

L'APPRODO LETTERARIO

74

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 74 (nuova serie) - Anno XXII - Giugno 1976

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 74 (nuova serie) - Anno XXII - Giugno 1976

ANTONIO RINALDI

Appunti per «La Memoria» di Alfonso Gatto pag. 3

ALFONSO GATTO

Inediti » 9

CARLO BO

La poesia a Firenze, quarant'anni fa » 18

SAVERIO STRATI

Due racconti » 37

PIERO BIGONGIARI

Leopardi e il desiderio dell'io » 54

GIACOMO NATTA

Il cappotto di Dino Campana » 83

ANTONIO MANFREDI

Ricordo di Aldo Borlenghi » 92

RUGGERO JACOBBI

L'«Agnus volontario»: una singolare concezione del teatro » 103

LE IDEE CONTEMPORANEE

Sulla scuola » 107

DOCUMENTI

Il senso dell'essere nel pensiero e nell'opera di Martin Heidegger » 111

Singularità e grandezza della poesia di Alfonso Gatto » 117

RASSEGNE

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

Illustrazioni: Willy Varlin - Pompilio Mandelli

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

S O M M A R I O

n. 74 (nuova serie) - Anno XXII - Giugno 1976

ANTONIO RINALDI	<i>Appunti per « La Memoria » di Alfonso Gatto</i>	pag.	3
ALFONSO GATTO	<i>Inediti</i>	»	9
CARLO BO	<i>La poesia a Firenze, quarant'anni fa</i>	»	18
SAVERIO STRATI	<i>Due racconti</i>	»	37
PIERO BIGONGIARI	<i>Leopardi e il desiderio dell'io</i>	»	54
GIACOMO NATTA	<i>Il cappotto di Dino Campana</i>	»	83
ANTONIO MANFREDI	<i>Ricordo di Aldo Borlenghi</i>	»	92
RUGGERO JACOBBI	<i>L'« Agnus volontario »: una singolare concezione del teatro</i>	»	103

LE IDEE CONTEMPORANEE

<i>Sulla scuola</i>	»	107
---------------------	---	-----

DOCUMENTI

<i>Il senso dell'essere nel pensiero e nell'opera di Martin Heidegger</i>	»	111
<i>Singularità e grandezza della poesia di Alfonso Gatto</i>	»	117

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	121
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	122
LUIGI BALDACCI	» » <i>Narrativa</i>	»	124
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	125
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	128
LIVIO SICHIROLLO	» » <i>Filosofia</i>	»	129
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	130
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	136
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	139
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura ispano-americana</i>	»	142
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	144
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	145
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	148
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	153
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	154

Illustrazioni: Willy Varlin - Pompilio Mandelli

APPUNTI PER «LA MEMORIA» DI ALFONSO GATTO

di

Antonio Rinaldi

L'8 marzo di quest'anno Alfonso Gatto perdeva la vita in un incidente automobilistico. Gatto era entrato a far parte del Comitato di Direzione di questa rivista e della sua edizione radiofonica fino dal 1° gennaio 1966; vi era entrato, chiamato e desiderato da tutti, e come se vi fosse stato sempre presente, da quella sua vita così profondamente italiana ed errante, mai domiciliabile; da una vicenda che lo aveva visto e riconosciuto poeta per primo da Ungaretti quando nel '32 gli aveva assegnato il Premio della Fiera Letteraria per versi di Isola, suo primo libro; che lo aveva prestissimo immedesimato al flutto saliente dell'ermetismo, ne aveva fatto con Pratolini voce premonitrice anche di altri moniti, di altri destini da Campo di Marte, e fin da allora e poi a Milano uomo della Resistenza, e poi con Vittorini una delle voci più avvertite de Il Politecnico e dell'Italia che doveva cambiare.

Ma da tutte le vicende era sempre cresciuto puro e concreto quel suo accento umano intento alla Storia delle vittime, quel timbro profondamente autoctono di poeta italico mediterraneo dalle «immagini vertiginosamente analogiche» (Contini).

Abbiamo affidato ad Antonio Rinaldi, poeta ed amico suo della Resistenza, il compito di rappresentare nell'intenso Appunti per «La Memoria» di A. G., la sintetica immagine dell'amico scomparso, della sua poesia che non scomparirà. Ma vogliamo intanto e fin d'ora esprimere a Ruggero Jacobbi la nostra profonda gratitudine per averci fornito gli inediti di poesia e di pensieri (sorprensenti pensieri) che pubblichiamo al seguito del testo di Rinaldi e che andranno a formare con moltissimi altri, sempre a cura di Jacobbi, l'inedito libro di Alfonso Gatto che è già in corso di stampa presso Mondadori, al quale editore anche rivolgiamo un cordiale ringraziamento per averne concesso qui la pubblicazione.

Così ci congediamo dal nostro carissimo amico, ancora una volta nell'atto di sentirlo come sempre vivo e nuovo: e come l'avevamo appunto riscoperto pochi mesi prima della sua scomparsa in quella sorta di deliziosi ricordi, diecine e diecine di nomi, di ore, di fatti, di incontri, di cose, quasi Myrica dei suoi pensieri quotidiani, che Alfonso aveva pubblicato nel volumetto dolce e soffice come un guanto ancora caldo delle sue mani, e del suo cuore, stampato lo scorso dicembre nella sua Sorrento dalla Galleria «Il Catalogo» dell'amico Lelio Schiavone: l'ormai pressoché introvabile e delizioso Le ore piccole; che appunto per questo meritava d'essere anche qui ricordato.

C. B.

La storia è questo scaltro superstite che vede
a scorcio del suo piede la curva dell'ignoto.
(da l'Eccetera: in «La Storia delle vittime»)

Ho sempre avuto in mente come esemplari di Gatto — più del suo surrealismo d'idillio o di altri punti di riferimento critico — i versi:

*I miei occhi mi lasciano partire
e m'aspettano calmi con la sera
nella povera stanza d'un albergo.*

ma confesso che solo rileggendoli in questi giorni — e spero di essere creduto — mi sono accorto del titolo: *Stanza al buio* (-). Il fatto mi ha sorpreso, ma come nello stordimento di una rivelazione che illumina all'istante una ragione interna, necessaria, reale di cui tuttavia eravamo all'oscuro, beatamente ignoranti. Fra titolo e svolgimento, canto, ho visto — direi sentito — il filo, la presa diretta, tanto più veri se si pensa che in Gatto i titoli hanno quasi sempre una pertinenza (o una *significanza*, come forse avrebbe detto lui stesso) puntuali fino all'estremo.

*
* *

La stanza è al buio, e nel luore dell'ultimo lume, la concentrazione è tesa: gli occhi di Gatto osservano e fanno, appaiono immobili e tranquilli, vedono l'uomo partire nello stesso tempo che si muovono e se ne vanno per conto loro. Tutto è divenire, tutto ritorna alla immobilità dell'essere. E tuttavia il poeta ancora una volta ci ha detto addio — poche vite di artisti sono state più vagabonde ed erranti di quella di Gatto —: c'è da rimanere sconcertati e disorientati, eppure poche poesie sono così chiare e persuasive come questa nella sua parlata dimessa, trascurata di ogni giorno. Gatto prosegue:

*Alberghi, città, scale, sempre in sogno
varcati al dir: « qui resterò e la pace
mi sarà data infine ». Nulla resta
di quegli anni che un lungo errore,*

*una memoria d'essere straniero
a tutti fuor che al cielo apparso ai vetri
bianco di luna.*

*A una voce ancora
lontana m'accompagno e credo buona
la vita se mi lascia in fondo agli anni
con quel cuore segreto che mi batte
sempre vicino e sempre solo.*

* * *

Perché Gatto è stato sempre — per natura, istinto, poesia — così irrequieto, lui che nello stesso tempo era: « così calmo, così deluso da attendere / la nave che non mi vede e che mi porta affacciato »? Perché sempre così pronto fin dai suoi primi versi: « all'addio »? Perché era meridionale, è stata, e può essere ancora oggi la risposta critica più immediata.

Ma in realtà nessuno può porre seriamente la questione in questi termini e d'altronde la risposta vera l'hanno già data Luigi Baldacci nella prefazione alle *Poesie* di Gatto negli « Oscar » di Mondadori, ed Enzo Golino alla ristampa di *Carlomagno nella grotta* (col titolo *Napoli N. N.*) nei tascabili Vallecchi. Per conto nostro la risposta migliore — per critica, racconto, saggio, e anche densità di scrittura — è quella di Gatto stesso quando ci narra della sua prima disubbidienza e fuga di casa all'età di dodici anni.

Questa disubbidienza e fuga rappresentano ai miei occhi una vera e propria presa di coscienza e prima misteriosa, ma chiara, lampante per forza d'intuito, forma di disubbidienza civile.

Il racconto comincia dal centro stesso delle cose quasi enigmaticamente. È una centralità che Gatto stesso chiamerà: « l'evidenza che ci è oscura »:

« Dopo, non abbiamo mai saputo, e continua a rimanere ignoto, quanto fu necessario prestarci alla tentazione di disporre della nostra vita per meritarsela. Possiamo solo dire che ci parve irraggiungibile la bontà alla quale

avremmo voluto arrenderci nel momento stesso in cui ci disponevamo a disubbidire. Il fare fu tutto un vederci fare con gesti tanto più nostri nell'essere a noi estranei, mostrati, eseguiti troppo velocemente rispetto al pensiero che non osava nemmeno riconoscerli. E, nel fatto compiuto, un principio insostenibile da reggere con le nostre sole forze.

L'educazione dei genitori poveri e onesti non può rendere merito ai principi che l'hanno nutrita. Di sé lascia vedere la sua segreta pazienza, l'ignaro pessimismo. Per liberarsi nella gioia, il figlio si aspetta la credulità piena. Ma vede in egual modo da incredulo il suo tentativo di associarsi alla vita di tutti rompendo con la sua vita.

Muoversi per la prima volta, se nessuno ci ha mai portato oltre l'ultima casa, è l'avvertimento del pianto e della pietà per noi... risparmiata giorno per giorno: e l'uscirne indomiti, spiritosi, sospesi all'andatura con cui si rende irrimediabile ogni passo. Tutto per vedere il dopo che già comincia e che è sempre di là, nel punto in cui non ci si volta più indietro. Qualcosa avverrà dietro di noi, senza di noi per la prima volta. Qualcosa avverrà davanti a noi, con noi per la prima volta ».

Il ragazzo Alfonso Gatto dopo una lunga peregrinazione lungo la costa amalfitana, in una notte luminosa e chiara che nel suo sgomento è tutta per lui, finisce con l'essere accolto in una casa sconosciuta dove lo mettono a letto, gli tolgono le scarpe lo coprono e lui ha la sensazione che tutto avvenga — come d'altra parte è connaturato alla ospitalità delle genti del Sud — con l'affetto abituale per i propri figli e i figli degli altri.

« *Poi sentii intorno a me: "dorme"* ».

Nel buio il ragazzo — bambino (quello che i napoletani chiamano « creatura ») — comincia silenziosamente a piangere.

E il racconto si chiude con una frase che rientra, ancora una volta nello stile di vita e di poesia peculiare a Gatto: « *Non potevo dirti allora quello che poi fu chiaro con gli anni: che solo la paura è intrepida* ».

Gatto è sempre stato teso alla conquista dell'essere, ad avere un essere

assumendo di volta in volta la *figura*, l'*evidenza*, l'*apparire* di questo essere. Ma con la coscienza che l'identità — impressa forse in noi « ab æterno » — la si raggiunge, in ogni istante, solo ponendosi contro di sé, attraverso l'accusa (e non la difesa) di se stessi, attraverso l'amore e la fatica, la gioia, e mai lo sfruttamento, l'egoismo e il dominio della vita. Per questo Gatto poteva dire che per lui la poesia era un fatto fisico, cioè naturale.

Figlio come i migliori, dai primi anni dell'800 ad oggi, dell'inquietudine romantica, Gatto era persuaso e permeato di un pensiero: anzi del pensiero antico: il pensiero greco. Quello di cui in Italia è stato espressione Leopardi che non è stato certo considerato — *et pour cause* — il genio nazionale.

Gatto sapeva il finito della condizione e della esistenza umana, anche se il pensiero di Dio, la sua immagine ricorre più di una volta nelle sue ultime poesie.

Se il poeta come ogni altro uomo è legato col suo passo ostinato, testardo al cammino e alla modificazione della storia, in quanto scrive e per quel che scrive, a meno di rinnegare se stesso è connaturato, fa tutt'uno con la memoria.

Non per consolare la società onesta o disonesta in cui vive, o se stesso — la famosa anima bella o coscienza infelice di cui oggi tanto si parla, spesso a sproposito — ma per ricordare.

E quanto Gatto s'immedesima fin dai suoi inizi con la memoria è un discorso critico ancora da iniziare. (Ricordo intanto un dibattito di due anni fa alla televisione sul significato e il valore della memoria — e intervenne anche Pasolini — in cui Gatto solo disse le parole-sentenze che lasciano veramente un segno).

Ha scritto Hans Magnus Henzensberger (che non credo possa essere giudicato un codino o reazionario o, peggio, servo del capitale): «La poesia parla di ciò che tace» (dei morti cioè, delle vittime). «È un ricordo di un genere un po' particolare, rivolto non soltanto al passato. È soprattutto un ricordo del futuro».

Mi sembra che il poeta tedesco della più nuova generazione parli qui assai chiaro, con lo stesso linguaggio di «veggenza»: «il dono di leggere avanti» che è stato proprio e continuo di Gatto.

Quest'uomo ha vissuto — e trascritto via via — la sua poesia come l'essere determinato — e in continuo movimento — che ha una *perenne reminiscenza di sé* (Hegel).

*« La lontananza che di me riappare
tacita a notte viene
dintorno a meditare.*

*È il vento che la muove, la campagna
.....
e la mesta memoria d'altre età.*

INEDITI DI ALFONSO GATTO

I. - POESIE

(1974-1976)

VICINO E LONTANO

*Quell'odore di cenere, di pane
che saliva dal carcere una sera
mi riportò, ricordo, alle lontane
sorprese del vedermi tra chi m'era*

*vicino, di quel tempo, di quel luogo,
e chi, lontano, avevo appreso al rogo
del suo segreto nella morte un giorno.*

*Un evento accaduto nei millenni
al mio primo conoscerlo accadeva,
oltre il libro segnato, ai primi cenni
dei fuochi di dicembre, nella neve*

*del mio Natale inebriato. Quasi
a volere per l'ospite l'arrivo
d'ogni pensiero alla mia stessa casa,
dal carcere guardavo quel che udivo*

*venir dal tempo con la sua memoria
e farsi vita di noi tutti al fuoco.
Di stanza in stanza i passi della storia
tornavano lontani come a un fioco*

*riverbero di neve sulla porta.
E temuti e sperati erano i segni
dell'età breve in quella luce sporta
agli infissi di pietra, ai vecchi legni.*

*Dal primo non sapere a quel che poi
venne a conferma della nostra sorte:
la certezza che vissero per noi
i conviti dipinti della morte.*

MATTINA AL CAFFÈ GRECO

*Le mummie del caffè sono rimaste
a specchiarsi nei vetri, il giorno passa
dai cavalli d'un tempo, dalle caste
fanciulle allontanate nei capelli
alle nere vetrine, a questa cassa
ch'entra ed esce da sé sui campanelli
squillanti delle somme, c'è un riflesso
veloce di riflessi e tutto è fermo
sconsolato nell'essere se stesso.
Il ricordo e l'oblio, un sole infermo
e l'eclisse che torna sulle lane
cadenti dei sepolcri, sulle vane
canizie di De Chirico dal bieco
sguardo fuggente agli ospiti del Greco.
Vorresti, tenerezza intenerita,
con la testa svogliata sopra il marmo
questo labile suono della vita
e nel silenzio l'oro dei cipressi
dipinti sulla tela, il fume, l'armo*

*dei canottieri in ghingheri, gli stessi
di sempre, la panchina della nonna.
Un riso irrefrenabile di donna
che gorgheggia il suo riso, ma sparita
col suo serpente lucido di pelo.
E De Chirico stira il suo panciotto,
s'alza in piedi, ripassa la sua mano
sapiente sui capelli, sembra ghiotto
della sua bocca vuota, è già lontano.
Dalle vetrate s'indovina il cielo.*

L'ANCA GLORIOSA

*È la mia donna o la donna
questa che seguo all'incedere
del passo fermato
a reggerle l'anca gloriosa?
È mio l'orgoglio d'averla nell'onda
della mattina o la noia
di dirmi ch'è sposa,
sposa del vento che mai la tocca
incredibile e sciocca?*

IL PASSO BURATTINO

*Il bambino va retto per la mano
d'un passo burattino.
Di scena è già lontano
sbilenco come il vino.*

A UN GUITTO DEL POTERE

*Con questo sole libero romano,
pusillanime gutto del potere
che spero nel mentirmi? Va lontano
l'ascolto e più lontana al mio vedere*

*la certezza d'esistere. Sei solo
con la menzogna, indegno d'apparire
alla vita e alla morte, sul piolo
d'una scala malferma le tue mire*

*si fermano all'assise della sedia
che t'aggiusta nei panni, al più, al meno
della faccia compunta che rimedia
il suo sorriso e se lo tiene a freno.*

*Fuggendo il sole, al pallido candore
della prudenza affidi quel tuo posto
che ti paga con spiccioli d'onore.
Io parlo a Dio, tu menti col prevosto*

*che ti confessa il vizio solitario
della mano devota, quel sudario
che t'appiccica insonne nel tuo vischio.
M'assicuri, bugiardo. Nel mio rischio*

*di vivere riscopro il necessario,
la mia fame, la sete, il passo, il fischio,
la verità che a caccia dell'errore
gli apre le braccia, nuda per amore.*

ESTATE A PALINURO

*Estate forte e nera, chi s'abbruna di notte
scopre a un filo di vento il suo lumino.
Biancheggiano le rotte
ghiaie frangenti il nero oltremarino.
Notte, sirena, viola dell'amore
goduta, donna abbeverata
da quel filo di sete,
non c'è lingua più dolce della quiete.
Forse è il mare che pesca il suo chiarore
o la barca, incantata.*

NUDO, IN VESTAGLIA

ad Alfredo Righi

*Nudo, in vestaglia, offerto all'abbondanza,
stenografi col dito un tuo discorso
segreto. Così a debita distanza
nella memoria bevi sorso a sorso*

*l'amaro del silenzio, quest'impasto
di sonno di risveglio di sgomento.
Il giorno nuovo è il tanfo ch'è rimasto
del vecchio, un tuo ricrederti più lento*

*delle parole sperperate a notte.
Che vuoi da te, rimorsi, le paure
sospese oltre nel sonno? Queste lotte
stremate infine restano figure*

*della scherma insolente con cui giostri
il tuo parere e l'essere, divisi.
Non c'è che il fumo a liberarti, i mostri
inebriati affollano gli Elisi.*

*Giù nella strada passano i cortei
della protesta, hanno ragioni e pene
da vendere, tu compri dagli dei
scaduti l'oro delle tue catene.*

II. - PENSIERI

(dai quaderni)

Capitano nei sogni vacanze insperate, ma quanti lavori assurdi! Una volta, per tutta la notte, mi toccò di cercare nella sabbia con una mano l'altra mano che non trovavo e ch'era sotto il guancialetto, dov'è sempre a precedermi nel sonno. (S'addormenta prima di me). Quella volta mi toccò svegliarla.

Dentro di noi, nell'andirivieni del sangue, che ci spaventa di più, la lunga strada diritta che ci lascia vuoti e come attraversati dall'essere, o la rete dei sentieri tortuosi, delle paratie, degli stagni, che s'inceppano, cedono o sono appena turbati, lasciandoci vivere? La morte può essere un carro illuminato e fragrante, o una via buia, un vicolo cieco. Non tocca a noi scegliere, dite. Può toccarci. (E se giovani non siamo più, suicidi fino all'ultimo siamo per essere ancora).

Difendersi male è spesso il fastidio d'aver ragione in cambio d'una sfiducia che si è già sofferta a torto e che nulla potrà ripagare.

Nel paese natale si è sempre impiccati all'albero genealogico.

Il timore che io ho nella notte (soprattutto nelle notti serene) è di alzare la testa, presagendo (direi sentendo) che qualcuno affacciato dallo spiovente del

tetto mi guardi: vedo i suoi occhi neri e fissi. Non so se sia più un timore da donna o da innamorato, ma è un modo strano e felice di sentire la terra, vedendomi al fondo di un pozzo. Può essere un sogno da morto, mi lascio dire qualche volta, quando, a non trovar nulla, vedo soltanto passare le nuvole.

Perché fermarsi al ventesimo piano e non salire più in alto a « grattare » veramente il cielo? La smania di grandezza è sempre per una grandezza « a vista », paga solo di essere invidiata da chi alza il capo a ammirarla. Ma quell'uomo — così piccolo per noi che lo guardiamo dall'alto — ha scoperto la propria misura, e per lui l'infinito è la certezza d'essere un punto, il nulla che gli dà ragione del suo essere tutto, intero con sé. Siamo noi dal ventesimo piano, a misurare sulla terra l'altezza della nostra caduta, quei pochi metri di vuoto bastevoli a spiaccicarci come vermi.

A volte entriamo con una sorta di rispetto nel nostro stesso dolore, ed è come salire dal buio alla segreta meraviglia di noi, senza altri testimoni.

Avere un dolore fisico (acuto, insopportabile e pure effimero) che ci distrae dalla veglia a una persona morta è come sentirsi troppo vivi, arresi all'impazienza della natura leale di fronte alla cautela del nostro apparire assorti in quel pensiero solo della morte con noi. Il dolore fisico è vita insolente: a calmarlo, a farlo sparire (e un cachet vale più di una filosofia), si fatica a esser contenti e a ritrovare insieme la volontà del proprio dolore: è come sottolineare un merito. Sparendo, quel male naturale sembra abbia portato via con sé anche la nostra naturalezza.

Il cielo sereno non può ripetere all'infinito il suo azzurro, non può sempre apparirne convinto. L'eternità è interrotta sempre dal sospetto che non possa accadere più nulla (è il piede in fallo, nel sonno).

Di chi il sospetto per cui la durata di un'emozione naturale è come attraversata dallo scempio di un'improvvisa pietà per noi? Così a volte nasce il freddo d'un vento che prima non c'era: accade qualcosa, ma molto lontano. Il clamore ce ne avverte.

Nell'eternità discorrono gli amici: i parenti muoiono, almeno quelli di loro che non si sono fatti amici.

Accogliere nelle proprie mani il volto della donna amata e guardarlo prima del bacio è già, oltre il silenzio, l'avvenimento fulmineo di un vuoto che non s'ode più (è il nostro cuore che batte).

Sarai sempre un povero: per la tua sete basta l'acqua.

Si ha gioia in due, alla tristezza badiamo da soli (con la memoria nostra).

Il vento ci parve d'un tratto l'arrivo del mare. L'emozione fu così forte che avevamo già dimenticato il luogo dove eravamo e dove mai sarebbe potuto giungere il mare. (Ma la fantasia non c'entra: era solo una notizia dell'irreale che ci portava a dubitare di noi).

La poesia — quale fatto — è tutto ciò che non siamo mai riusciti a immaginare. La poesia non è assurdo. L'assurdo è possibile, almeno per la fede.

Anarchia è ingratitudine verso lo Stato (qualunque Stato). Oggi è un sentimento perduto: eppure è il solo lievito della libertà.

Nulla è più « pensato » di un fiume ch'esce alla voce dal fondo silenzio dei boschi.

Molti credono che Gesù, nato per portare il Natale, sia morto e risorto per permetterci il pranzo di Pasqua.

C'è un'ora del giorno nella quale accadono tutti i minuti. Non si ha bisogno di nulla. Sospeso l'ascolto, è come se la terra vada approfondendo la sua evidenza.

I vecchi incanagliscono se non sono vissuti di speranza, se non hanno giocato per perdere. I vincitori mancati, anche per giocate di poco conto, non azzardano più, guardano, stanno sul proprio, a fare i conti con gli ultimi resti della vita. E non s'accorgono che il tempo, non che aumentarli, glieli porta

via. Da vecchi, bisogna entrare nel vento, nella speranza del bel tempo, passare col rosso mentre tutti aspettano il verde, prendere l'iniziativa del pericolo. Ridicolo, stupido pensare che la morte abbia da trovarci addormentati su un libro, come si dice, tra le nostre abitudini. La morte dovrà chiedere alla polizia il nostro recapito, collaborare alle indagini, bussare alla porta di una casa dalla quale siamo appena partiti. Può darsi che, nel prenderci per inganno, abbia da vestire l'abito dell'amore e della gioventù e farsi trovare lei stessa sul fatto, con l'amarezza di dover perdere subito, appena trovato con noi, il gusto di vivere.

Ogni giorno sono meravigliato della mia natura. L'ho tenuta sempre a bada per meritarsela. L'avevo avuta in dono.

Le poesie sono tratte dal volume *Desinenze* di prossima pubblicazione presso l'editore Mondadori. Le prose dal vasto complesso dei quaderni di « pensieri » che Gatto aveva cominciato a riordinare, e a cui pensava di dare il titolo *Bagaglio appresso*.

LA POESIA A FIRENZE, QUARANT'ANNI FA

di

Carlo Bo

Non credo che un tema così vasto possa essere affrontato da un punto di vista esclusivamente storico, oltre tutto non ce lo consentirebbero né il tempo né la nostra preparazione critica che per forza di cose è limitata e parziale. Vorrebbe dire affrontare una vicenda che è cominciata alla fine del secolo scorso, al momento dell'incontro di Rilke con Stefan George nel giardino di Boboli, e ha toccato il suo ultimo capitolo con il viaggio di Montale a Stoccolma. Un secolo — quasi — di prove, di sperimentazioni, di sublimi vocazioni che per poterle analizzare richiederebbero ritorni, nuove misure critiche, insomma uno sterminato processo alla poesia del Novecento che proprio qui in Firenze ha trovato la sua casa, la sua sede naturale. È quindi opportuno superare il rapporto storico e procedere per immagini, per arrivare da ultimo a un'assunzione di coscienza che riguarda non soltanto una lunga e felice stagione della poesia ma la nozione di poesia. Sono le immagini — spesso sovrapposte — a comandare, D'Annunzio a Settignano, Palazzeschi, Papini, Soffici e poi Bacchelli, Rebora, soprattutto Campana. Dopo l'intervallo degli anni venti il cammino riprende con Montale che perfeziona la sua prima disposizione in un'altro caffè delle Giubbe Rosse, con la generazione dei Luzi, Bigongiari, Parronchi, con il caso splendido dell'isolato Carlo Betocchi ma non basta: oltre a questi che sono poeti di casa, partecipano alla

grande assise tutti i poeti convocati, chiamati per forza dai traduttori d'eccezione Poggioli, Traverso, Landolfi. È stato un giuoco, « un grido unanime » a cui non è mancata l'assistenza e l'amore di veri e propri sacerdoti della verità poetica, da Giuseppe de Robertis a Contini, a Oreste Macrì. Come si vede, i punti d'occasione sono molti e tutti portano a delimitare una stagione, il tempo della poesia e un dominio, quali in seguito non ci sarebbero più stati. Naturalmente non è semplice raggiungere un limite soddisfacente di visione critica, restano i documenti, restano le testimonianze della cronaca ma non basta per capire, meglio per entrare in un mondo che oggi ci appare irrecuperabile, quasi una sorta di dono, un privilegio, una ripetizione fortunata di quanto era accaduto nel secondo Ottocento, a Parigi.

Firenze ha consentito questo coagulo di ambizioni e di speranze, è stata un simbolo e per chi ha passato da spettatore quegli anni non stenta a ricordare quella grazia di partecipazione, quella forma di consenso che soltanto la fede nella poesia autorizzava. Non si tratta di verificare i risultati, vedere che cosa e quanto di quella storia sia stata attuata, il problema è un altro e investe la condizione stessa di quella vita; diciamolo pure, di quella religione. Tutti che hanno diviso quelle ansie, conosciute quei segni d'intelligenza amorosa hanno ripetuto infinite volte e adattato alle loro esperienze la famosa clausola sbarbariana-vociana: « Firenze vuol dire... ». Firenze ha voluto dire — se davvero intendiamo cogliere in una luce sola il senso di quegli anni fra il trenta e il quaranta —, ha voluto dire la poesia. Impropriamente gli si è dato un nome, lo si è scelto sugli altri per mettere un accento di comodo su ciò che proprio per amore non si poteva esprimere: si è chiamato ermetismo. Ma questa definizione il più delle volte derisoria o ironica era un compromesso fra due ragioni, due idee di letteratura, meglio aiutava a riportare il fondo della questione sulla sua sponda reale: quell'oscurità, quel linguaggio allusivo, quei modi che tradivano l'ansia e, molte volte, l'angoscia del mistero erano altrettante forme di omaggio alla poesia, intesa come l'unica, l'ultima ragione di salvezza. Questo è stato un caso unico e infatti dopo nessuno ha più tentato qualcosa di simile o che gli si potesse accostare, un caso che trova a tanta distanza di tempo la sua forza nel suo stesso fallimento. Per quanti risultati d'eccezione si abbiano avuti allora, dalle *Occasioni*

all' *Avvento notturno*, da *Realtà vince il sogno* alla tenebrose reti di un Bigongiari, nessuno sopporta il peso di quello sforzo generale, di quella segreta vocazione che riassumeva cento credi, cento professioni d'amore. Per questa ragione le diverse storie sembrano sciogliere meglio i loro segreti in quello che chiameremo il tempo della poesia e di cui i cosiddetti ermetici sono stati degli attoniti, dei profeti folgorati. Mai come allora la voce del poeta si è confusa con la richiesta del lettore, il testo con l'approssimazione del critico: possiamo paradossalmente immaginare che tutti i documenti vadano perduti nel naufragio del tempo, non possiamo invece pensare che un capitale di amore, anzi di grande e disperata idolatria non lasci una memoria, non lasci una traccia. È ciò che intendiamo fare, cercare di restituire per chi non l'ha conosciuto direttamente, che cosa è stato quel tempo della poesia.

A distanza di tanto tempo — diciamo per comodità a distanza di quarant'anni e più — non sembra azzardato tentare per sommi capi la storia dell'ermetismo e nello stesso tempo stabilire un bilancio che tenga conto delle ragioni prime e degli stimoli che hanno condizionato quel tempo. Innanzitutto sarà bene vedere quali sono state le ragioni del tempo e quelle della letteratura, perché — e questo è un primo carattere dell'ermetismo — quella tendenza è nata per riempire un vuoto, è nata da una carenza di ordine generale: la letteratura così come era stata espressa e codificata dalla generazione rondista appariva stanca mentre il tempo politico portava a misurare giorno per giorno un vuoto di fondo, nè servivano da correzione le proposte ufficiali e i richiami d'ordine storico. In partenza l'ermetismo è stato un desiderio, un'aspirazione non meglio definita di giovani i quali furono portati dalle cose a gettare lo scandaglio altrove e, in particolare, a chiedere alle altre letterature ciò che la nostra non era in grado di offrirgli. Fu in sostanza un accumularsi di ragioni molto diverse fra di loro ma che pure avevano in comune un dato di insoddisfazione e di rifiuto quasi spontaneo, naturale. Tutto ciò comportava una serie di conseguenze non sempre giustificabili dal punto di vista storico o meglio di errori di valutazione che poi con il volgere degli avvenimenti si sarebbero corretti per forza propria. Ma procediamo con ordine e vediamo che cosa accadeva in letteratura verso il trenta. Per cominciare, il carattere generale non poteva non essere detto

provinciale. Il tentativo di rinnovamento che era stato più o meno espresso con le riviste degli anni dieci sembrava bloccato. La guerra del '15-'18 aveva costituito una barriera ma in senso negativo: chi nel 1930 si fosse voltato a vedere e a giudicare gli uomini della *Voce* o di *Lacerba* non avrebbe saputo dove mettere le mani. Paradossalmente quello storico ipotetico sarebbe stato chiamato a individuare persone e opere dai loro risultati e il più delle volte erano risultati che contraddicevano le partenze e le prime aspirazioni. In dieci anni o poco più un curioso silenzio era sceso su quella scena lontana e per grandi parti irrecuperabile: Prezzolini era andato via, Papini si era convertito, Soffici si era trasformato in difensore della tradizione e dell'ordine. Completamente sommersi dalle nuove speculazioni rettoriche i grandi misconosciuti della prima stagione del Novecento, i Campana, i Reborà, i Boine. Per altri casi, diciamo Palazzeschi, sarebbe stato assai arduo intravedere l'incendiario, il teorico del « lasciatemi divertire » nel narratore e nell'autore dei racconti che sarebbero poi confluiti naturalmente nel *Palio de' Buffi*. C'erano, sì, dei poeti come Ungaretti ma non si dice nulla di nuovo affermando che a quel tempo aspettavano ancora la loro vera consacrazione e che tale consacrazione sarebbe venuta proprio dai giovani dell'ermetismo. C'era Montale ma ancora agli inizi, anche se i suoi inizi avevano coinciso con la apparizione determinante degli *Ossi*. Del resto, per avere un'idea di quanto fossero lontane le esperienze dell'avanguardia fiorentina basta riaprire il libro del Gargiulo dedicato al Novecento: se lasciamo da parte il numero e la qualità delle sue interpretazioni particolari che qui non c'interessano, dobbiamo riconoscere che la sua è una storia di un passato remoto, molto difficilmente recuperabile. Si vuol dire che qualcosa era stato spezzato e bloccato dalla guerra che per molti casi è stata davvero la prova della verità. E vale intanto chiederci: in che modo si era risolta questa prova della verità? Reborà taceva e stava per entrare in convento, Campana era un sepolto vivo nel manicomio di San Salvi, Boine era morto, morto era Serra. E gli altri? La guerra aveva per l'appunto fortemente modificato le loro figure. Del Papini dell'*Uomo finito* non era rimasto quasi nulla e la sua timida contestazione nell'ambito della nuova fede non era stata né accettata né compresa. Soffici non era davvero riconoscibile nel quadro dell'*Elegia dell'Ambra* e se qual-

che motivo della sua prima immagine era riconoscibile, ciò avveniva alla luce della memoria e nei suoi primi tentativi autobiografici. Per i giovani che avevano cominciato a lavorare con *La Voce*, pensiamo a Cecchi, a Bacchelli, non metteva conto tentare dei confronti, in quanto la loro vera immagine si era definita al tempo della *Ronda* e per loro il «dopo» era più importante del «prima», esattamente il contrario di quanto era accaduto per gli altri. Gli altri tentativi di rinnovamento fatti nel «dopo» avevano una scarsa presa sui giovani: Bontempelli e i suoi amici del '900 non avevano avuto neppure il tempo di inserire validamente le loro proposte in un contesto più generale e più largo. Comunque, le loro prove non erano state seguite o addirittura non avevano avuto un'eco consistente. C'era invece il piccolo gruppo di *Solaria* con la sua carica internazionale e di tutte le esperienze di quel tempo *Solaria* venne recepita proprio per il suo timido tentativo di rinnovamento dal di fuori e forse ancor più per quello che lasciava capire proponendo Proust e Mann e Joyce che non per la forza delle opinioni presentate. Anzi *Solaria* ci aiuta a vedere meglio che cosa era cambiato in vent'anni di letteratura. Nessun spirito d'avventura, un senso critico molto preciso, nessuna aspirazione di rivolgenti capitali e soprattutto una decisa insistenza sulla letteratura come letteratura. Non più letteratura come suprema arte rettorica, tanto meno letteratura che tenesse conto della storia o della società o della politica. Curioso come l'unica rivista che in un certo senso si riportava agli anni mitici della *Voce* e di *Lacerba*, si presentasse con un volto completamente trasformato. Si sarebbe detto che gli uomini che non avevano fatto a tempo a fare la guerra ed erano nati nei primi anni del secolo anzitutto fossero tentati di ripartire da zero ma senza proclami, né manifesti. *Solaria* fu da questo punto di vista un richiamo alla serietà, anche se in parte per obbedire a questo crisma optasse per un certo tono provinciale contro la tentazione europeistica che era stata invece quella di Bontempelli e dei giovani del '900.

La stessa timidezza dei solariani, il loro distacco erano una riprova che un ritorno al tempo delle avanguardie era impensabile e il segno della loro proposta che consisteva nel prendere atto con pazienza e con umiltà di ciò

che si faceva in letteratura e di quello che era lo stato della letteratura in generale, non solo di quella italiana.

Se volessimo servirci di un'immagine dovremmo dire che quegli anni denunciavano un'assenza, un vuoto: non c'erano maestri, come avrebbe detto benissimo il Vittorini, non c'erano scuole. Restava l'esercizio solitario della lettura e qui troviamo uno dei primi stimoli vitali dell'ermetismo.

Ma con questo quadro non si esaurisce la storia di quel tempo. Manca, cioè, uno dei dati più importanti, quello crociano. Non sta a noi ora vedere che peso abbia avuto l'insegnamento di Croce nella evoluzione della letteratura del Novecento, è un'indagine che resta da fare. Ci basti dire che l'azione di Croce è stata negativa o meglio indiretta. Croce aveva smesso da moltissimi anni di occuparsi di letteratura nuova, se mai ha avuto una vocazione per la critica militante, questa è cessata quasi subito appena egli venne in contatto con gli scrittori del suo tempo. Fu così che il criterio della storia si sostituì a quello dell'azione diretta e non si scopre nulla dicendo che i volumi della *Letteratura della Nuova Italia* hanno avuto una funzione di memento e di condanna implicita, quasi che la salvezza stesse non tanto nel passato prossimo quanto nel non vedere e nel non voler prendere atto di quanto si andava facendo. Per questo le rarissime volte che Croce si lasciò andare in pubblico o anche in privato a dei giudizi su degli scrittori contemporanei — bene inteso dopo il 1930 — questi giudizi vennero recepiti in senso generale ed esclusivo insieme. Ma c'era qualcosa di più e che va detto: Croce a suo modo aveva seguito e favorito l'esperienza della *Voce* e delle altre riviste ma anche per lui la guerra aveva avuto il valore di risoluzione critica, spingendolo — caso mai — ad approfondire il suo gusto per l'ordine e ad accrescere i suoi timori e le sue repulsioni per gli esperimenti d'avanguardia. A suo modo egli aveva subito un processo di definizione simile a quello dei Papini e dei Soffici, visto che gli avvenimenti avevano irrobustito le sue prevenzioni contro tutta quella letteratura che gli appariva moralmente fiacca. Come si vede, ognuno si ritirava nel quadro della propria storia, tenendo in tal modo lontano quei giovani che per la prima volta si affacciavano alla letteratura e non erano quindi passati per le stesse esperienze. Fra anziani e giovani c'era questo dato di estremo valore e sul quale avrebbe

gravato in maniera disastrosa la dittatura politica. Si ebbe così il curioso fenomeno per cui la storia diventava la risposta assoluta ma restando una risposta muta. Gli anziani ne conoscevano la chiave ma o non volevano o non potevano o non sapevano illustrarcela. Ecco in che modo si presentava il mondo della nostra cultura a chi aveva vent'anni nel 1930. Era un museo piuttosto che un mondo vero e proprio e ancora, un museo nel quale venivano esposti determinati lavori ma non tutti. Proprio per questa ragione le sole proposte che venissero fatte ai giovani erano delle proposte stanche, ferme: si trattava di prendere o di lasciare. Apparentemente la letteratura era quella delle riviste ufficiali, come *Pegaso* prima e *Pan* poi: una letteratura da illustrazione ma non da comunione.

E siamo al fattore più importante che — come abbiamo già detto — è quello politico. Con l'anno 1930 si ha il consolidamento del fascismo, le lotte sono spente, l'opposizione o non ha più voce o ne ha una puramente emblematica. L'opposizione ufficiale è quella di Croce ma sarebbe inutile confutarne il valore nel quadro della nostra ricerca. Era un'opposizione che coinvolgeva qualcosa di più ampio e che soprattutto si identificava in un atteggiamento morale che toccava le ragioni stesse della letteratura. Croce era la bandiera dell'altra Italia ufficiale, quella momentaneamente soccombente e ben difficilmente avrebbe potuto contare sull'animo di un giovane che per la sua stessa età era portato a fondere tutto insieme e a mettere sullo stesso piano vincitori e vinti di un Paese che gli appariva del tutto estraneo ed irrecuperabile. Non si spiega l'ermetismo nella sua prima radice senza questo rifiuto indistinto delle immagini e dei movimenti che componevano a quel tempo la storia. La politica, d'altra parte, si costruiva con le sue mani la propria rovina: nel tentativo di impadronirsi di ogni punto vitale, dimenticava che esisteva una scappatoia fatale, dimenticava di indicare lei stessa una evasione totale che consentiva ai suoi naturali nemici una forma di estraniamento dalla storia, una scelta spirituale assoluta. Nessun aiuto dalla politica ufficiale, nessun aiuto nemmeno dall'altra politica che non poteva parlare: la conseguenza era la solitudine e la solitudine che intanto avrebbe assunto col passare degli anni un carattere sempre più violento sarebbe stata il primo segno di riconoscimento per i giovani che vivevano nel vuoto e

nell'assenza. La posizione dei giovani poteva così risultare aristocratica e lo era almeno in quanto essi rifiutavano qualsiasi contatto con la fiera che si svolgeva fuori ma, se si guarda meglio, si capisce che alla base di quella sospensione di vita c'era il primo germe di una nuova religione che avrebbe preso il nome dalla letteratura, più specialmente dalla poesia. È evidente che per arrivare a una visione di questo genere ci sono voluti molti anni e che la chiarezza delle nostre posizioni si è fatta a costo di lunghe e segrete umiliazioni, di mortificazioni quotidiane portate al gusto, alla bellezza, agli stessi sentimenti. È stato un movimento lento di estraniamento che in un primo momento sembrava fatto di differenziazione nell'ambito delle scelte e dei gusti. Da aggiungere che alla radicalizzazione del rifiuto hanno contribuito i discorsi possibili, « chiari », insomma tutto ciò che in letteratura avveniva esteriormente e senza peso spirituale. L'ermetismo in tal modo prendeva coscienza di tutto ciò che mancava nell'ambito della cultura del momento. Né lo potevano soddisfare le vecchie strutture che non solo appartenevano al passato ma tendevano a consolidare una forma di ricerca che agli occhi dei più giovani non aveva più molto senso. Ma non bastava prendere atto dello stato di vuoto, non bastava registrare tutte le occasioni sterili o in via di esaurimento, occorreva spostare l'asse delle ricerche e anzitutto puntare su quei territori che apparivano suscettibili di sopportare le nostre richieste incerte, oscure, violente. Ecco perché alla fine di ognuna di queste ricognizioni, la poesia appariva come la sola terra che avrebbe potuto accettare e contenere la nostra disperata solitudine e la sete di assoluto. Non il romanzo che fra l'altro non aveva saputo trovare la sua strada (l'eccezione di un Moravia non lasciava presagire nessuna resurrezione), non la prosa di memoria che nel frattempo risultava come una proposta interlocutoria e nei suoi aspetti più sicuri un succedaneo della poesia. No, l'unica via d'uscita era quella della poesia: inutile aggiungere, di una poesia che rinnegasse o non tenesse conto della storia, che scartasse a priori qualsiasi condizionamento della realtà, insomma di una poesia che si presentasse con il volto dell'unica verità possibile. L'assoluto della poesia nasceva spontaneamente dall'assoluto del rifiuto, per cui i giovani erano portati a innestare sul tronco della poesia tutto ciò che non poteva trovare altrove uno sbocco o soltanto un tentativo

di soluzione. A questo punto l'ermetismo si trovò di fronte a due strade: da una parte l'esercizio della letteratura come fine a se stesso, dall'altra la letteratura che fosse d'introduzione ad altri regni. Fu allora che cominciarono a coesistere nel termine di per sé abbastanza equivoco, un termine di riporto, ermetismo, le due grandi postulazioni. Da notare subito che se gli scopi erano duplici, ciò non impediva che il lavoro fosse fatto in comune e che tutti — nonostante le loro differenze di formazione e di natura — fossero concordi nella necessità di una nuova letteratura. Di qui l'adozione di un linguaggio comune, di qui la convergenza su alcuni testi emblematici, di qui la dedizione alla via della poesia. Ciò spiega immediatamente come a un certo punto non ci fossero più molte distinzioni e perché il critico potesse sentirsi alla pari col poeta. Non — stiamo bene attenti — alla stregua della modulazione critica di un Serra ma, al contrario, come uno che parte alla ricerca della verità. E con questo è fin troppo facile capire che parte si lasciasse alla letteratura in generale e in particolare alla poesia: come se di un corpo si lasciasse soltanto in attività un organo e di tutti gli altri si volesse fare degli strumenti sussidiari. In tal senso non vennero scartate nessuna delle possibili proposte, all'infuori della storia e quindi della politica. La filosofia, la teologia, tutto veniva sottoposto al vaglio della poesia nell'illusione che bastasse una pronuncia tanto chiara a priori per condizionare tutto il resto del lavoro. Certo la parte delle ambizioni era di molto superiore a quella dei calcoli, delle misure concrete: in tal modo si prolungava uno stato di attesa, una condizione esistenziale di ansia che trovava il suo naturale sbocco nei testi più alti della poesia pura. L'ermetismo ha avuto la sua grande biblioteca nei simbolisti francesi, da Mallarmé a Valéry, nei poeti inglesi, tedeschi, spagnoli. Per sapere in effetti quale fosse la febbre di quel tempo basta fare un rapido catalogo delle traduzioni tentate, del repertorio condizionato da un'unica volontà di fede nella poesia. Si sbaglierebbe a studiare tutti questi contributi da un punto di vista esclusivamente storico-culturale o — peggio — a voler interpretare tutte quelle acquisizioni col dato della moda: alla base c'era indiscutibilmente una ricerca affannosa, così come al vertice c'era una rosa abbastanza ricca di soluzioni. In mezzo si deve vedere la partecipazione comune dell'ermetismo e il suo momento più alto di espressione

culturale. Con queste iniziative intanto si restituiva alla letteratura la sua accezione universale: e se è vero che in parte ci illudevamo di trovare altrove ciò che mancava da noi, è però anche vero che in questa fase di allargamento e di rottura ci si illudeva di toccare finalmente il territorio della letteratura pura, non condizionata dalla storia. È evidente che all'origine di questa carica violenta e profonda si doveva sempre leggere l'amarezza e la delusione delle ragioni storiche, per cui si pensava che là dove aveva fallito l'uomo, non avrebbe fallito il poeta. Questo servirà a spiegare anche la parte delle esagerazioni che ci sono state e il termine di passaggio dalla religione letteraria alla fede poetica. Il che sul terreno pratico aveva fatalmente le sue precise conseguenze. Ciò che è stato chiamato linguaggio ermetico ha dietro di sé un chiarissimo processo storico.

Non ci bastava l'uomo, così come lo vedevamo camuffato sotto la spinta della politica, non sopportavamo l'uomo-eroe così come era stato per anni consacrato da un D'Annunzio diventato vecchio e ripetitore di se stesso, e neppure ci poteva soddisfare l'uomo morale così come lo potevamo ricavare dalla lezione crociana. Questa insoddisfazione si rifletteva nei vari linguaggi allora in voga e proprio per questa ragione ci sentimmo portati ad isolare la parola, a caricarla di significati che non erano soltanto o proprio suoi, insomma a inventare un vocabolario che per gran parte era fatto di allusioni e di aspirazioni. Si trattava di un procedimento che se era chiaro alle origini, non lo era più al momento dell'attuazione e della messa in pratica. Anzitutto la parola doveva contenere e proteggere lo stato iniziale d'ansia, doveva assumere un'altra funzione oltre a quella naturale di accompagnatrice dell'atto di amore, doveva essere l'atto stesso dell'amore in cui finalmente confluiva tutto ciò che non sapevamo e su cui avevamo gettato l'intera regola della nostra vita. La costruzione, il risultato, l'intelligenza chiara e geometrica, tutte queste nozioni cedevano il posto a un'operazione di natura algebrica, dove l'incognita, la x , prendeva il senso stesso della vita. Che era poi un ulteriore modo di estraniarsi dalla piccola lotta che avveniva, che continuava a vivere fra i protagonisti ufficiali del momento. Inutile dire che una volta sistemata così la questione, la spaccatura con la realtà quotidiana diventava sempre più grave, per cui sembrò opportuno distinguere

fra tempo minore e tempo maggiore o tempo dell'anima per rimettere alla fine tutto nelle mani dell'ignoto, del mistero, dell'inconoscibile. Un poeta della notte come era stato il Campana diventava uno dei grandi protagonisti della nostra vita, così come i suoi testi rotti fino allo spasimo della ripetizione assumevano la parte dell'esempio. Né si pensi che si rovesciassero soltanto i termini della retorica che aveva avuto corso fino a quel momento, no, il tentativo era assai più impegnativo dato che alla presenza si contrapponeva l'assenza come valore assoluto, all'affermazione la negazione. Da Montale in poi l'accento messo sul « non » assumeva il suo ruolo di guida e infatti le nuove generazioni non avrebbero tardato ad andare oltre e a dare a quella prima idea di disperazione contenuta e controllata, un diverso e più cupo colore di negazione assoluta e senza possibilità di riscatto.

Evidentemente non mancavano i pericoli e il seguito della storia ci dice che alcuni erano considerevoli e hanno avuto purtroppo delle conseguenze. Il primo pericolo era quello di limitarsi a una sostituzione di strumenti e di oggetti e ciò che nell'ermetismo è ben presto diventato armamentario di scuola, mezzi di una nuova rettorica sta a indicarci che alla passione iniziale si doveva offrire uno sfogo definitivo e che non bastava appena mutare di maschera. L'ermetismo per salvarsi doveva o avrebbe dovuto portare fino in fondo la sua esperienza, murarsi nel silenzio, diventare una religione totale. Questo per evidenti ragioni non c'è stato, né forse avrebbe potuto esserci. A noi sembra però che assai meglio di ogni altro movimento di quel tempo, l'ermetismo abbia inteso nel senso giusto la condizione di disperazione, il blocco progressivo di ogni soluzione vitale. La stessa esaltazione della poesia, se la valutiamo per ciò che era, era un modo di rimettere la sorte stessa della vita su un altro mondo, quindi di salvarla o per lo meno di strapparla alle fiamme della storia che già avevano cominciato a bruciare le mani della civiltà. Nel suo chiudersi, nel suo rifiutarsi a qualsiasi prolungamento di dialogo con gli altri, gli ermetici non potevano certo sperare o illudersi di salvarsi: no, il loro silenzio o i loro discorsi cifrati erano l'unico modo di testimoniare stando dalla parte della verità e di ricordare indirettamente all'uomo i propri diritti, la sua funzione, l'ultimo margine della sua libertà. E più si stringeva il cerchio della rovina, più cresceva nell'anima dell'ermetico il

desiderio di estraniamento e di dedizione a una voce non mediabile, non commerciabile dell'uomo. Alla luce di quello che è avvenuto dopo e più particolarmente di quanto si cominciò a verificare con lo scoppio della guerra spagnola è fin troppo evidente che un atteggiamento del genere doveva venire giudicato e condannato — come fu fatto poi puntualmente — come passivo, come inerte, se non come nocivo. Ma per avere un giudizio non parziale, conviene riportarci a quegli anni, dove la semplice astensione era già un atto morale abbastanza chiaro e coraggioso. Valutiamo meglio quella condanna capitale del tempo, quel disprezzo del mondo e nello stesso tempo non dimentichiamo di calcolare ciò che era e voleva dire una proposta così assoluta che tendeva a spostare i termini stessi della vita e attraverso all'angoscia e alla disperazione indicava il peso della morte e contro il teatro visibile, la presenza di un teatro invisibile. In altre parole sarebbe ingiusto passare sotto silenzio o addirittura ignorare il peso che ebbe il costante richiamo alla verità. Su questo punto vorrei fare consistere il dato primo e più importante dell'ermetismo, anche per sfatare una leggenda che da troppo tempo tende a farne una scuola, una retorica o peggio una brutta arte dell'evasione. Né si porti avanti la scusa dei risultati, perché è chiaro che di risultati in questo caso non è possibile parlare. Allora contavano le segrete e più gelose ambizioni per disegnare una diversa figura d'uomo, allora contava soprattutto l'aspirazione a sottrarre l'uomo al numero e all'impiego cieco della violenza. Non è vero che l'occhio capace di guardare in faccia il male non abbia il suo valore o sia soltanto una bella immagine, al contrario è il primo atto della verità e se l'ermetismo non potesse vantare altri crediti, questo sarebbe già più che sufficiente per una diversa e più giusta valutazione della sua opera. Lo sappiamo, una cosa è giudicare a posteriori e col semplice sussidio dei fatti così come ci appaiano a distanza e alla luce della consacrazione della storia e un'altra cosa è portare nel giudizio la memoria delle circostanze e delle condizioni che hanno permesso certi avvenimenti. Ma se vale la testimonianza di un contemporaneo, vorrei che non si dimenticasse di registrare fra i dati di base dell'ermetismo, il punto capitale per noi dello smarrimento a cui si era giunti per la presenza dell'uomo, per la persona umana, che era poi anche quello che meglio d'ogni altro nutriva la più

profonda disperazione. La riduzione al minimo che l'ermetismo fece dell'uomo pubblico era direttamente imposta dal colore, dalla voce del tempo; la realtà si condannava da sé, la ragione non godeva più di nessun credito e se l'uomo voleva salvare il suo capitale d'emergenza, lo doveva fare spostando tutto l'asse dell'esistenza sulla non-vita, sul silenzio, sulla parola suscettibile d'altri significati. L'ermetismo ha avvertito forse più di altri movimenti che si stava giuocando una partita all'ultimo sangue e che nell'ambito del mondo della realtà ogni via d'uscita era stata puntualmente cancellata. La poesia era un'isola di salvezza, nel migliore dei casi era la voce di Dio: comunque, era qualcosa che ci aiutava a non soccombere, a sfuggire all'ultima e definitiva capitolazione.

Come accade di solito in questi casi, i risultati restano sbilanciati rispetto alle ambizioni e ai propositi. Si vuol dire che una parte — e per forza di cose la più pura — non viene espressa e ha soltanto il carattere di postulazione. Di qui un doppio ordine di applicazioni: quello puramente letterario e l'altro che per ragioni di comodo diremo politico. Oggi si riesce a vedere meglio questa doppia soluzione, anche perché ciò che è avvenuto dopo il trentasei e fra il trentasei e il quarantacinque ci aiuta a decifrare meglio il senso della vicenda. Ma non si dimentichi che per molto tempo questo doppio registro ha potuto coesistere naturalmente nello spirito degli ermetici, anzi che gli stessi scrittori che più tardi avrebbero subito il fascino dell'azione politica per tutto il resto restarono fedeli della parola e della poesia pura. L'opposizione è stata un principio di fondo, in quanto tutte le soluzioni politiche erano considerate come dei compromessi, mentre soltanto in seguito si sarebbe giunti a una scelta più precisa. Da questo punto si sarebbe ripetuto nell'ambito dell'ermetismo ciò che qualche anno prima avevano sperimentato i surrealisti, con l'ulteriore differenziazione che i surrealisti puntavano sulla trasformazione del mondo mentre gli ermetici avevano del mondo un'accezione totalmente negativa per cui non si supponevano né modifiche né rimedi. Tutt'al più si potrebbe dire che l'ermetismo si avvantaggiava delle esperienze di chi lo aveva preceduto e in tal senso un rifiuto e un distacco totali lo salvaguardavano dalla tavola dei risentimenti e delle delusioni. Più interessante sembra vedere in che modo l'ermetismo immagi-

nava la sorte dell'uomo, anzi la natura stessa dell'uomo. Anzitutto si trattava di una pronuncia al singolare: l'uomo era considerato come arbitro assoluto del proprio destino e quindi il principio di comunione o soltanto di collaborazione non era ammesso. L'uomo e la poesia, l'uomo e Dio: non esistevano altre categorie. E questo serviva a ribadire ancora una volta — se ce ne fosse stato bisogno — che la condizione del romanzo risultava anche per gli ermetici negativa e sterile: prima di tutto perché l'idea di società era bloccata per due motivi, uno generale e l'altro contingente e poi perché la stessa immagine di azione avrebbe contraddetto lo stato d'attesa o la nozione di assenza. A questo punto diventa fin troppo facile spostare il secondo termine del confronto dal surrealismo all'esistenzialismo: la coincidenza c'è stata e non soltanto sul piano filosofico. Evidentemente gli ermetici si trovavano a respirare in un clima unico e dove il dato kierkegardiano aveva soppiantato quello nicciano. Per tornare un momento all'ipotesi del romanzo, si tenga presente che le uniche soluzioni romanzesche accettabili per un ermetico erano quelle di *Monsieur Teste* e di *Niebla*. Valéry e Unamuno del resto rientrano di pieno diritto nella storia della formazione del movimento. Erano fra i profeti dell'ermetismo e nel quadro stesso delle loro opere i giovani ermetici potevano facilmente riscoprire due delle grandi soluzioni provvisorie: o attenersi alla decantazione poetica o abbandonarsi al vento dell'irrazionale. Certo i due grandi stati intellettuali e spirituali si riassumevano o nell'aspettazione ferma della bellezza o nell'angoscia. Chiunque abbia la pazienza di confrontare i risultati più noti dell'ermetismo troverà sempre questa doppia postulazione e in questo senso si è spesso potuto parlare di un'eccessiva fissità della poetica ermetica e, per contro, di un disordine che apparentemente negava l'approdo estetico. Ma vale ripeterlo, nel migliore dei casi, erano momenti contemporanei, per cui l'ultima parola veniva lasciata all'attesa. Non mancò allora chi in buona o cattiva fede tentasse di tradurre questa condizione nei colori di un atteggiamento politico, senza accorgersi che in tal modo si riduceva in termini molto spiccioli un modo ben diverso e più alto di vedere le cose. Si dimenticava, cioè, che all'ermetismo la storia appariva a priori condannata e irrecuperabile e che uno dei presupposti centrali dell'idea ermetica consisteva appunto nell'escludere qualsiasi forma di

collaborazione. Il dato dell'assenza a questa luce sembra riacquistare tutta la sua forza. Ma vediamo un po' più da vicino: che cos'è stato all'origine questa « assenza »? Non era appena il rifiuto di una categoria, era il rifiuto stesso dell'esistenza, intesa come territorio di proposte risolutive. Toccava cioè il male alla radice, nel senso che si dava per scontato il destino dell'uomo. Non potevano bastare delle scelte così come non poteva bastare una diversa organizzazione del mondo. Se l'ermetismo bestemmiava e aboriva l'attuale struttura politica, peraltro non intendeva presentarne un'altra, convinto com'era dell'impossibilità dell'uomo a vincere la situazione tragica del suo destino. In tal senso l'assenza assumeva non già la parte dell'evasione ma quella della maturazione dell'attesa: una volta fatto questo primo passo, si sarebbe trattato di ricevere la parola superiore o di Dio o di un ulteriore stato di grazia che per semplicità diremo poetica. Forse non è neppure esatto dire che si aspettava Dio, il cui nome rimaneva sulla spinta di un movimento delle labbra ma sfuggiva a qualsiasi irrigidimento teologico. E questo spiega come in parte l'ermetismo sia nato da una ristretta famiglia cattolica che aveva sentito in profondità la povertà e spesso la miseria delle proposte religiose del tempo. Mallarmé era sempre preferito allo stesso Claudel, perfino dagli ermetici di derivazione cattolica. E là dove il poeta delle *Cinq grandes odes* metteva ben chiaro il nome di Dio, l'ermetismo lo sostituiva con l'attesa mallarmeana che per sua natura era quanto mai disperata e negativa. Tutto questo per sottolineare il carattere diluviale, di diluvio universale, dell'ermetismo nei suoi momenti di coscienza più alta. Il che lo portava a limitare al massimo la soluzione della speranza con la conseguenza — che già apparteneva al grande patrimonio mallarmeano — della sostituzione di Dio col poeta. Certo su questo punto sono stati commessi degli abusi e si è dato alla poesia un ruolo che non era il suo o fu suo fin tanto che non si ebbero nuove condizioni. Ma va aggiunto che con la negazione della storia si era in qualche modo annullato quest'ultimo spazio di recupero e si era votato per un'immobilità assoluta. A veder meglio come stavano le cose, con una scelta tanto radicale si esautorava anche la letteratura, per cui dal lemma della letteratura come vita si arrivava a una doppia condanna e della vita e della letteratura.



Willy Varlin: *Ritratto della madre*, 1952



La cosa non stupirà: lo stesso surrealismo dopo la seconda convergenza alla letteratura, vale a dire dopo il famoso congresso degli scrittori a Kar-kov, si trovò a *piétiner sur place*, riportando la ricerca nell'ambito dei singoli.

Per l'ermetismo, falliti i grandi obbiettivi venne fatalmente il tempo del secondo confronto, con il tempo, con il mondo, con gli uomini. Che cosa avrebbe fatto la guerra, quale correzione avrebbe portato nell'ambito dell'ermetismo? A stare a ciò che dicono i manuali, all'ermetismo subentrò già negli ultimi anni di guerra la scuola neorealistica. In altri termini, la poetica dell'assenza sarebbe stata sostituita da quella della presenza degli uomini nel mondo. In realtà è una sostituzione del tutto parziale e provvisoria o se si preferisce un rimedio che non toccava il fondo della malattia mortale che aveva così energicamente strutturato l'immagine stessa dell'ermetismo. Comunque sia, l'ermetismo ha la sua data di morte nel 1945, anche se onestamente convenga ammettere che il ritorno alla luce e alle cose non ha minimamente intaccata la sostanza vera del movimento. Non l'ha intaccata perché un diverso atteggiamento politico non poteva costituire un'alternativa concreta a una posizione che fondava la sua forza sulla negazione totale. E infatti non ci volle molto tempo per accorgersi che il dare un nome alle cose non significava conoscere queste cose, così come il chiamare per nome gli uomini non voleva dire aver risolto il problema della loro vera presenza. Ad ogni modo la spaccatura c'è stata, l'ermetismo che finiva non avrebbe più trovato — almeno in Italia — una possibile piattaforma di resurrezione e la stessa poesia entrò in una stagione di mortificazione da cui non si è ancora districata. Mutarono — tanto per cominciare — gli accenti: gli accenti di eternità saltarono a tutto vantaggio del provvisorio e poi dello sperimentale, quelli che promettevano una letteratura assoluta furono rimpiazzati da quelli che aderivano a un'idea tutta morale ed educativa dell'arte. La stessa nozione di *engagement* che era rimbalzata con qualche anno di ritardo in casa nostra fu ulteriormente diminuita e avvilita, quindi distorta ma tuttavia servì da specchietto per quanti erano disposti a fare della letteratura uno strumento. Eppure a ben guardare proprio l'ermetismo aveva fatto dell'impegno la *conditio sine qua non* della sua salvezza e della salvezza della letteratura e si trattava inoltre di un impegno che obbligava alla continuità, se non al movi-

mento nella continuità. Ma non servono altri esempi, con il dopoguerra è stata la funzione della letteratura a prendere la guida delle discussioni e dei vari problemi. Il solo chiedersi a che cosa servisse contrastava irrimediabilmente con l'idea di una letteratura che era l'unica via di salvezza, l'unico mezzo per vincere il mondo. Non è chi non veda che così facendo si spostavano in maniera inequivocabile i termini stessi del discorso: il poeta non occupava più il suo posto, ma veniva confuso con la folla. Non ci si aspettava più da lui la « parola », ci si attendeva un discorso, per di più da valutare nelle sue immediate implicazioni. Lo stesso sforzo di dare un volto inalterabile allo scrittore veniva sacrificato dall'altra idea della collaborazione generale ed anonima postulata dal Lautréamont. Lo scrittore aveva ritrovato o meglio tutto gli lasciava credere che aveva ritrovato il suo posto nella « città ».

Ora è stata forse questa responsabilità meglio definita e più circoscritta a riportare la letteratura e prima ancora la poesia sulla terra, togliendole quell'alone di mistero e di divinazione che l'ermetismo si era preoccupato di accrescerle. C'è stato inoltre una tendenza a ridimensionare la funzione dello scrittore che in tal modo da privata diventava pubblica. È stato un bene o piuttosto non si è voluto tener conto di quello che l'ermetismo con il senso di una grande tradizione che aveva alle spalle aveva inteso restituire alla sua prima dignità? Probabilmente la tavola dei nuovi valori ridotti non era che la conseguenza di uno stato di *choc* seguito alla morte dell'ermetismo e di una nuova presa di coscienza determinata dall'impotenza della letteratura a modificare il quadro della realtà. Da questo punto di vista dobbiamo ripetere per l'ennesima volta che l'ermetismo rappresentava il punto d'arrivo di un tipo di concezione artistica che aveva avuto la sua consacrazione sin dai tempi di Baudelaire. L'immagine del poeta come sacerdote o addirittura come inventore di una religione tutta umana ha tenuto per molto tempo, diremmo fino a quando certi valori hanno conservato il loro primo potere. Con la doverosa notazione che più si avvertivano i segni del prossimo disfacimento totale di una data civiltà, più erano esasperati questi sintomi di ambizione assoluta che hanno caratterizzato l'ermetismo. Il sogno baudelairiano dell'oltrepassare i confini dell'ignoto parve realizzabile con il surrealismo mentre si trattava di

un miraggio. Il giuoco delle cose avrebbe provveduto a porre proprio al termine di quelle cacce spirituali il volto di una realtà inerte e intangibile, per cui la grande ambizione di sconfiggere una volta per tutte il cosiddetto tempo minore venne vanificata e dissolta. Ma non è questo che conta, vogliamo dire che in casi del genere i risultati concreti hanno sempre un significato speciale, non toccano la sostanza della verità. Nel nostro caso poi il peso della lotta era determinato dalla purezza stessa della ricerca, dall'aver inteso fare della letteratura uno strumento, anzi lo strumento principe della verità. Qui forse sta il punto-chiave di tutta la questione e qui l'origine di molte confusioni che volevano fare dell'ermetismo un'ennesima trasformazione dell'arcadia. Per quante professioni puramente letterarie si facessero, alla fine l'idea della bellezza era sempre superata e soppiantata da quella della verità: in tal senso si sarebbe dovuto parlare di poesia filosofica, se l'equazione non avesse generato grossi equivoci. Nell'atto di fede che resta alla base delle ragioni ermetiche, è fin troppo chiaro che l'immagine dell'uomo era lo scopo di ogni movimento. Cambiava — caso mai — il modo e il senso della caccia. Là dove gli altri gettavano lo scandaglio nell'ambito della ragione, l'ermetismo suggeriva l'annessione di altri domini, a cominciare da quelli segreti e nascosti del subcosciente, del mistero, dello stato di assenza. Non si operava in vista di una riduzione, al contrario si lavorava per accrescere il capitale delle nozioni con l'ambizione e con la speranza di proteggere l'uomo dalla corruzione stessa delle cose. L'immagine del tempo « maggiore » era nata per questa motivazione: dare il senso dell'eterno a una vita che correva alla distruzione, anzi che nel suo stesso apparire mostrava i segni della morte. Con questo scambio iniziale dei termini si intendeva prolungare lo stato di vita e si credeva nei momenti di più alta convinzione che venissero evitati così i termini fatali del dolore, del male, della perenne e progressiva decadenza.

Non so se siamo riusciti a far capire quanto ricca fosse la vera tematica dell'ermetismo, lo avremmo voluto anche per sfatare una leggenda che dalla fine della guerra sembra essersi radicata in profondità nella mente degli storici della letteratura e che dell'ermetismo ha visto soltanto le trame esteriori, dimenticando da una parte le sue più vere ed autentiche postulazioni. Al

contrario, l'ermetismo è stato l'ultimo tentativo fatto da noi per porre la letteratura su un altro terreno e per darle una dignità assoluta. Fu proprio per questo un tempo di altissime ambizioni, certo irrealizzabili, ma il fatto stesso che siano state definite con tanta partecipazione e in maniera così netta dovrebbe raccomandarci di esser prudenti, per esempio dovrebbe dissuaderci dal giudicare un movimento chiaramente spirituale con i semplici strumenti dell'intelligenza estetica. Non conta l'inadeguatezza dei risultati, per una volta hanno valore gli stimoli in partenza, la vocazione all'assoluto e il tentativo di strappare l'uomo alla ragnatela impietosa e distruttrice del tempo, per restituirlo à *iamais* alla poesia.

DUE RACCONTI

di

Saverio Strati

I. - MIA MADRE SCRITTRICE DI LETTERE

Molta gente si fa scrivere le lettere da mia madre. Anche la nonna e la zia, la sorella della nonna, si fanno scrivere le lettere da mia madre. Entra la nonna e dice a sua figlia: — Rispondi alla lettera di tuo fratello. È da giorni e giorni che gli devo rispondere; e lui è là, solo, in quel mondo lontano!

Se ha tempo, mia madre prende penna e calamaio e siede.

— Cosa gli volete dire? — dice alla nonna.

— Devi soltanto rispondere alle domande della sua lettera. Non ricordi cosa dice? Che sta bene, che sempre lavora, che se ne vorrebbe venire, ma che il cuore non glielo permette, perché qui non c'è lavoro. Tu da parte mia gli dici che vorrei che se ne tornasse al paese, perché desidero riabbracciarlo, rivederlo, sentirlo parlare. Caro figlio, a quest'ora i tuoi capelli sono bianchi, tanti sono gli anni che hai lasciato questa terra. Dio sa, caro figlio, quanto ti sei trasformato che forse io non ti riconosco più...

Mia madre prende la lettera di suo fratello, la rilegge per conto suo, mentre la nonna continua:

— ...Ma prima di ogni cosa, mi piacerebbe che tu te ne venissi, per trovarti una moglie, perché non puoi vivere per sempre come un eremita. Vor-

rei, caro figlio, che tu, come tutti i tuoi eguali, avessi dei figli. Perché avere figli è cosa necessaria e magnifica e te lo dice tua madre che di figli ha avuto una dozzina —. E toccando mia madre sempre immersa a leggere la lettera di suo fratello: — Gli scrivi anche che io sento che presto morirò. Caro figlio, anche le pietre della fiumata si trasformano a furia di essere nella corrente dell'acqua che spesso le trascina al mare e il sole non le illuminerà mai più. Ti prego di venirtene al più presto, perché i miei occhi desiderano vederti, e quest'anno c'è stata una buon'annata di olive e di vino; ma grano non s'è prodotto a causa dello scirocco africano. Abbiamo celebrato la messa cantata che costa parecchi soldi in suffragio dell'anima di tuo padre che ci guarda e ci aiuta dal cielo, dove Dio l'ha voluto con sé... Vorrei, Rotilio mio, avere le ali e volare da te. Ti benedico, figlio mio obbediente e buono come il pane, stella della vita mia che mi hai incoronata come Gesù incoronò sua madre, la nostra Vergine bella.

Mia madre finisce di rileggere la lettera e, senza aver ascoltato una sola parola di sua madre, le dice:

— Fate silenzio! — S'immerge nei suoi pensieri. Intinge la penna nel calamaio. Sta assorta col pennino bagnato sulla carta bianca, infine scrive: — Benedetto figlio, noi tutti stiamo bene e ci auguriamo che questa mia ti troverà in buona salute —. Mia madre si ferma, sempre assorta. Intinge la penna e pensa, mentre la nonna riprende:

— E digli che io ho avuto la febbre, ma che non se ne deve preoccupare, perché sto già meglio. E inoltre digli...

— Fate silenzio, — l'interrompe mia madre e riprende a scrivere di getto: — Qui piove, caro figlio, e fa freddo. L'annata è stata pessima e more sui gelsi non ci sono state: quelle more con le quali i ragazzi si sfamavano. Tua sorella ha i figli ammalati e lei è vecchia e stanca. In paese dopo l'ultima alluvione c'è stata un'epidemia che s'è portati molti vecchi fra le braccia del Signore; e la miseria qua è lunga come il tempo; e già abbiamo paura dell'inverno. L'inverno prossimo ci distruggerà. L'inverno sconvolgerà i paesi e le fiumare ci trascineranno al mare. Beati tutti quelli che vivono lontano da questa terra, che è terra di crocefissione e di passione! — L'inchiostro sul pennino finisce e mia madre sta quieta e riflette.

— Dove sei arrivata? — le domanda la nonna.

— Non interrompete il filo della mia memoria.

Entra una vicina di casa. Incomincia a chiacchierare. La nonna si lascia vincere dalle chiacchiere; mia madre smette di scrivere.

— Devo preparare il mangiare per mio marito, — dice —. Finirò la lettera stasera.

— E ricordi quello che ti ho detto? — le domanda la nonna.

— So quello che devo scrivere.

La nonna va via; e mia madre, dopo che tutti abbiamo finito di mangiare e lei stessa di rigovernare, riprende la lettera. Rilegge quella di suo fratello, rilegge la parte scritta in risposta che spesso strappa e incomincia da capo. Riscrive la solita filastrocca iniziale e di getto continua: — Ti prego, caro figlio, di venirtene. Ritorna al paese e fatti una casa e una famiglia... Qui il cielo è bello e bella è la terra; la vigna è verde, il grano matura e i campi sembrano d'oro. Anch'io, che sono tua madre, maturo. Da verde e giovane, come tu mi hai lasciata, sono diventata d'argento. Quanti sono gli anni che non ti vedo? Le dita dei piedi e delle mani non bastano a contare gli anni che sono lunghi come i giorni senza pane, come le notti senza sonno e dolorosi come quando ti strappano un dente sano. Avrò la fortuna di toccare la tua faccia con le mie mani? Ho l'impressione che questi miei occhi mezzi spenti non vedranno più il tuo viso e che le mie orecchie non sentiranno più il suono della tua voce...

Preso da queste fantasticherie mia madre scrive svelta. Entra la zia, la sorella della nonna e le dice:

— Buona sera, Concetta.

Mia madre non sente. Continua a scrivere, intingendo ogni due righe la penna nel calamaio: — Non so più se sei alto o basso, biondo o bruno. Vent'anni di America ti avranno trasformato, come i temporali hanno trasformato la nostra piccola terra dove tu andavi a zappare... la mia montagna è fiorita. Te lo ricordi quell'indovinello-racconto che parla di un re che va in giro per il suo regno? Un giorno questo re mentre cammina sul suo cavallo s'imbatte in un vecchio che zappa. — Buongiorno, verme di terra, — gli

dice il re —. — Benvenuto, uomo di guerra, — gli risponde con gentilezza il contadino. — Come va la tua lunga? il re; e il contadino: — Non molto lontano —. E la lunga significa la vista. E il re: — La tua montagna è fiorita? — È fiorita, maestà. Ma anche la tua è fiorita, dice il contadino. E intendeva dire che tutti e due avevano i capelli bianchi. Penso, figlio, che a quest'ora anche la tua montagna sia fiorita, avendo tu dieci anni più di tua sorella che ha la testa bianca come la schiuma del latte, tanto s'è invecchiata anche lei —. Mia madre fa una pausa. Alza la testa. Si accorge della zia. — Voi qui, zia? — dice.

— Scrivi? — fa la zia.

— Sto scrivendo a mio figlio.

— È partito tuo figlio?

— Che stupida sono! A Rotilio mio fratello, sto scrivendo, — e mia madre ha la voce strozzata e gli occhi umidi di pianto.

— Ci sono cose gravi? — domanda la zia preoccupata.

— Gli dico di venirsene, perché ho tanta voglia di vederlo... Come vola il tempo, zia! Ero una ragazzina, quanto Rotilio è partito. Ora ho un figlio che già può prendere moglie.

Segue una lunga pausa che la zia rompe dopo un grave sospiro:

— Ero venuta, per pregarti di scrivere la lettera a tua cugina.

— Anche Isabella da tanti anni vive in quella terra lontana! — esclama mia madre.

— Venticinque anni, figlia cara. Venticinque anni che questi occhi miei non la vedono! — fa la zia.

— Venticinque anni come venticinque cuori di angeli.

— Come venticinque pietre di fiume trascinate nel mare.

— Forse moriremo senza mai più rivederci! — fa mia madre.

— Non facciamo questo malaugurio, figlia.

— Già mio figlio parla di partenza!... E partirà, di certo, e lo perderò, zia.

— I figli ci muoiono a vent'anni in questa terra! — esclama la zia.

— A vent'anni! — le fa coro mia madre. — Il paese è spopolato e anche mio figlio parla di partenza, di treni, di navi. Partirà per l'America, per l'Australia, per la Germania. Non lo sa; ma partirà.

— Quanti nomi nuovi ci sono di questi tempi! — commenta la zia.

— Il mondo s'è ingrandito, zia; è cresciuto come il nostro dolore, il mondo... È cresciuto anche il nostro cuore che si riempie sempre di altro dolore.

II. - CHI HA E CHI NO

Lo sapevo da tanti giorni che sabato la madre di Giorgio ammazzava il porco, e mi dispiaceva. Mi dispiaceva, perché desideravo essere al posto di Giorgio: essere suo fratello, o suo cugino, o suo amico intimo come nel passato, per poter mangiare carne a volontà, quel giorno. Perché ammazzare il porco, significa fare festa, essere felice; e io di queste feste non avevo mai avute in vita mia. Ma io non potevo andare a vedere nemmeno come lo ammazzavano, il porco; e non ci potevo andare perché mia madre non me lo permetteva; e non me lo permetteva, perché lei e la madre di Giorgio erano acerrime nemiche, da più di un anno. Una volta invece erano molto amiche; e a quel tempo io andavo da Giorgio e Giorgio veniva da me, e giocavamo e mangiavamo sempre insieme. Qualche notte dormivamo perfino nello stesso letto. Ci volevamo bene, ci volevamo. Né la madre di Giorgio aveva la cresta ritta come certe galline che tentano di sottomettere le altre galline. Ma da quando aveva spedito suo marito a combattere volontario in Abissinia, anzi da quel giorno che aveva ricevuto un po' di soldi per via del sussidio che le davano, aveva alzato la coda e nessuno le poteva più parlare. Pretendeva che mia madre le lavasse la biancheria e che le andasse a prendere l'acqua alla fontana; e a me e a mia sorella dava un cantuccio di pane con l'aria di chi ti fa l'elemosina. A mia madre quest'agire stupido andava sullo stomaco che le si gonfiava a ogni gesto e a ogni parola della madre di Giorgio, la quale faceva anche la sapientona. Una mattina non ne poté più, mia madre, e scoppiò e gliele cantò in faccia davanti a tutto il paese che stava ad ascoltare e approvava con assentimenti e risatine divertite.

— Chi credi di essere ora che hai quattro soldi? Non ti ricordi della fame che hai assaggiata? Non ti vergogni di pensare che hai mandato quel baccalà di tuo marito al macello, solo per quattro soldi di sussidio che ti danno? E ora pretendresti che io ti facessi la serva a te? Orba ti potessi vedere, cagna. Strada hai sbagliato, gallina stolta. Porta hai sbagliato; e pazza nel cervello sei e storta come il manico della mola... Ma da me... ecco cosa puoi avere, tutto lungo lungo, — e le fece un gesto col braccio, mia madre; e c'era chi si smascellava dal ridere.

Da quel giorno non si parlarono più. Nei primi giorni neanche noi ragazzi ci parlavamo; ma poi riprendemmo a parlarci e a giocare come prima. Ma mia madre mi rimproverava spesso perché giocavo con Giorgio; e anche la madre di Giorgio rimproverava lui. Lo capivo da tante cose. Ma si sa, come sono i ragazzi: non serbano rancori. Però quel giorno del porco, Giorgio mi offese assai. Non mi riuscì di guardarlo per diversi anni. Anzi, anche ora, dopo decenni, a quel lontano ricordo provo un rimescolio, dentro di me, contro di lui; e anche contro Rosario. Un altro ragazzo che fa parte di questo racconto.

Anche mia madre sapeva che sabato in casa di Giorgio ammazzavano il porco; e, sera di venerdì, ci disse, a me e a mia sorella, mentre eravamo seduti al focolare:

— Badate di non avvicinarvi a quella casa, domani. Se vi vedo vicini a quella casa, vi faccio neri di botte.

Mi sentii male, a questo suo discorso. Non fiatai. Anzi mi strinsi in me stesso. Mia sorella mi fissò con certi occhi spalancati così, come se mi avesse voluto dire che la mamma era molto severa e cattiva. Nemmeno lei fiatò, davanti alla mamma; ma appena fummo soli disse:

— Vorresti essere tu al posto di Giorgio?

— Perché? — le domandai; ma capii chiaramente che anche lei pensava alla stessa cosa che pensavo io.

— Perché domani sua madre ammazza il porco, — disse Giulia.

— Ah! — esclamai come se cascassi dalle nubi. — E a me che me ne importa? — aggiunsi.

— Io vorrei essere al posto di Giorgio, — disse mia sorella. — Mi scialerei di mangiare carne... Uhm!... Ne mangerei da spaccare, se fossi al suo posto, o se fossi sua sorella. E tu?

— A te ti pare che a me m'importa della sua carne? — dissi. Invece pensavo a Giorgio e lo invidiavo con rabbia. Infatti sentivo di volergli perfino male, a lui che stava meglio di me e che vestiva bene e che aveva le scarpe e il cappotto.

Giorgio aveva il padre e noi no. Tutto questo era. Ché, se noi avessimo avuto il padre, anche lui, nostro padre, sarebbe andato in Abissinia a combattere e ci avrebbero dato il sussidio; e, se fosse morto in guerra, ci avrebbero dato la pensione, a noi figli, come ai figli del Cucco che era morto due mesi avanti.

— Quelli son rimasti orfani, è vero, — lamentava spesso mio madre, — ma a loro è rimasta la pensione e vivranno da cristiani. A me chi mi guarda? Mio marito è morto di malaria, e mi sono rimasti i figli sulle spalle. Non sarebbe meglio se fosse morto anche lui in guerra come il Cucco? Il dolore non sarebbe tanto amaro! — Questo sentivo ripetere da mia madre che spesso parlava da sola, specialmente quand'era stanca, o quando non aveva da darci un pezzo di pane o da comprarci i calzoni e la veste.

All'indomani mattina mi svegliai presto. Anzi mi svegliai l'affannoso, l'accorato gridare del porco. Vidi che mia madre non era in casa e capii che era andata al bosco per il solito fascio di rami che vendeva per pochi soldi. Faceva molto freddo, ma saltai subito dal letto e m'infilai i calzoni e la camicia, mi misi la grande vecchia giacca che era stata di mio padre, e subito uscii.

Il macellaio, curvo e silenzioso, muoveva con forza un lungo coltello nella larga ferita della gola del porco il quale aveva il muso e le quattro zampe ben legate ed era tenuto fermo da tre uomini. Il sangue scorreva fumante nella casseruola e la madre di Giorgio lo rimestava sveltamente con un lungo cucchiaio di legno. Mi piazzai in un lato e mi misi a guardare con piacere la scena. Anche Giorgio stava guardando, le mani nelle tasche dei calzoni quasi nuovi. La mamma di Giorgio parlava e si dava le arie di una baronessa. Raccontava di quando anche in casa di suo padre si ammazzava il porco. Parlava anche di suo marito che a quell'ora chi sa dove si trovava.

Giorgio mi gettò un'occhiata; ma non parlò. Poco dopo arrivò mia sorella, scalza e spettinata. Si piazzò al fianco di Giorgio. Gli disse, e lo fissò in faccia:

— Oggi ti sciali!

Giorgio non le diede importanza. Dio sa cosa credeva di essere per quelle scarpe che aveva ai piedi e per quel porco. Non si ricordava che anche lui, l'anno passato, era scalzo e nudo assai più di noi.

— Ti ricordi che ieri abbiamo giocato insieme alle nocciole e che ti ho fatto vincere? — gli disse mia sorella.

Provavo l'impulso di pestare la testa a Giulia che gli dava tanta confidenza.

— Vattene via! — gli disse Giorgio e aggrottò anche la fronte.

Giulia non si mosse. Si divertiva di vedere che il porco stava mandando l'ultimo respiro e di vedere che il macellaio muoveva il coltello nella profonda ferita della gola. Il coltello raschiava come se grattasse un osso.

— Vorresti essere tu al posto del porco? — domandò Giulia a Giorgio.

— Vattene via! — le ripeté lui, e la spinse con la mano.

Corrugai la fronte e strinsi i pugni dalla rabbia. Pensai che faceva lo spaccone perché c'era sua madre. Se fossimo soli, starebbe come un cane bagnato... Ma ci dovevamo vedere a scuola. A scuola non avrebbe fatto il borioso, il somaro senza coda.

— Lasciali in pace, poveri diavoli! — gli disse sua madre sempre con l'aria di una baronessa.

— Loro non devono guardare, — fece Giorgio.

— Qui non è tuo, — gli disse mia sorella.

— È mio perché il porco è mio, — le ribatté Giorgio.

Sua madre ora non ci sentiva, tanto era indaffarata.

Mia sorella si accostò a me.

— Qui non è tuo, — gridò più forte verso Giorgio.

— Non devi guardare verso il porco, — le disse Giorgio. — Il porco è mio e non lo devi guardare.

— I miei occhi non sono tuoi e io guardo dove mi piace.

— Se tu guardi, vedrai cosa ti succede.

— E lasciali guardare, questi poveri diavoli! — gli gridò sua madre con fare e con tono pietoso. — Non gli bastano i guai che hanno?

Questa sua frase mi colpì come una frustata. Pensai di riferirla a mia madre. Ma mia madre mi avrebbe dato botte, se sapeva che ero andato a guardare. Aveva ragione mia madre, però! Quella era una boriosa muso di pecora; e suo figlio era più muso di pecora di lei. Però dovevo rompergli la faccia a quel somaro spelacchiato, il primo giorno che si andava a scuola. A me importava assai poco del suo porco e di sua madre e di suo padre e di lui stesso che era tanto asino, che non sapeva dire nemmeno quanti sono i mesi dell'anno e che non sapeva trovare, mai mai, l'area del triangolo. Per dispetto da ora in poi non gli avrei mai più dato un aiuto, un suggerimento nei compiti. Mai. Gli dicevo di ricordarsi di questa mattina del porco; gli dicevo di tenere in mente come aveva trattato mia sorella... Ora te li fai da solo, i compiti. Lui non li avrebbe saputo fare e avrebbe avuto un forte schiaffo dal maestro e io sarei stato felice di tutto questo. Proprio felice sarei stato. Soprattutto se il maestro gli avesse detto, come l'altra volta: asino di brutta razza, davanti a tutti noi.

— Non gli devi permettere di giocare con te, — mi disse Giulia.

Giorgio fece una smorfia di strafottenza; mise anche la lingua fuori e disse una parolaccia sottovoce.

Ci scambiammo un'occhiata e io sputai a terra e spiaccicai lo sputo col piede. Giorgio mi girò le spalle.

Arrivarono Cata e Rosario. Due ragazzi della nostra età. Scalzi e mal vestiti più di noi. Erano i figli dello spazzino, loro.

Cata si accostò a Giorgio.

— Le vuoi queste nocciole? — gli disse, facendogli vedere quattro grosse nocciole.

— Via, vai via! — le ordinò Giorgio e le tirò un calcio sul sedere.

— Ohé! — strillò Cata e, furiosa, gli mise le mani davanti alla faccia.

— Io ti graffio la maschera brutta che hai, somaro scodato brutto.

Rosario non fiatò. Anzi si allontanò dalla sorella.

« Se fai la stessa cosa a mia sorella, ti faccio a pezzetti come la carne della salsiccia », mi dissi; e dentro di me desiderai ardentemente, rabbiosamente, che desse un calcio a Giulia.

— Spaccone spavaldo! — esclamò mia sorella avvicinandosi a Cata. — Perché ammazza il porco crede di essere Gesù Cristo!... Babbasone, morto di sonno e lendinoso! Però noi non lo faremo mai più giocare con noi.

— Se lui si avvicina dove gioco io, gli spacco la testa, — disse Cata con decisione.

Giorgio come se non avesse orecchi Sembrava tutto assorto a osservare il macellaio che stava spelando il porco steso come un pascià nella madia. I tre uomini se n'erano andati; la madre di Giorgio era affaccendata a trasportare acqua bollente dalla cucina.

— Andate, ragazzi! Lasciateci lavorare in pace! — ci disse. — Tornate dopo, più tardi, ché vi darò un poco di carne, poveri diavoli!

« Me ne fotto della tua carne » mi dissi, « e di tuo figlio e di chi ti dà i soldi ». Mi scostai di là. Mi misi con le spalle al muro e guardavo da lontano. Cata e Giulia si accostarono a me. Rosario invece stette accanto a Giorgio.

Si stava in silenzio. Faceva freddo. Un freddo secco, pungente.

— Pare il figlio del re, il baccalà! — fece a un tratto Giulia.

— È un somaro stolto! — aggiunse Cata. — Non sa giocare nemmeno alle nocciole.

— Però tuo fratello gli sta vicino! — disse Giulia a Cata.

— Anche mio fratello è un somaro stolto, — disse Cata. Si avvicinò a Rosario. — Vieni vicino a noi, — gli ordinò, e lo prese per il braccio e lo tirò.

Rosario la respinse.

— Lo dirò al padre, stasera, — lo minacciò Cata indispettita. Tornò da noi e continuò a minacciare il fratello.

— Se vuoi guardare, mi devi dare dieci nocciole, — disse Giorgio a Rosario.

Rosario si affrettò a dargli dieci nocciole.

— Povero venduto baccalà! — commentò Giulia.

Cata divenne furiosa contro il fratello. Prese un sasso da terra e minacciandolo gli gridò:

— Fatti restituire le nocciole o ti spacco la testa.

Rosario era più duro del legno stagionato. Anzi pareva arcicontento di aver dato le nocciole a Giorgio.

— Ora te ne puoi andare. Hai guardato abbastanza, — disse Giorgio a Rosario, dopo un minuto.

— Ma io ti ho dato tante nocciole!

— E io ti ho permesso di guardare. Vattene!

— Povere orecchie calate! — esclamò Giulia.

— Rompigli, fracassagli la testa, — gridò Cata al fratello.

— State zitti, ragazzi! — ci disse il macellaio, alzando la testa dal lavoro. Si passò il dorso della mano insanguinata sulla fronte sudata e riprese a spe-
lare il porco che steso com'era pareva un barone addormentato.

— Vai via, ti ho detto, — disse Giorgio a Rosario e gli assestò un calcio sul sedere.

Rosario si avvicinò a noi come un cane bastonato. Ero sconcertato e arrabbiato della debolezza di Rosario e della prepotenza di Giorgio.

— Ora te ne devi andare anche da qui, — dissi a Rosario.

Rosario abbassò la testa. Mi dispiaceva della sua debolezza. Non aggiunsi altro. Dopo un poco dissi a Rosario:

— Se hai fegato, lo portiamo nell'orto e gliele diamo sode sode.

Rosario abbassò nuovamente la testa. Mi arrabbiavi con lui, gli dissi:

— Sei un vero maccabeo. Ti possono fare quello che vogliono che tu abbassi la testa.

Rosario si scostò anche da noi. Dopo un poco si riavvicinò a Giorgio. Gli disse:

— Se ti piace, poi giochiamo assieme.

Giorgio non gli rispose. Cata s'imbestialì contro il fratello che tentò di tirare via per il braccio. Litigarono, fratello e sorella.

Ment' eravamo così a guardare e a litigare, arrivò mia madre col fascio

di rami in testa. Vedendoci lì fuori, ci ordinò di entrare immediatamente in casa, a me e a mia sorella. Mi affrettai a rincasare. Giulia invece no.

— Ti piace fare il mortone? — mi disse mia madre. — Non ti ricordi di quello che ti avevo detto ieri sera?

Non fiatai. Avevo la coda bagnata; mi sentivo tanto triste. Pensavo a Giorgio, pensavo. Da ora in avanti non avrebbe avuto più niente da me, lui. Anzi, se mi saltava il ghiribizzo, gliel'e suonavo proprio sode sode. Ma lui però si scialava di mangiare carne! Quanto doveva essere saporita la carne! Arrostita, fritta!...

— E tua sorella? — mi domandò mia madre.

Mi strinsi nelle spalle.

— È rimasta fuori, — dissi a mezza voce.

— Faccia tosta! — esclamò mia madre e subito si affacciò e chiamò Giulia.

Giulia entrò e mia madre le diede uno schiaffo.

— Tu saresti capace di chiederle anche un pezzo di carne, a quella che ha il muso di pecora, — le gridò.

Giulia scoppiò a piangere. Piangeva con rabbia.

— A me non importa né di te né della sua carne, — gridò e aveva la faccia bagnata di pianto. — Quel baccalà mi ha mandata via. Quando lo incontro ed è solo gli spacco la testa. Gliela fracasso, la testa.

— Taci! — le ordinò mia madre. — O ti lego con una corda... E lui ha fatto bene a mandarti via, sfacciata.

M'ero seduto al focolare spento. Pensavo a Giorgio e al suo porco così grande e tutto steso nella madia. Quanto doveva essere bello toccare il fegato caldo del porco, il lardo, la carne. Quanto doveva essere bello tagliare carne, arrostitine, sentirne l'odore d'arrosto e mangiarne a volontà! Era da mesi che neanche con gli occhi la vedevo, la carne... Ma quel somaro di Giorgio doveva rendermi conto del maltrattamento fatto a mia sorella e agli altri. Gliene dicevo tante in quella faccia brutta, se osava parlarmi, a scuola! E quell'altro rognoso di Rosario era capace di calarsi le brache per un poco di carne; per un niente era capace di calarsi le brache.

Giulia, approfittando che la mamma era impegnata a mettere la casa in ordine, uscì di nuovo.



1 - Willy Varlin: *Il mio letto*, 1973



2 - Willy Varlin: *La valigia*, 1974

— Questa faccia tosta è davvero un'incorreggibile! — esclamò la mamma, appena se ne fu accorta; ma non si affacciò per chiamarla. Continuò le sue faccende e non badò più a noi. Io stetti seduto al focolare triste triste, e pensavo alla carne e a Giorgio. Dopo un pezzo, rientrò Giulia con una fetta di carne arrostita in mezzo a due fette di pane.

— Vedi?! — mi disse raggianti, e mi mise il pane e la carne sotto gli occhi.

— Ah! — esclamai con invidia. — Se ti vede la mamma! — e desideravo che la mamma se ne accorgesse e le desse botte, a Giulia.

— Io non glieli ho chiesti, — fece Giulia sottovoce. — Mi ha chiamata lei e me li ha dati.

— Se se ne accorge la mamma, povera te! — ripetei a voce più alta, perché la mamma mi sentisse.

— Sst! — mi pregò Giulia, mettendosi l'indice sulla punta del naso. — Se non glielo dici, te ne dò metà di tutto.

— A me?!! No no. Ti ringrazio, bella... io non ne voglio sapere, — dissi, e intanto mi dispiaceva che la mamma non se ne accorgesse. Se ne accorse, invece, assai presto e corrugò la fronte.

— Faccia di corno! — disse, e si avvicinò a Giulia; le prese il pane e la carne e li gettò nella strada. — Faccia di corno! — ripeté, e le diede anche un paio di sculacciate. — Chi sa cosa combinerai di brutto nella vita, disgraziata!

Ero veramente contento, ora che la mamma le aveva date a Giulia che gridava come se l'ammazzassero.

— Ah, aaah, aaaaah! — feci, per prenderla in giro.

Giulia si infuriò contro di me; mi minacciò con una scheggia di legno.

— Era bella, era buona di sale, la carne? — le dicevo.

— Questa disgraziata sfrontata! — ripeteva la mamma.

— È la sua rabbia, per la sua rabbia — si mise a dire Giulia, e si asciugava il viso con la manica della veste. — Perché non se la poteva mangiare lei, la carne, perciò me le ha date. Per l'invidia che ha. Ma io per dispetto esco e vado a chiederglielo un altro pezzo di carne, glielo.

— Ti chiudo in casa per una settimana, se continui ancora, — la minacciò la mamma. — E tu, — disse a me, — bada a quello che fai! Ché a te le do senza risparmio, eh? Su di te userò il bastone, intesi?

— Io!!! — feci. — A me importa di loro e del loro porco! — Ma dicevo per dire. Mi chiusi in un lungo silenzio pieno di desideri e di fantasticherie.

Giulia si asciugò perbene gli occhi e il viso e riprese a dire male della mamma. Minacciava che andava dalla madre di Giorgio, per fare dispetto a lei, sì. Per fare dispetto a lei che si era venduto il porco che era più grande della casa, si era venduto, invece di ammazzarlo. Solo quando doveva andare in cerca di erba e di ghiande era la brava e la buona; ma ora che voleva un poco di carne non era né brava né buona. Aggiunse che voleva mangiare anche lei un pezzo di carne, perciò andava dalla madre di Giorgio, perciò.

— E io ti taglio le gambe, — le disse la mamma. — Tu devi fare quello che ti ordino io o ti ammazzo.

Giulia fece silenzio. Stava accigliata, il muso lungo; e da Giorgio non ci tornò.

Sulla sera uscimmo, io e lei. Andammo a giocare sulla piazzuola con i soliti compagni. C'era anche Giorgio. Aveva un pezzone di pane in mano con una fetta di carne arrostita. Mangiava di malavoglia ed era tutto borioso e gli altri ragazzi lo guardavano con l'anima fra i denti. C'era Rosario e c'era anche Cata. Stavano tutti come incantati a guardare Giorgio che masticava con l'aria del ricco davanti al povero.

— È bella, la carne? — gli domandò un ragazzo e inghiottì saliva.

— Certo che è bella! — fece Giorgio e tirò un calcio a un sasso.

Io mi appoggiai con le spalle al muro e guardavo con dispetto tutti quelli che davano confidenza a quell'animale spaccone di Giorgio. A me importava assai poco della sua carne!

— Me ne dà un morso? — domandò un ragazzo a Giorgio.

Giorgio gli diede un calcio al posto di un morso di carne.

Il ragazzo si scostò da lui, con le mani sul sedere, senza reagire. Anche gli altri si allontanarono da Giorgio che rimase come un pupo in mezzo alla piazzuola e che masticava sempre più di malavoglia pane e carne.

— Che spaccone pidocchioso! — dissero alcuni.

«Ih, se mi avesse toccato a me!» pensai. E desideravo fortemente che mi rivolgesse anche la parola, che mi desse un pretesto qualsiasi, per offenderlo, per assalirlo.

— Ne vuoi tu? — mi domandò Giorgio, e mi mostrò il pane e la carne.

— Io?!! — gli gridai con veleno. — Ma chi ti ha visto? Chi ti vede? Io non voglio niente da te, capisci? E se me lo ripeti un'altra volta, ti spacco la faccia, ti spacco.

— Povero stupido! — commentarono in coro gli altri. — Se l'avesse detto a noi, uhm!

— Non ne vuoi? — mi ripeté Giorgio con umiltà e affabilità.

— Non ti permettere di ripetermelo un'altra volta, ti ho detto, — gli gridai. — E non ti permettere di parlarmi. Che, ti pare a te che io sono come gli altri, io? Ti ricordi di quello che hai detto stamattina a mia sorella?... Ih, se mi chiedi qualche cosa a scuola, ih come ti spacco ogni cosa! Ih, se ti permetti di fare il mio nome, ih come ti spacco la faccia, se ti permetti solo di fare il mio nome!

— Ma io non ti ho fatto niente a te! — fece Giorgio con voce piagnucolosa.

Ero contento di questo grande risultato. Arcicontento di vedere che Giorgio davanti a me stava come un cane pelato.

— E quando vedi me devi scappare lontano. Cambiare strada devi, — gli dissi ancora.

— Ma a tua sorella abbiamo dato pane e carne, — disse Giorgio.

— E mia madre li ha gettati nella strada, perché noi ci nauseiamo di toccare le vostre cose. Che, ti pare che tua madre sia in grado di fare l'elemosina agli altri? Non si ricorda di quando andava a lavorare a giornata e manco la pagavano tanto poco valeva? Ora crede di essere ricca e di fare la baronessa? Ma vi deve finire la manna, vi deve, e poi si vede dove mettete la boria di affamati che avete. Ché, se tuo padre non fosse andato in Abissinia, avreste fame e mosche addosso! E tua madre che andava scalza e che ora va con le scarpe e cammina con la coda all'aria come una regina, lei che non è degna di lavare nemmeno i piedi a mia madre... E tu che non ti sai mettere

nemmeno il cappotto che ti hanno dato al comune e che ora hai le scarpe anche tu e cammini con le gambe aperte come un asino stupido che sei.

Giorgio fu come sommerso da questo diluvio di parole. Aveva perfino le lacrime agli occhi, Giorgio. Ero strafelice di averlo toccato nel vivo. Strafelice e soddisfatto, ero.

Ma quella stupida di mia sorella esclamò:

— Poveretto! — tutta commossa.

— Non sai fare nemmeno l'addizione e non sai leggere e non sai trovare l'area di un triangolo, per non parlare di quella di una sfera. Sei l'ultimo della classe. Ti ricordi di quando il maestro ti ha messo le orecchie di somaro e di quanto tutti ridevano, l'anno passato? — continuai con cattiveria e sempre più soddisfazione.

Giorgio stava imbambolato, il pane e la carne in mano e gli occhi lucidi di lacrime.

— Poveretto! — ripeté Giulia e gli prese la mano con amorevolezza.

— Vai via di là! — gridai a mia sorella con quanto fiato avevo in corpo, e mi lanciai contro di lei, la presi per il braccio e la spinsi lontano. Giulia si arrabiò, mi prese dai capelli. Cominciammo a picchiarci, e gli altri ragazzi si misero intorno a noi e battevano le mani e ci spingevano e gridavano contenti; ma poi ci divisero e cominciarono a prenderci in giro.

Ero pieno di dispetto contro tutti, ma in particolar modo contro mia sorella e contro Giorgio. Mi appoggiai nuovamente con le spalle al muro. Faceva più freddo di prima; e tutti stavano in silenzio. Con mia sorella ci guardavamo come due galli pronti a beccarsi con violenza.

Scendeva la sera. C'era vento gelido. Gli altri ragazzi cominciarono ad andar via. Cata e Rosario rimasero. Rimase anche Giulia. Giorgio si era messo anche lui con le spalle al muro, di fronte a me, e stava finendo di mangiare il pane con la carne. Io avevo una voglia matta di suonarle, quella sera, a Giorgio. Andavo cercando il pelo nell'uovo. Pregavo Dio che me ne desse l'occasione. Me la diede.

— Mi dà un poco di pane? — gli domandò Rosario.

— Se mi permetti di andare con tua sorella nell'orto, — gli rispose Giorgio.

Rosario chinò la testa. Io fremevo. Gridai a Rosario:

— Sei un vero cornuto —. Lo presi dal bavero della giacca e lo scossi.

— Spaccagli la faccia.

Cata era arrossita. Se ne andò subito via. Io mandai via Giulia.

— Sei un vero cornuto, — ripetei a Rosario, scuotendolo con furia. —

Perché non gli spacchi le labbra con un pugno?

— Perché non ti fai avanti tu? — mi sfidò Giorgio.

— Se l'avessi detto per mia sorella, figlio di troia.

— Vuoi vedere come lo dico anche a tua sorella? E vuoi vedere come tua sorella viene con me?

La vista mi si velò. Mi lanciai contro Giorgio a bocca aperta e lo morsi alle braccia e alla faccia e gli assestai più di venti pugni sulle spalle che suonavano come una grancassa. Giorgio cominciò a gridare aiuto. Uscì sua madre, per liberarlo e tentò di picchiarmi. Ma si fece fuori mia madre e si presero tutt'e due dai capelli e se ne dissero tante che ancora oggi c'è chi le rammenta.

LEOPARDI E IL DESIDERIO DELL'IO RIFLESSIONI PRELIMINARI SULL'ORDINAMENTO DEI "CANTI"

di

Piero Bigongiari

L'ordinamento dei *Canti* ha dato da fare a lungo alla critica, che però ha agito secondo un'interpretazione locale, più dei singoli incidenti cioè che attraverso una visione complessiva di quello che i *Canti* stavano divenendo o erano divenuti, un po' per volta, per il poeta. Se si percepisce la linea sottile che li pervade e la forma chiasmica dei quattro momenti fondamentali che li costituiscono in una perfetta specularità, s'intenderà forse il valore di questa poesia al di là di un mero concetto di poesia pura che ha fatto sì che anche chi ne ha ammirato l'altezza lirica irripetibile — e faccio un nome per tutti, del più insigne leopardista in questa direzione, Giuseppe De Robertis — ha dovuto poi uscire in notazioni di biasimo per altri canti che non ci pare meritino queste osservazioni negative se intesi nella loro autentica funzione strutturale; una funzione che facendosi punto per punto modifica il tutto nella parte almeno altrettanto quanto modifica la parte nel tutto; sfugge a una tale sensibilità critica quella intenzionalità, continuamente modificata dalla propria retroazione, che percorre da capo a fondo l'inconscio delinearci del disegno, secondo un carattere unitario che vince le singole condizioni localmente esistenziali o intellettuali mentre le adopera a fondo in ogni loro incidentalità come propulsive di un'integralità ogni volta, sì, parziale ma che risarcisce la propria condizione di fondo contraddittoria in un *revirement* finale del valore soggettivo del canto nei valori oggettivi, e finalmente unitari, del dramma cantato. Il dramma, la forma del contenuto, canta l'oggetto di un desiderio, cioè l'io, con la soggettività preponderante di quello stesso io che — metà nel passato, metà nel futuro, e dunque mai presente a se stesso — propone la propria fuga in avanti anche quando sembra frugare tra le ceneri tuttora calde del proprio passato, a cui « non manca per ridar su altro che l'occasione », come il poeta dice del primo amore. Il *feedback* dei *Canti* compreso nella loro molecolare *transformatio* strutturale indirizza l'azione in atto verso un fine che la stessa

energia messa in moto non sembra comprendere se non nel raggiungere la propria agognata conclusività. Una conclusività distribuita retroattivamente che propone l'azione sotto una luce diversa, rendendola tutta presente a se stessa oltre che finalizzata nella propria continua *suspense*. Il dramma musicale leopardiano cioè non tanto propone la propria catarsi tragica quanto piuttosto il tragico come momento, punto per punto, oppositivo alla propria stessa negatività di fondo. La vocalità del canto leopardiano non è, come nel Foscolo, « il sospiro Che dal tumulto a noi manda Natura » come d'un soffocato antagonista, è bensì il permearsi di presenza di quanto l'io protagonista rivela come propria drammatica assenza di fronte all'antagonista trionfante: la natura. Dal tumulto non la natura, ma è l'eroe protagonista che, infine risarcito dalla morte, e per essa riconciliato al destino, manda la propria voce, il canto delle proprie *res gestae*.

Chi poi ha, teoricamente, superato una lettura, come la derobertisiana, accusata di svolgersi in area tuttora idealistica e crociana, e ne ha dato un'interpretazione, a dir così, materialistica, è caduto nell'errore opposto, di ideologizzare un'operazione poetica che si svolge, in profondo, sotto tutt'altro segno che quello ideologico, e che anzi sorride amarissima di una verità positiva coagulata in termini di ideologia illuministica.

I *Canti* costituiscono la grande opera di risarcimento del romanzo mancato che sta alla base dell'operare inventivo leopardiano, poiché detto operare si nutre della viva carne lirica che momento per momento si suggella in compiute immagini le quali però si dimostrano continuamente aperte *a parte ante* e *a parte post*. L'immagine leopardiana, mentre propone già di per sé il proprio potere nullificante, la propria sostanziale nullità, di fronte al reale (in quanto essa è il reale immaginato, e immaginato fino alla favola, che è l'insieme sistematico di quel reale immaginato), non è mai finalistica, come avviene in Petrarca, per cui essa dimostra la sua compiutezza e ripetibilità essenziale in situazioni esistenziali diverse, emblematizzandosi come un prodotto estremo e irriducibile della mente. In Leopardi l'immagine è costituita insieme di riflessione mentale e di choc figurale: non è mai ferma in se stessa, mai trasparente, anzi matericamente torbida (intendo dire della sua complessità fonosimbolica), accoglie e trasmette una determinata situazione proseguendo in se stessa quella vita che la modifica istantaneamente. L'immagine cioè, « l'immagine continua viva », e pertanto sempre mediana e mediante e mai finalistica, quasi accumulo di voce direzionale, affettivo ingorgo dirimente tra ragione e immaginazione, accoglie un determinato stato mentale, un momento del pensiero in movimento e lo modifica consegnandolo a una situazione trasformata, anzi a una situazione che essa contribuisce a trasformare. Il valore discorsivo dell'immaginare leopardiano consiste proprio in questo modificarsi millimetrico del pensiero che gli è proprio. « Non si vive se non pensando » vuol anche dire che questo perpetuo flusso della riflessione immaginaria, mentre si annoda e riluce in immagini indimenticabili, anche scioglie ogni volta il proprio intrigo consegnandosi a uno spazio altro, a un tempo diverso, a un modo di essere che, quando non la prosegue per contraddizione,

assume su di sé lo stato d'animo contraddittorio che la muove verso una verità che non è mai o non è solo quella dichiarata dalla ricerca o dal filo tematico che in ogni canto si svolge in un continuo e sottilissimo intrattenersi in ogni sinuosità, in ogni golfo del canto, ma è quella che il pensiero figurato non conosce, e anzi smentisce, con la suprema gioventù delle sue figure, e che le figure anelano di realizzare con la propria coscienza o la propria incoscienza del compito che esse, apparendo, si assumono col supremo, anche se mascherato, *persiflage* della propria innocenza di origine subito turbata dalla coscienza di essere mezzi irripetibili di passaggio di una verità ineludibile, ma che proprio attraverso di essi annulla la propria sostanziale conseguenza. Le immagini sono le soste momentanee, bifronti e bivalenti, di una verità che non solo si trasforma *sur place*, mentre cioè in sé, nella forma, constata la propria sostanziale nullificazione e la propria persistenza solo materica, cioè come materia di trasformazione (e questa persistenza il poeta chiama illusione), ma anche si indirizza, come impulso, e come trepestando su una serie di scambi, altrove, verso altre soste illusorie, se la verità non ha altra sede che nell'infigurabilità della propria conclusione, che si riassume nell'idea della morte. È incredibile che proprio l'*Appressamento della morte*, del novembre-dicembre 1816, sotto l'aspetto del Frammento *Spento il diurno raggio in occidente* conservato come XXXIX dei *Canti*, sia cronologicamente il movimento di apertura di questa occulta opera di appressamento di una conclusione fatale che riesce, e solo essa, non solo a finalizzarla ma a riaprirne, in ogni punto, retrospettivamente, l'azione in termini positivi.

La verità è che il poeta ha costituito coi *Canti* l'esempio più alto di *grand opéra* che il nostro Ottocento abbia saputo darci. Tra Bellini, Donizetti e il prossimo Verdi, Leopardi si accampa come il cantore più alto di un dramma scenico che racchiude e coinvolge un più sottile dramma personale come il controcanto segreto e l'ironica verve di quanto appare sulla scena, per cui la piena orchestra è continuamente sottolineata dal filo sottile del dramma inconfessato, quello dell'io che non riesce ad adeguare alla propria brama di autopossesso la sua stessa rappresentabilità come personaggio da smascherare, e pertanto continuamente sostitutivo del proprio non essere compiutamente se stesso. I *Canti* non sono titolo né casuale né approssimativo né romantico: i *Canti* basano la propria entità proprio sulla voce del protagonista che, cantando, esprime da sé il personaggio di cui va in cerca e, attraverso il personaggio, della piena realizzazione di quell'io di cui il romanzo mancato è la continua, sottintesa accusa al pensiero figurato che, se ha la forza di modificare il tempo del personaggio, non ne ha altrettanta per rendere narrativo quel tempo, e distenderlo secondo un ritmo che non sia quello rapinoso di una convinzione che distrugge ogni attesa nell'accensione del canto, che significa accensione della propria ansia di raggiungere la perfetta compiutezza dell'io. Felice colpa per noi che abbiamo nei *Canti* la più grande sostituzione *in re* di un'inconfessata avventura umana cantabile in ogni sua parte, per trasposta persona, in un *transfert* in cui il canto si spoglia della propria rappresentabilità diretta per

appoggiarsi continuamente, come al proprio controcanto, a questa riflessione *arriérée* e segreta dell'io che si specula, altrettanto continuamente, come l'impossibile altro, come l'impossibile rovescio dell'altro; e per cui invece il canto rimane la parte inconfessata, ma attiva, per cui ogni illusione e ogni delusione, mentre sopravvive a se stessa, anche si brucia senza scorie in una purezza vocale ogni volta uguale a se stessa e ogni volta diversa. Perché è proprio la vocalità dei *Canti* a far sì che questi non siano reversibili, che sarebbe un ristagno della voce in se stessa, un ristagno della stessa impossibilità che essi cantano, e anzi evolvano secondo una linearità che non ammette ritorni su se stessa: il canto è il momento stesso dell'irripetibilità drammatica di una data situazione che raggiunge la propria acme locale in forma diagrammatica. Essa si manifesta nella tenerezza altissima della propria compassione, che tanto più acuisce le situazioni obiettive quanto più le rende irripetibilmente familiari, impregnate di quella soavità come di un «olio soavissimo»: un momento del tempo che, figurato, muore con la stessa voce che lo canta e che si leva sempre più in là, sempre più inseguita nel profondo da questo pungolo che è in sé tanto emotivo quanto razionale, come è il proprio dell'immagine che lo realizza, che cioè è/ha un luogo, è cioè un topos del canto tanto emotivo quanto razionale. Perché il poeta crede a quel che vede altrettanto quanto non vede quel che non crede o non è portato a credere. Anzi l'ironia del canto leopardiano nasce di qui, da questa fondamentale irreversibilità della stessa opposizione interna che lo crea: è l'incognito riso, il più spesso inafferrabile, quando non amaramente denunciato («Non so se il riso o la pietà prevale»), che accompagna, come visibile, l'illusione stessa della realtà, quasi che essa sia la verità sotto gli occhi dell'uomo, dell'*homo ludens* il suo tragico giuoco. L'enigma leopardiano è proposto dal visibile, non certo dall'invisibile. La fiducia leopardiana nel visibile, un resto di neoclassicismo illuministico, che va dall'idillio («situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo») alla drammaticità più spinta di un cosmo che come l'«utero tonante» dello «Sterminator Vesevo» «Schiaccia, diserta e copre» «regni» «genti e linguaggi» — a mo' d'un «picciol pomo» che cada sui «dolci alberghi» «D'un popol di formiche» —, è assoluta, elementare: anzi, è l'elemento primo, fino all'illusione, che conserva pur sempre in sé qualcosa di visibile, motore della profonda fiducia rappresentativa del canto. «Anco ti vidi», ecc., dirà al v. 7 della *Ginestra*, a ribadire questa fede nel visibile che è principio primo della stessa rappresentabilità, seppur bloccata da un occulto, ma produttivo, trauma, dei *Canti*. L'accusa finale alla natura, nella *Ginestra*, sarà che «ella non vede» (v. 295): questa «cecità» che porta verso la macchina un operare naturale a cui si oppone non più un personaggio, ma il simbolo ormai del personaggio, che già tentò di essere l'io, bruciato sulla scena del vero: la «lenta ginestra», spargendo il suo profumo nelle «campagne dispogliate», è come se diffondesse nell'impersonalità di quello che più non si vede perché distrutto dalla nemica cecità della natura il suo confortante ed estremo atto di presenza, seppur spersonalizzato nel simbolo, che però ne ingrandisce l'applicabilità specifica.

Ma il canto leopardiano, io dico, è figlio del « recitar cantando », cioè del canto a voce sola, stretto alla parola di cui l'io protagonista avverte il senso insieme alla *phoné* indagata come sua presenza nell'aria, essendo la sua musica, cioè il « legato » in cui si diffonde, non altro che i « concetti delle parole » « imitati », secondo il Caccini, appunto col canto: canto a voce sola che è quella del protagonista, il quale pare voler recuperare nell'aria, e nelle « ariette », il canto a due voci, della voce perduta, quella della speranza che ha un nome femminile. Vocalità del drammatico, si può definire questo richiamarsi del poeta, col canto, a rendere, a dir così, visibile, tangibile la linea d'inoltro del proprio lirico speculare, senza ombra di contrappunto. Un canto senza discanto: il *punctus contra punctum*, il suono contro suono, non è il proprio del canto leopardiano, le cui riprese sono sempre tematiche, meliche, aperte, e se mai rallentano nel più sottile vocalismo, in ogni incidente della voce, in un *ralenti* fortissimo di tenerezza costituente appunto i famosi « motivi » leopardiani, distribuiti metricamente e ritmicamente in frasi e periodi: quella tenerezza « lenta » che è la linea visibile, e non spezzabile, del canto, la sottile e cristallina fede del « più in là », che è misura subito intorbidata dall'emozione vocale del « qui e ora ». La localizzazione del fraseggiato si istituisce immediatamente, su un'onda affettiva, il proprio topos: cioè concettualizza la figura per, insieme, figurare l'idea. Il contrappunto sarebbe già l'inizio della reversibilità, o almeno ne segnerebbe il sospetto; e questo, s'è visto, non è possibile nel canto leopardiano, che si linea e acquista direzione attraverso il « senso dell'animo », linfa che penetra nei canalicoli della parola, rendendone tutta risentita semanticamente la storia, e del discorso in cui la parola frondeggia e si agita mollemente. Come Giulio Caccini e Jacopo Peri, insieme a Vincenzo Galilei, avevano sostenuto alla fine del Cinque e nei primi del Seicento, le ragioni della musica degli antichi, secondo i fondamentali principi enunciati da Platone, rispetto a quella dei moderni, così Leopardi si nutre della vocalità implicitamente musicale del tema lirico, immettendo ogni eventuale deviazione contrappuntistica all'interno stesso del proprio « recitar » la brama del proprio io « cantando » alla ricerca continua di questa vibrazione al centro che è implicita nel valore semantico della parola, inclusa questa e vibrante nell'area parlata (anche dove più riflette: è una riflessione visibile) del proprio discorrere, cioè di un discorso lento, ma anche fulmineo *de minimis*, coinvolgente, che sembra tendersi fino a sfiorare il contrappunto senza però mai rompersi « *contra punctum* », il « *punctus* » essendo il momento di punta, fonosemantico, del senso stesso nell'inoltrarsi del discorso.

I *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* e poi il Supplemento *Alla vita abbozzata di Silvio Sarno* (di Ruggiero o Ranuccio, Vanni da Belcolle), quello *Alla vita del Poggio*, più o meno coevi e giovanili, e poi la *Storia di un'anima* | scritta da Giulio Rivalta | pubblicata dal C.G.L.di, più tarda, forse del '25, cioè ad *Operette morali* più o meno compiute e dunque attestante il permanere dell'idea ben addentro nell'operare letterario del poeta, sono le tracce esterne di una volontà romanzesca autobiografica tentata da vari punti di vista, ma sempre limitata

a questa espressione di volontà biografica. Ci par utile riportare l'intero frammento di *Silvio Sarno*, questa anti-Silvia sotto spoglie maschili, per documentare come il poeta concepisse un personaggio, il personaggio-io, « sempre *au devant* de' suoi progressi » e dunque come il continuo momento di rottura di una situazione data, quasi l'io rappresenti una sorta di fiamma ossidrica che si fa strada sulle difficoltà di ogni stato di fatto di cui il personaggio è, a dir così, l'erede impotente. La « cognizione quasi intera del mondo » premissa all'esperienza di esso, è in verità quanto distrugge la facoltà romanzesca dell'io, ma non la brama del poeta nel tentativo di recuperare, alla pari coi fatti, questo io « sempre *au devant* de' suoi progressi », mai dunque al livello dei propri atti. « Suono delle campane del pagode udito di notte o di sera dopo la cena stando in letto. Mio desiderio della vita, e opinione che fosse o potesse essere una bella cosa nel Gennaio del 17, quando credeva di doverla ben presto perdere, e come allora mi sembrava bello e desiderabile quello che ora nelle stesse circostanze quanto al rimanente, mi par compassionevole. — La cosa più notevole e forse unica in lui è che in età quasi fanciullesca avea già certezza e squisitezze di giudizio sopra le grandi verità non insegnate agli altri se non dall'esperienza, cognizione quasi intera del mondo, e di se stesso in guisa che conosceva tutto il suo bene e il suo male, e l'andamento della sua natura, e andava sempre *au devant* de' suoi progressi, e secondo queste cognizioni regolava anche le sue azioni e il suo contegno nella conversazione dov'era sempre taciturno, e non curante di far mostra di sé, cosa straniss. ne' giovani istruiti sopra l'età e vivaci (v. l'istoria di Corinna nel romanzo di questo nome) e tutta propria degli uomini di molto senno e maturi. Cognomi o nomi di città. Poggio Ferraguti Stellacroce Villamagna Santavilla Verafede Montechiuso Ottonieri Rivalta Peschiera Peschiera Borghiglione Guidotti Ermanni Borgonuovo. ».

In realtà il personaggio di cui andava in traccia il Leopardi è sempre anticipato rispetto alla propria dinamica inventiva: non è mai dove il poeta può raggiungerlo, fino a creare nell'animo del poeta un vero e proprio trauma, il senso di una mancanza per anticipo continuo della preda, quell'io inafferrabile, rispetto alla caccia che le viene data, senza scampo ma senza speranza. Questo fino al momento dell'esperienza, e dell'esperienza di sé, che si può far coincidere con l'andata a Roma del '22-'23, con la siccità poetica di cui *Alla sua donna* è il suggello intermedio, e che segna l'epoca imminente della scrittura delle *Operette*. Non voglio anticipare qui quanto verrà partitamente analizzato, di questa volontà romanzesca, nel capitolo *Leopardi e la « Storia di un'anima »*, ma è che qui ci interessa vedere come la grande crisi leopardiana, ch'io chiamo « intermezzo » nel secondo studio, quello sull'*Elaborazione della lirica*, segna la divisione dei *Canti* in due parti nettamente contrapposte, di cui il poeta ha piena coscienza nell'ordinamento non strettamente cronologico, o solo per approssimazione cronologico, dei *Canti*.

Ed eccoci alla suddivisione nei quattro momenti, o fasi che dir si vogliano, che sono momenti del diverso atteggiarsi del personaggio-io rispetto a quell'io-personaggio che

rimane il miraggio di tutto il *grand opéra* leopardiano, rispetto cioè al melodramma tragico che i *Canti* sottendono in questa esplicitazione del desiderio dell'io che li pervade da cima a fondo e che non troverà altra requie, né altra risoluzione, che nella morte bramata come suggello finale di una caccia che capovolgerà la situazione del poeta, del *poietés*, rispetto al proprio io cercato attraverso tutti i travestimenti melici e drammatici, nello slittare continuo dell'ideologia che sottende la grande riflessione dei *Canti* sui propri punti che non sono mai punti fermi ma sempre punti operativi, punti dell'operazione di conquista promossa e mai attuata dell'io. In verità sarà proprio la parola conclusiva dei *Canti* a realizzare questo desiderio dell'io, modificando il poeta, con la morte, nel lettore esemplare di se stesso, cioè nell'operazione retrograda qual è quella del lettore rispetto all'inventore poetico: è l'ideale lettore, ivi incluso il primo lettore che è il poeta, a percorrere *à rebours*, dai significati al significante, anche dai significati inconsci al significante occulto e complessivo, la grande opera, per istituirlo in quello che è il segreto modo del suo melos drammatico: l'io di cui il poeta è andato in caccia con la propria grande operazione formale, è restituito al poeta dal lettore di un'opera che come tale, cioè al suo compiersi, fa scattare la molla segreta della sua reversibilità, restituendo a tutti i suoi incidenti il valore, che essi hanno, di approssimazione al nucleo occulto e altrimenti imprevedibile dell'opera. L'io come lettore dell'occulta caccia del desiderio dell'io riconduce al pieno possesso di quello che il poeta è andato inseguendo di poesia in poesia e di trasformazione in trasformazione del personaggio che si dice, direttamente o indirettamente, io all'io che si dice, direttamente o simbolicamente, personaggio, ma che non ha mai realizzato la conquista della propria avventurosa integralità. È il lettore che non solo assiste al compiersi dell'opera (col suicidio di Saffo e la morte confortata di Consalvo che nel « suo deserto stato » ha accanto la « Per divina beltà famosa Elvira »: suicidio e morte rifiutati dall'opera eroica e paziente di resistenza della Ginestra nel proprio « deserto » inconfortabile: una pazienza opposta al precipitoso procombere del personaggio-io in *All'Italia*) ma soprattutto restituisce luce non solo retrospettiva ma diretta e comunque retroattivamente unitaria, ai gesti talora inconsulti, tal'altra meditatamente riflessivi, dell'io agente sotto specie del personaggio che in realtà ha la funzione di mascherare, trattenere e deviare quell'anticipo per cui esso « era sempre *au devant* de' suoi progressi ». Si può osare la conclusione (si ricordi il terrore di Leopardi di rimanere a secco del dono poetico, e quanto dice a proposito della lettura della propria poesia che riscalderà la vecchiaia di chi è rimasto orbo di ogni facoltà poetica) che il poeta ha composto, più o meno scientemente, ma nel subconscio con una volontà diretta, un'opera che, egli sapeva, avrebbe funzionato *in retrospect*: come se quanto andava accadendo non fosse che un materiale di accumulo che avrebbe trovato il suo ordine autentico, e vinto le proprie contraddizioni, solo nella luce di questa ripetibile rievocazione del suo oscuro affaccendarsi. Il *poiém* leopardiano allora ammette questo *légein* come momento strettamente dialettico di un'unica operazione: la

ricostituzione retrograda sul piano formale, ma pienamente legittima a partire dai significati raggiunti verso la ricostituzione del significante, dell'io come personaggio alfine autonomo ed esemplare, non più legato, non più connivente con lo slittare dell'ideologia, non più consolatore dell'afflizione derivante dalle povere conseguenze di una lotta perduta in partenza nella grande contesa apertasi tra l'uomo e la natura. Si realizza alfine la storia di un'anima intesa come ricostituzione integrale dell'io a personaggio, e come tale intesa soprattutto quale conquista di un io che non è mai, nella sua fuga in avanti, intero nella frazione operante dell'io. « Ombra sognante e temeraria » (per adoperare le parole di Rivière), il Super-Io acquista corpo e personaggio come lettore di quell'io che si dissangua e si scorpora continuamente, differito e come ferito fino alla perdita, nei propri significati momentanei. È la morte il grande significato capace di rendere in termini seriali tutta la grandezza e la felicità della lotta a chi l'ha mascherata e smascherata in una serie di episodi ogni volta tentati da capo e ogni volta riassuntivi di una storia che non riusciva a venire a capo di se stessa come la propria stessa storia tutta visibile e fruibile come la storia stessa dell'uomo. Quante volte Leopardi ha tentato questa storia complessiva, fino alle *Ricordanze* e al *Filippo Ottonieri*, ma ogni volta egli doveva sentirsi dominato dalle grandi, anzi fatali, ma inconcludenti conclusioni. Ogni volta cantava per cantare, cioè per aggiungere eco ed estro a una voce che non udiva se stessa, che non si rispondeva. Nasceva così il grande « deserto » naturale dell'uomo che è prima il luogo del silenzio entro cui arpeggia il canto del passero solitario. Così lo stesso idillio a due voci segna la più drammatica presa di coscienza della inattività del proprio operare, tutto trasferendosi sui risultati dell'opera quel senso di inattività derivante invero, per fatale decadenza del *lusus* che domina l'illusione umana, dall'incompiutezza strumentale che il poeta imputava ai moderni rispetto agli antichi: un *poiéin* senza il proprio contemporaneo *légein* fino al diapason del canto: un io cioè inafferrabile nella sua fuga in avanti, che solo avrebbe potuto realizzarsi nell'ingoiare — sub specie lectoris — tutta la serie delle proprie avventure terribilmente vuote di presenza, se egli era sempre più in là del proprio impossibile esserci, essere nella grande avventura scientificamente e scientemente tentata dell'uomo sulla terra. L'illusione è il grande cannocchiale che il Leopardi adoperava per ravvisare, e captare nell'*hic et nunc* tematico, questo io in fuga, questo temerario completarsi dell'incompiuto, questo sublime riempirsi dell'inane, in un brivido di felicità sempre rimandato. Rimandato alla morte, che la tentazione del suicidio ogni volta gli proponeva ma che egli doveva realizzare in concreto: cioè in una morte sperimentata e ottenuta come l'ultima, anche se la più desiderata, delle probabilità dall'interno della propria opera: una morte del poeta impegnato nell'infelicità della propria missione chiaramente negativa per la nascita di quel positivo che è il lettore di se stesso che significa appunto, e non altro, riconquista retrograda dell'integrità del proprio io, dal punto di vista dell'io ricondotto sui propri passi a riquificarli integralmente con il proprio atto di presenza ricostituito *intus et in cute* in ogni

eco vocale in cui avesse risonato il dolore della sua assenza. Come a Consalvo, « ruppe alfin la morte il nodo antico Alla sua lingua », anche per il poeta è la morte a rompere « il nodo antico » nella *transformatio* finale dei *Canti*. Non per nulla il *lector*, ἄναγνώστης, è colui che, proprio raccogliendo, in un rovesciamento di senso, enumerando, narrando (da λέγειν), riconosce: è questa « riconoscenza » che procura all'inconoscibile la compiutezza della dizione, cioè dell'esser ri-conosciuto: il « recitar cantando » implica per Leopardi la possibilità di ripercorrere la « citazione » (da *citare*, che è chiamare, invocare, eccitare, commuovere, far venire, far comparire, nell'area della « sembianza », fino ad: accusare) fino alla ricostituzione vocale, riconosciuta possibile nell'altro, dell'io, attraverso la ricostituzione retrograda, con la morte, del grande significante in tutta la propria entità fisica, in tutta l'espansione invocante del canto.

Consideriamo dunque i *Canti* come un grande canzoniere aperto in cui, in ogni punto, domina il tasto dell'irripetibilità sui pedali di fondo di una continuità come risonanza o sordina che è piuttosto scia di quella fuga in avanti della « favola breve » su cui si esempla questo moto lineare del canto, e non circolare come il petrarchesco, mai tornante su se stesso quanto piuttosto favorente le proprie ossessioni, che sono come il combustibile della fuga in avanti dell'ἀρετή, che è l'involucro stesso in cui si ammanta l'io desiderato, e della temeraria assidua caccia di una τέχνη che la persegue istantemente, ma con un che sempre di rievocatorio della continua mancanza dell'io personaggio, e dunque di assente, là dove essa si stanza e più armata (nelle odi-canzoni) e più leggera e scorrente (negli idilli). Ne deriva, dove la τέχνη più mostra le proprie armi, anche la segreta percezione che il ricupero avviene totalmente per interposta persona, e dunque quell'ironia di fondo che è avvertito senso della mancanza, riempito tanto più dalla facies del personaggio recitante il copione ambiguo di un dolore d'altra origine e d'altra fine. È stata avvertita dai critici più sottili di questo particolare settore dell'opera leopardiana (per esempio Leone Piccioni) questa vena sottile, chiamiamola così, di discanto qual è l'ironia che sembra voler rendere polifonico il canto monodico, che, so, di Bruto o di Saffo; ma è appena la sottolineatura che la τέχνη surroga tanto più un'ἀρετή che s'invola nel suo misterioso gorgo come una tromba marina che s'allontana chiusa in se stessa, quasi trottole che appena incida per la punta sulla rilucente superficie del mare. Non per nulla, è da dire, le odi-canzoni del '21-'22, col loro misterioso sorriso « tecnico » avrebbero messo foce un po' per volta nell'ironia-ἐιρήνη delle *Operette morali*, dove quel riso lontano avrebbe potuto scaricarsi di tutti i suoi complessi segreti, sprigionandosi dai penetranti di una τέχνη esasperata, in una fantomatica esibizione di fantasmi di idee, insomma di idee al livello del proprio riso e della propria incredulità. L'amarezza che le invade è il contrapposto esatto della irenica finzione di cui l'operatore ha coscienza; solo che ormai egli scarica a distanza le proprie complicazioni e i propri complessi, liberandosene un po' per volta, e non caricandone il testo, per un impossibile transfert, accusando nel suo « pieno » il proprio « vuoto », nella sua presenza « tecnica » la propria assenza virtuale.

I *Canti* si possono, nel senso che ho tentato di chiarire, dividere dunque in quattro parti: dal canto I al IX, insomma da *All'Italia* all'*Ultimo canto di Saffo*, posposto, *et pour cause*, all'*Inno ai Patriarchi* mentre cronologicamente lo precede, sia pur di pochi giorni: ma è che proprio l'«ultimo» canto di Saffo chiude il primo atto dell'io che si tenta attraverso il personaggio, dopo che il proprio fantasma alfieriano lo aveva portato a inaugurarsi come io diretto («L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io»). La morte per suicidio conclude questa fase volontaria.

Non per nulla l'*Ultimo canto di Saffo* collude col *Primo amore* che, di tanto precedente, addirittura in terza rima, apre il secondo atto, comprendente i canti dal X al XVIII (nove, come nove costituiscono il primo atto), quello dell'io che tenta di sperimentarsi in proprio come personaggio, e non più attraverso la maschera di un personaggio. Questo io tentato è quello che tenta inizialmente «la battaglia/ D'amor», in stretta colleganza con l'atmosfera post-alfieriana-foscoliana di «Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge». E sarà subito quell'io che travalica il proprio *hic et nunc* con la prima fase dei primi idilli, e che pertanto si perde nell'infinito spazio-temporale ricuperandosi immediatamente come «finzione» nel pensiero. Il preludente passero solitario va cantando alla campagna «finché non more il giorno»; a cui subentra la seralità, l'aria serotina, dell'*Infinito*, e non per nulla la «sera» del «dì di festa», in cui tra l'altro ci risulta, nel sistema, meno agro che per esempio al De Robertis, quel «qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo» di mozartiana oltranza. È questo personaggio tentato dell'io, quello che, non per nulla, avrebbe desiderato di «procombere», «sol io», all'alzarsi del sipario su questo dramma segreto, ma totalmente e fenomenologicamente visibile, di un io che precorre ogni volta nel proprio altrove la propria dolorosa e necessaria assenza con un gettarvisi quasi a riempirla generosamente di quella materia egocentrica che solo la mente, in un impeto scientifico, e anzitutto di *scienza sui*, propone, e insieme indispono, rispetto ai moti generosi del cuore. Qui il proprio altrove è già in *nuce* in questo desiderio esagitato dell'io, esorbitante nella finzione della mente, in *All'Italia* è in questa terra «sacra» in cui e per cui procombere: la terra dei padri e di un popolo disperso e assonnato. Così come nel mare dell'*Infinito* è dolce «naufragare»: altro momento, e altra metafora, del gettarsi con violenza nel proprio «altrove» tentato, a personificarlo come dolcezza, sintomo primario e tenero della tentata felicità dell'identificazione dell'io col non io.

Notte dunque succeduta alla «sera del dì di festa», notte di *Alla luna*, e «sogno» mattutino del *Sogno*, e coscienza del giorno nuovo nella *Vita solitaria*, allorché «La mattutina pioggia» «alla capanna mia / Dolcemente picchiando, mi risveglia». Il dramma dell'io tentato in proprio viene organizzato dal poeta come una costruzione scenica che obbedisce a una certa logica, e intanto a una certa, scenica, cronologia. L'unità di tempo e di luogo — anche quella «capanna mia» in cui l'io che già misura la scienza del proprio essere come non essere, pur si maschera di pastorale dolcezza, di pastorale silenzio — è

perseguita come in una *fabula* drammatica. La morte è qui tentata come prospezione di un se stesso visto in un al di là, congiunto e separato dall'al di qua, da una siepe, e come oblio di se stesso e del mondo nell'al di qua speculato dal e sul lago della *Vita solitaria*. A cui la morte solitaria di *Consalvo* si lega *de plano*. La scena si anima di un io che ritrova nel personaggio di *Consalvo* il coraggio della propria parte di innamorato consolato dalla presenza come sognata della « Per divina beltà famosa Elvira ». « Quella man bianchissima » di Elvira prosegue la « destra » che il poeta tocca nel *Sogno* portagli « in atto Soave e tristo » e che egli ricopre di baci e stringe « all'anelante/Seno », « d'affannosa / Dolcezza palpitando ». *Consalvo* certo non s'intende, né tutto ciò che il *Consalvo* e il « consalvismo » significa, compreso dunque l'« eccesso » che la prepara, se si perde di vista questa assoluta moralità del gesto scenico che il dramma dei *Canti* contiene, se cioè non s'intende quanto il desiderio dell'io muove, al di là delle singole scene, non un assolutismo lirico che ha, e può avere, sì le sue punte, ma che non viene affatto, e solamente, qualificato da esse, se non a rischio di perdere tutto il resto, e prima di tutto il sotterraneo flutto che porta un'anima a costituire la propria storia anche attraverso gli incidenti che non tanto ne fermano il flusso quanto piuttosto l'aiutano a modificarsi e a proseguire verso quello che è il suo destino profondo. Anche, la morte figurata in termini di necessario eccesso melodrammatico, una morte *outrée*, è simile al naufragio; è la morte dell'io come personaggio, « Il sospirato obbligo », dopo che l'*Ultimo canto di Saffo* aveva rivelato la morte, volontaria si badi, del personaggio come io. Il « Fuggitivo *Consalvo* » (v. 77), fuggitivo nella morte, a cui il poeta accosta, non per nulla, quasi rovescio di *Silvia*, gli « occhi tuoi » del verso immediatamente precedente, ripristinando l'eco del sintagma famoso, è il momento di fusione di amore e morte nell'unico io. Perché muore *Consalvo*? Alla domanda non può darsi risposta se non strutturale. È una morte che chiude un ciclo e ne apre un altro: non ha altra giustificazione che in se stessa, come un metallo raggiunge la propria incandescenza. Non solo è, nell'*ensfure* stilistica, il precedente oppositivo del prossimo « realismo » di *Aspasia*, ma l'equivalente di amore e morte segna la stessa partenza dell'« immagine » dal cuore (« Con la vital favilla La tua diletta immagine si parte Dal mio cor finalmente »), che il poeta, *et pour cause*, accosta a quella di *Alla sua donna*: quasi fine dicotomizzata del momento insieme incarnato (*Elvira*) e disincarnato (la « sua donna »), e comunque complementare, nello sfrangiarsi della prima parte dei *Canti*, quella « in vita dell'io ». L'io fugge come immagine diretta della felicità in cui sopravvivono amore e morte indesimati proprio in quell'atto di oblio che è la morte. Più in là, e subito dopo, comincia, dei *Canti*, la seconda parte col *Risorgimento*, la parte cioè del canto come memoria, come immagine « rimembrata », la parte insomma che, inaugurando il ciclo « in morte dell'io », propone l'io come acquisto dell'alterità. *Alla sua donna* vibra in quest'aria estinta: è quasi l'allontanarsi, come di una primavera che vibri nell'aria ed esulti per i campi, « in questo aer nefando »: in cui potesse, si augura l'io poetico, « L'alta specie serbar; che dell'imago,

Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago». È dunque essa un'idea, perché l'io tentato come personaggio, e il personaggio tentato come io, sono ambedue morti davvero definitivamente nella carne tentata della propria presenza. Qui terminano i *Canti*, per omologia col *Canzoniere*, come s'è accennato, la loro prima metà, quella « in vita dell'io », di quell'io bramato, mascherato e temerariamente fuggiasco: che da ultimo muore in queste sue qualità dirette e positive, con l'agio scenico di un eroe consolato dalla presenza dell'amata. Di qui, con l'intervallo riassuntivo, e quasi perno tra le due metà dei *Canti*, dell'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, prende avvio la seconda parte dei *Canti*: quella appunto « in morte dell'io », dell'io immaginario speculato nello specchio cronotopico.

L'epistola al Pepoli è dunque il momento riassuntivo dell'ipotesi del personaggio. L'io, pago di ammirare « in vita » « Questo arcano universo », vuol farsi spettacolo di se stesso, meglio, vuol fare « Questo arcano universo » come momento spettacolare dell'io, immagine cosmica della sua morte. L'ironia è naturale che cambi registro, data l'ipotesi del personaggio che si appresta a recitare, come io tentato specularmente, come immagine, e dunque immagine durevole e inalterabile della sua morte, nell'« arcano universo », il dramma del « vero », « che conosciuto, ancor che tristo, Ha suoi dilette ». E l'io si muove non più per la brama di gloria, ma per questa riflessione che più non illude ma pure ha l'aspetto parvente della verità. La verità, insomma, è sostitutiva dell'amor romanzesco della gloria che ha mosso, seppur ironicamente, l'attività del personaggio fin lì attore. La gloria è ormai « Vana Diva non pur, ma di fortuna E del fato e d'amor, Diva più cieca »: una Diva quindi che più cieca e della fortuna e del fato e dell'amore, non può nemmeno ammettere lo spettacolo diretto di quegli illusori moventi. Non per nulla l'epistola intermedia fu letta pubblicamente dal poeta, così ritroso sì, ma anche così dedito fin dalla puerizia alle invenzioni sceniche, all'Accademia dei Felsinei, di cui il conte Carlo Pepoli era vice presidente. L'ironia, divenuta finta e sottile ammirazione della gran macchina speculare dell'universo, un'ironia non ancora salita al grado della palinodia, cioè non ancora tutta distaccata nella propria retroversa finzione, come sarà quella « al candido Gino », era sintomo di quel sorriso che accompagna con la lettura, meglio con la leggibilità della confessione, la vocalità del canto, che finge di cantare come azione propria un'azione tutta riflessa e finta nella specularità stessa impassibile dell'universo. A questo punto, la satira ormai amara delle *Operette* può farsi sottile « ammirazione » di cotesto universo, che acquista corpo in sé, nella sua perfezione di macchina additata fino alla propria impassibile malvagità, ripreso il discorso diretto e temporale di un desiderio dell'io come desiderio stesso della morte da non contemplare più come morte del personaggio agente ma della sua presenza come sostitutiva della morte stessa ormai accettata *per speculum in aenigmate*. Sarà il « risorgimento » proprio e non altro che il rinascere, nello specchio rimembrante, di un io che ritorna non più come personaggio romanzesco ma come fine del personaggio, coscienza stessa di morte, ma coscienza vitale, in un universo da cui è esclusa qualsiasi attività volta alla conoscenza.

Il dramma insomma si svolgerà tra questa coscienza di morte che è l'io speculato in cotesto universo, e l'incoscienza vitale, cioè la mera meccanicità, che l'universo stesso rappresenta come durata del proprio incosciente operare, del proprio riflettere. Ed è il dramma di una conoscenza riflessa, per avere coscienza di sé, nell'inconoscibile stesso: il dramma cioè di un'impossibilità, che però ha un nome: la morte; un nome da opporre a tutto quello che l'aveva contrastata come parvenza di vita: da opporre cioè alla fortuna e al fato e all'amore; con un solo animo: quello impassibile della ginestra. Non è un caso che un mero simbolo, quello della ginestra, chiuda la serie dei personaggi momentanei, e mancati, in cui l'io tramutava il proprio desiderio di sé, in un'identificazione che ad altro non serviva che a dimostrarne l'ironica differenza, e il rimando problematico, cioè quella che Derrida chiamerebbe la *différance*: lo spostamento, in un sistema figurale, di un'interrogazione che ogni volta crede di concludere in una figura quello che è, per definizione, l'infigurabile stesso in quanto, insito nella domanda, è proposto totalmente anche dalla parte infigurabile della domanda. Solo la logica simbolica, con la sua ambiguità, seppur fermata nel simbolo unitario della ginestra, può riparare a questo primo, veemente, apparire dell'illogismo moderno sub specie dello stesso *logos*. Quello che già era stato il « tronco che sente e pena » è ormai immedesimato in una pianta che spande i suoi « cespi solitari » intorno a sé, nel deserto, a indicare questa plenaria circonferenza simbolica, la circostanza, di un io che, in immagine specificata, si schiude espandendosi tutt'intorno a sé, nella plenaria e antitetica, odorata totalità in opposizione alla bocca tonante e infocata dello « Sterminator Vesevo ». Alla cosmicità del male si oppone quel nulla materico di che è sostanziata l'immagine coscienziale e oppositiva del linguaggio. « Odorato » (il participio passato in luogo dell'aggettivo indica sempre un'azione rispetto a una qualificazione) implica, come vedremo, per confessata catacresi, l'azione attiva, meglio, attivante di un'aria circostante che odora, quasi annusi e dunque s'impregni di quel profumo: implica cioè come sentita un'altra azione, quella dell'aria, del vento, oltre all'idea, rispetto ad essi, « passiva » che la ginestra emani odore: sia cioè null'altro che, di per sé, odorosa. L'immagine leopardiana dunque attinge nel simbolo polisemico della ginestra un'attivazione alterante che l'immagine, istituzionalmente, non contiene in sé. Il poeta che assai s'appaga « dell'imago, / Poi che del ver m'è tolto », come dice in *Alla sua donna*, a parte il fatto che la « sua donna » è sentita come « Ombra diva », dunque come una divinità errante, Ombra sì tra le Ombre, qual è Silvia che addita la « tomba ignuda », ma con un carattere tuttora beatifico in quanto « viatrice » non solo « in questo arido suolo » ma accolta da « altra terra ne' superni giri », il poeta, dico, sente l'immediato annullarsi, attraverso il linguaggio, del reale nell'immagine: e dunque anche annullarsi ogni possibilità reale nello stato coscienziale che il linguaggio instaura come medium dello stesso immaginare sentito come nullificante. Il nulla, sia pur « solido », è la *conditio sine qua non* per cui l'uomo comunica, cioè rompe la propria solitudine, trasmette, ironicamente, energia fino all'entusiasmo. Il nulla è dunque elemento categoriale, necessario, alla base

della stessa comunicazione leopardiana, tant'è vero che proprio esso nulla si solidificherà a costituire il materiale conduttore onde costruire le parvenze, le sembianze, le effigi, i simulacri, insomma in concreto le immagini di cui si lastrica la stessa via dell'immaginazione poetica. Ma con la ginestra avviene l'assoluto e vivificato intrattenersi del poeta nella «zona della morte» come zona ambigua contenente l'al di qua e l'al di là che la morte fisica e il suo corrispettivo, la tomba, separa in due parti contigue e afferenti di una stessa zona unitaria. Ciò che separa unisce, anche in Leopardi. È la situazione binaria dell'*Infinito*, separato dalla «siepe», che qui si dilata *in loco*. Allargandosi e approfondendosi la tesi, il discrimine che unisce, cioè la siepe, in un grande «qui e ora» percorribile in cui al di là e al di qua sono saldati in un'unica entità, ecco che in Leopardi permane non solo il senso, già percepito in *Alla primavera*, di quell'ora meridiana in cui Dei, ninfe, silvani e le ombre dei morti s'incontrano, in un cronotopo che ripete l'antica immortalità intrecciata, attraverso il sonno, alla morte che, in quanto effigiata in un'immagine, ha una durata creaturale, come Ombra, simile all'immortalità divina, ma permane altresì questo seminale allargarsi del topos della siepe, barra che unisce, mentre separa, qualcosa che non è più finzione nel / del pensiero, ma realtà immaginata del / nel linguaggio, e dunque anche, sì, nullificata dalla sua stessa possibilità comunicativa. Il sèma della pianta nel vento, come immagine duplicante (separante e unificante, segno passivo e attivante insieme), funziona in Leopardi fino dall'*Infinito*: «E come il vento Odo stormir tra queste piante, io quello Infinito silenzio a questa voce vo comparando». La ginestra segna il passo nel deserto, dunque non fuggendo, né errando come il pastore, «sul deserto, dove E la sede e i natali Non per voler ma per fortuna avesti», come spiccatasi da questa siepe mitica e familiare, prefigurazione della morte, che chiude l'uomo nella tomba del finito e insieme gli schiude l'infinito attraverso gli elementi stessi della finitudine da indagare sino alla fine: la polisemia del simbolo finale, mentre si sostituisce al personaggio altrimenti irrealizzabile nella sua complessità attiva, anche contiene, appiccata al/dal vento, quella «voce»: non mero suono, ma già segno linguistico, e memoria storica, con cui l'uomo attiva un cosmo non solo altrimenti neutro ma incomunicante la propria stessa intima costitutività drammatica, la propria intima contraddittorietà. Quel vento-voce ora s'impregna, come d'un guiderdone supremo, del profumo della ginestra: dono del linguaggio poetico a quel che per esso vive come l'altro dall'io, che segna il rovesciamento del desiderio, da quell'io che il carattere alternante della póiesis, per «abusione», ha costituito appunto nella sua, finalmente percepibile, integrale e impersonale alterità.

In questo senso, è da dire che il simbolo nasce dal fatto che quanto avviene di spostamento semantico all'interno del linguaggio leopardiano è dovuto piuttosto a una fondamentale inclinazione alla metonimia che alla metafora. Leopardi si mantiene stretto non tanto al «significato» proprio, quanto, diremmo per attrazione, al possibile significato altro, «talmente che la parola in questa nuova condizione esprime un concetto solo come

nell'antica », come egli stesso dice in una lunga nota al passo III, 1 del *Bruto minore*: « E la ferrata Necessità ». A proposito di *ferrato* per *ferreo*, come *odorato* per *odoroso*, *rosato* per *roseo*, *aurato dorato*, *argentato* o *inargentato* ecc. tra l'altro il poeta dichiara: « Queste tali non son metafore, cioè traslazioni, ma catacresi, o vogliamo dire, come in latino, abusioni: la qual figura differisce sostanzialmente dalla metafora, in quanto la metafora trasportando la parola a soggetti nuovi e non propri, non le toglie per questo il significato proprio (eccetto se il metaforico a lungo andare non se lo mangia, connaturandosi col vocabolo), ma, come dire, glielo accoppia con un altro o con più d'uno, raddoppiando o moltiplicando l'idea rappresentata da essa parola. Doveché la catacresi scaccia fuori il significato proprio e ne mette un altro in luogo suo; talmente che la parola in questa nuova condizione esprime un concetto solo come nell'antica, e se lo appropria immediatamente per modo che tutta quanta ell'è, s'incorpora seco lui. Come interviene appunto nel caso nostro, che la voce *ferrato* importa onninamente *ferreo*, e chi dice *ferreo*, dice altrettanto né più né meno. Laddove se tu chiami *lampade* il *sole*, come fece Virgilio, quantunque la voce *lampade* venga a dimostrare il sole, non perciò si stacca dal soggetto suo proprio, anzi non altrimenti ha forza di dare ad intendere il sole, che rappresentando quello come una figura di questo. E veramente le metafore non sono altro che similitudini o comparazioni raccorciate ». Come si vede, l'*abusio* o catacresi non fa che rinforzare il concetto — « un concetto solo » — per incorporazione dello spostamento catacrestico. Insomma il lavoro sul significante in Leopardi avviene attraverso il significato, di cui l'*abusio*, o abusione che dir si voglia, dimostra tutta l'estensibilità mantenendo intatto il punto di partenza semantico. Ora il simbolo par nascere, diciamo pure, da una realistica situazione di partenza forzata nel senso catacrestico, piuttosto che metaforizzata. Chi metaforizza è il suo Petrarca, fino a ottenere l'emblema, ripetibile e scorporato in termini puramente figurali; Leopardi invece, mantenendo fermo il punto di partenza, mentre concettualizza l'operazione espressiva, anche la rinforza *attraverso i significati*, ma dunque anche le fa perdere quei valori autonomi che in Petrarca conserva, e porta all'interno dell'espressione quel senso atmosferico, storico, che evidentemente egli ricava da una concezione in partenza piuttosto metonimica che metaforica. Il simbolo, quand'è come nella ginestra ottenuto su questa *différance*, ecco che acquista tutta l'ambiguità « realistica » del moderno simbolismo piuttosto che l'intercambiabilità propria delle figure petrarchesche. Ma è anche da dire che questi spostamenti in « un concetto solo », di cui il massimo è ottenuto nella elaborazione delle odi-canzoni, costituiscono il *fondus* di questa ironia sottintesa di un linguaggio che, mantenendo la propria altezza, anche accusa un *piétinement sur place* concettuale che costituisce il lontano, inspiegabile sorriso con cui il *poietés* guarda in sé sdoppiarsi il mancato, e sempre più mancato, protagonista in un'agonia linguistica che, appunto *au pair*, mostra invece la disparità, e si direbbe la disperazione, irripetibile, della differenza: di una differenza che rimanda a un'identità impossibile quanto più perseguita attraverso l'armonia delle tinte, la magia del

tempo che tutto fonde nella sua inspiegabile tonalità. Le figure leopardiane, e le figure del discorso leopardiano, immerse nel tempo come sono, portano avanti il tempo come un ritmo complesso, appunto recitato; non lo aboliscono, come invece accade pei cristalli petrarcheschi, puri algoritmi di un'armonia non di concetti immedesimati, ma di figure precorrenti ai concetti.

La seconda parte dei *Canti*, quella, s'è detto, « in morte dell'io », è il momento in cui il poeta appunto si appaga dell'« imago », ma « rimembrata », poiché gli è tolto di appagarsi del vero. È l'immagine come significante che sottentra all'immagine come significato, e al significato dell'immagine. È dunque, questa seconda metà dei *Canti*, organizzata in termini speculari rispetto alla prima metà: prima i grandi idilli, da *Il risorgimento* al *Sabato del villaggio*, cioè dal canto XX al XXV, che l'io come immagine del personaggio rispecchiano *vis-à-vis* coi primi idilli. Ma anche qui, l'io che, bramato, « risorge » dopo la sua morte scenica, che risorge cioè come immagine « rimembrata », come rimembranza, come cioè la fisicità stessa del ricordo, è subito assunto a personaggio che dice io, e non altrimenti decifrabile se non perché dice io, col *Canto notturno*. Il « pastore errante » pare condurre nel *lonh* quest'io che ormai è frutto del pensiero, ed è risorto a specchio della sua vita estinta, e poco dopo, ma non senza che subito dopo la musicalità mitica della *Quiete* e del *Sabato* non rievochi il più dorato consistere del *qui e ora*, se l'*hic* è *Il sabato* e il *nunc* è *La quiete*, come una specie di canto supremo dell'io risorto come immagine-simulacro del personaggio, ma anche, sì, come suprema illusione del personaggio, barlume di un'attività scenica visibile ormai come in un al di là rivisitato *de plain-pied*. Il desiderio dell'io si esplicita come mancanza del piacere che è sempre « Uscir di pena », e allora si trasforma in quel « mostro e miracolo » che è il « diletto » (*La quiete*), cioè o passato o futuro (*Il sabato*), non mai autenticamente presente, se nell'« Uscir di pena » funziona sul presente la memoria retroattiva di quella « pena », per cui il presente è cessazione di pena e insomma trasgressione già memorabile. Questa assenza può mitizzarsi su un presente qual è appunto quello idillico, soggetto nei grandi idilli a una visibilità mnemonica, e quindi anch'esso trasgressivo, sostitutivo della presenza impossibile del piacere, che ribadisce il desiderio dell'io appunto nella sua caratteristica di desiderio, cioè di percezione di assenza. Rispetto a cui anche Silvia (l'altro aspetto almeno omonimo di Silvio Sarno), se anche « rimembrata » dalla memoria, e perciò stesso ricostituita nei suoi valori apparenti di simulacro, altro non segna che il ribadirsi dell'assenza dell'oggetto del desiderio. L'oggetto amato, reso ormai irraggiungibile dalla morte, comincia a dimostrare evidenti quei valori unitari che si scindono nei nomi di amore e morte ma che costituiscono un tutt'uno; non solo ma esso non segna che la scissione dell'io nei due aspetti complementari della propria unità: « Quale allor ci apparia La vita umana e il fato! ». A suo luogo mi capiterà di intrattenermi sul valore di monologo bivocale che supera appunto perciò la fondamentale condizione di solitudine del logos leopardiano, e cioè del dialogo negli idilli, definendolo col titolo di una poesia

di Éluard, *Deux voix en une*. Questa unicità scissa nelle proprie parvenze vocali è quella dell'io bramato in una integrità che cerca di compiersi attraverso questa risorgente concezione dell'amore-morte che risale, nell'Occidente cristiano, alla tradizione trobadorico-catarà⁽¹⁾, che appunto io vedo prolungarsi, non per nulla fino all'idea dell'*amour fou* surrealista: da Breton a Éluard; la quale segna appunto questa ripresa «eretica» all'interno dell'amore cristiano, che invece ha carattere salvifico. Non per nulla Dante devia la figura di Beatrice, a metà dell'autentico dramma inchiuso nella *Vita nuova*, e proprio con la morte di lei, dalla falsariga cavalcantiana dell'amata Primavera. «Et je ne sais plus / tant je t'aime / le quel de nous deux est absent» dirà Éluard: ora questa assenza non si sa di chi rispetto all'altro, questo spaesamento, questa alienazione per eccesso dell'io, non è altro che il ribadirsi dell'assenza necessaria a che questa concezione dell'amore-morte possa vigere in tutta l'intima forza di contraddizione che gli è propria. Mentre Petrarca, già fuori dello Stil nuovo, andava trasformando l'assenza di Laura in una necessaria *causa nominationis*: il mondo può costituirsi come algebrica presenza delle figure grazie al passaggio di Laura, figura, si direbbe, battezzatrice di presenze indelebili sulla scena del mondo, e poi salvifica anticipatrice di una dimora dove ella compie la propria missione, quella delle eterne presenze di ciò che sulla terra, e nel linguaggio che tutto ciò esprime, vige come emblema: riserva mnemonica, sotto aspetto figurale, del passaggio, inteso come prova, dell'uomo attraverso l'effimero. Laura in questo senso è il linguaggio stesso, attraverso cui l'uomo è destinato a perdere quanto solo attraverso di esso può conquistare: la propria peccaminosa e «favolosa» dignità di uomo che nell'amore come fonte stessa della comunicazione vede esaltata la presenza originaria del linguaggio, anzi la possibilità stessa della parola in tutta la sua ambigua e potenziale polisemia interna: il valore dell'eros petrarchesco sta tutto in questa interna polisemia come potenza che si attualizza all'infinito, nell'infinito circolo della parola che ogni volta rinnova e perfeziona, nel proprio atto di presenza, questa memoria originaria. L'emblema petrarchesco è questo oblio figurale che ricorda, nella propria infinita disponibilità alla presenza calcolata.

Ed ecco che dal canto XXVI al XXXIV, cioè dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra* si leva la quarta fase dei *Canti*, che è poi la seconda, e ultima, della seconda metà, quella, s'è detto, «in morte dell'io», quella cioè che prepara con la morte anche dell'immagine dell'io il suo più autentico, perché definitivo, risorgere. La morte fisica del poeta, e della poesia tentata in tutti i suoi aspetti come voluntas, racchiude questo liberarsi dell'io dall'essere il proprio attuarsi, e lo propone come spettacolo da interpretare. Il poeta vede nella morte voluta il capovolgimento di una situazione altrimenti insolubile. Ecco che davvero con la morte voluta, bramata, attesa, muore la pura sperimentalità dell'io e se ne libera l'esistenza, senza più. È il dominio del «vero»: di quel «vero» di cui Aspasia è l'esempio

(1) Si veda per questa parte: DENIS DE ROUGEMONT: *L'Amour et l'Occident*. Édition remaniée et augmentée, Paris, Plon, 1956 (la prima edizione è del 1939).

trionfante, mentre Silvia all'apparir del vero misera cadde e sol poteva mostrare di lontano « La fredda morte ed una tomba ignuda ». In questo vero dove l'io come immagine del personaggio va peregrinando come in un cimitero ornato di effigi della vita e dell'amore, costituite, quali « sembianze », della stessa matericità del « solido nulla », in questo vero si ripete specularmente, a chiasmo, quello che è accaduto nella prima metà del canzoniere aperto, quasi in un tentativo di chiuderlo, a valva. Canzoni-odi: primi idilli = grandi idilli: odi-canzoni. Ma la chiusura, ripeto, è solo un'illusione speculare, un'astrazione algoritmica che tanto più prova la condizione lineare attraverso cui il canto sposta la propria irripetibilità. Ed esiste una condizione a sua volta chiasmica nei due termini interni del macrochiasmo rappresentato dai *Canti* nella loro integralità; e cioè esiste un microchiasmo nella stessa disposizione degli idilli, per i quali alla prima fase dei primi idilli, quella teoricamente « non complicata » (*L'infinito* e *Alla luna*), corrisponde l'ultima fase dei grandi idilli, quella semplificata dei due « miti » (*La quiete* e *Il sabato*); mentre al secondo e al terzo posto, stanno, soprattutto nell'elaborazione, contigui e speculari, la seconda fase dei primi idilli, quelli « complessi » (da *La sera* a *La vita solitaria*), e la prima fase, quella altrettanto « complessa », dei grandi idilli (da *A Silvia* alle *Ricordanze*).

La complessità, per esempio, de *La vita solitaria*, è dimostrata dal suo carico di forme del contenuto, decisamente ingente. Se De Robertis vede « solo una volta, ai vv. 56-67 » il poeta avvicinarsi « se non alla grandezza, a quel discorrere, dico, arioso del canto *Alla luna*: ma è solo una nota. La fine ha cadenze perfino madrigalesche, che fa poi più forte lo stridore con l'enfasi sentimentale che rompe le parti descrittive », sentiamo che il critico non ha avvertito il passare, costretto, ma anche libero vocalmente nei propri motivi, dell'io attraverso la crisi, in tal caso additiva, del personaggio e la crisi parimenti degli affetti nel condizionamento alieno di essi. Quello che il critico avverte come madrigalesco, il finale per esempio (« O seder sovra l'erbe, assai contento Se core e lena a sospirar m'avanza »), è, ormai lo vediamo, fusione, o se si vuole anche stridore, del melos in un drama che deve scoprire nella propria oltranza i propri caratteri protagonisti, ancora psichicamente coperti; e sarà comunque una costante della « meditazione assisa » leopardiana: il suo centrico consistere fra un tempo e uno spazio che completano l'additarsi del personaggio-pivot nei gesti essenziali del suo consistere esistenziale: gesti separatori e unificatori di un cosmo che, mentre egli ne acquista coscienza compiuta, tanto più gli si rivolta contro, o meglio si rivolta contro la tentata centricità, in esso, dell'io. L'indifferenza cosmica a riguardo della sorte dell'individuo, il poeta finirà per metterla a fuoco grazie a questo *milieu* dell'io come divisore-unificatore di tempo e spazio sempre più fusi in un unico cronotopo, tanto più ostile quanto più l'io tenta di contrapporvisi come condizionatore cosciente. E il tutto appartiene infine a quella ricerca delle radici, dell'*hic et nunc*, che la ginestra compiutamente realizzerà. Ritorna per esempio nel finale di *Aspasia*, come perno attorno a cui gira la *contemplatio* poetica nei suoi vari gradi che passano dalla scienza del-

l'infinito all'indignazione « finita », o meglio nel finito, dello stesso infinito ormai obiettivamente scatenato. E in *Aspasia* è quella particolare, amara indignazione dell'individuo escluso da un reale tanto nitidamente concluso nella propria attrazione, che il poeta stesso finisce per chiamare « Senno con libertà »: « Che se d'affetti Orba la vita, e di gentili errori, È notte senza stelle a mezzo il verno, Già del fato mortale a me bastante E conforto e vendetta è che su l'erba Qui neghittoso immobile giacendo, Il mar la terra e il ciel miro e sorrido ». Finché anche nella « notte » della *Ginestra*, come sapete, il poeta finirà per constatare il suo « Seggo la notte » « su queste rive » come il momento ormai definitivo del suo vedere il visibile nella sua integralità: e il visibile è il vero; il reale tutto messo a nudo ha la cruda maestà di un vero senza infingimenti e dunque senza quelle illusioni che, appartenenti a questa scienza ottica sperimentatissima, hanno ormai adempiuto alla loro utilità strumentale e possono, senza più, esser messe da parte. Ma, sempre per *La vita solitaria*, a parte il valore di « terzo infinito » ch'io annetto alla seconda strofe, come non avvertire, proprio nella prima strofe, nell'iperbato iniziale, la messa tra parentesi, col verbo « mi risveglia » messo in fondo al v. 7, degli archetipi di che si sostanzia la motivazione del visibile leopardiano nella sua quotidianità dominata dalla figura del padre? Con la prolessi degli aggettivi rispetto ai sostantivi (« La mattutina pioggia », « chiusa stanza », « tremuli rai », « cadenti Stille », che tra l'altro rende più forte, per opposizione, la « capanna mia » come luogo privilegiato del risveglio quale prolungamento ancora di un sonno-sogno, quasi che il reale sia estatico come quello), cioè con la sottolineatura sintattica del valore connotante degli aggettivi, e col fermarsi dell'azione grazie allo spostamento del verbo in fondo alla frase, il poeta ottiene una particolare sottolineatura del valore sognato delle immagini estatiche. Sotto le quali è il nome del padre a emergere, quasi motore promozionale e insieme pericoloso sintomo di proprietà dell'immaginare elegiaco-idillico, al passaggio cioè infantile, e protetto, dal momento elegiaco al momento che tenta di farsi autonomo delle motivazioni idilliche. Questa « capanna mia » è assediata e insieme come cullata dalla serie degli archetipi paterni nei quali inconsciamente il poeta vede gli esemplari stimolanti del risveglio. Per cominciare, « La mattutina pioggia » ha dei prodromi che immediatamente confessano questa « proprietà » del padre. Ricordo che, tra gli appunti per idilli da comporre, il poeta fin dal '19 aveva scritto a promemoria: « Pioggia mattutina del disegno di mio padre », e che negli appunti per la *Telesilla*: « Allor quando si desta Il gallo e batte l'ali, ec. E quando esce dal nido La rondinella e va per la campagna (qualche bella idea del mattino come quella del disegno a penna di mio padre, o della favola del cacciatore dai tre cani). Allora anch'io mi destò, ec. ». Persino, sull'onda di queste riflessioni, il cantico del gallo silvestre è il richiamo del padre, che desta dal *pis aller* della morte come sonno: « Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita ». È il nome del padre che, tutto sommato, funziona in Leopardi come consolidatore del personaggio dell'io traboccante che cerca di darsi una struttura, o meglio di dare una struttura portante

al proprio desiderio. E il sole è l'archetipo paterno per definizione. Dirà nel *Cantico* « Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia », ecc. E qui nella *Vita solitaria* la fusione fra i « tremuli rai » e « le cadenti Stille » finisce per aggrovigliare in una inestricabile presenza protettiva ma anche risvegliatrice la doppia presenza inconscia del padre: quella del ricordo figurato e quella dell'archetipo solare. E sarà proprio il Sole, « questo Sole » con la sua carica inconscia, a dipingere « la sua tranquilla imago » sul lago dell'eternità tentata come interruzione di senso: è la figura del padre, che nel *lusus* della sua presenza cerca di varcare i limiti dell'illusione, appercependosi come elemento dipinto, o disegno, che si stacchi dalla vicenda eternandosi come puro significante in una poesia che invece si pone come totalmente significativa e come tale inarrestabile nelle sue conseguenze. Il fatto è che, proprio dopo questo « terzo infinito », e dopo i conclusivi « patriarchi », archetipi trasformati del padre, può la poesia dei *Canti* proporre concluso il ciclo « in vita dell'io », e aprirsi alla sua lunga crisi — il « silenzio » dal '22 al '28 — e aprire il ciclo « in morte dell'io », e cioè proporre quella « imago » dell'io come sostitutiva del desiderio del padre: aprendosi al contempo il ciclo della prevalenza potenziale del significante sul significato, attestata dai grandi idilli in poi. Nel lettore conseguente al *poietés* forse rivive il figlio di un padre che si è immedesimato con l'immagine di un io riconciliato al destino, attraverso la fisicità stessa del rimembrare. Il padre, anche se non amato, anche se temuto (ma il Signor Padre si trasformerà nel Caro Papà, autore tuttavia di « quei sozzi, fanatici dialogacci », secondo la lettera del Leopardi al Melchiorri del 15 maggio 1832, da cui Giacomo dovrà difendere la sua *auctoritas* di scrittore), è davvero rimosso solo con l'allontanamento dalla casa paterna, dopo la famosa fuga mancata, e dopo la grande esperienza di sé, attraverso una dissimilazione puntuale che segna la grande crisi di identità, per opposizione, del figlio. Il risorgimento è quello dell'io « in nomine patris »: « imago », anzi « tranquilla imago », anche se sempre meno tranquilla laddove essa si riflette, stavolta attivata nel figlio che come personaggio in divenire attualizza la figura rimossa del padre, in un'opera che, *in fieri*, tanto affannosamente si propone, di canto in canto, come inevitabile factum. « Verum, et ipsum factum », ancora una volta la verità vichiana propone in Leopardi la verità del canto come collaudatrice di un *factum* che si constata punto per punto come tale nel suo inesorabile *fieri*: si chiami questo destino, o come il poeta voglia altrimenti riconoscerlo, che mentre lo allontana come individuo dalle illusioni del secolo tanto più lo accosta al midollo sociale dell'uomo stimolato dai colpi di sperone della propria infelicità, inferti tanto più a fondo, attraverso le cartilagini dell'apparente, nella consistenza, e nella rispondenza, nervosa del proprio essere, intesa come essere attivo.

Ma i motivi, che sono « sorvegliati » nel loro farsi e accrescersi di significati spaziotemporali di fondo archetipico, non si limitano nella *Vita solitaria* a quello paterno. Il gallo che si desta nella *Telesilla* — e sarà il « Gallo gigante »-sole-padre del *Gallo silvestre* — è qui sostituito dalla gallinella (quasi fusione del « gallo » e della « rondinella » del dramma

pastorale) che « l'ale Battendo esulta nella chiusa stanza ». Sì, la « chiusa stanza » è il pollaio: non bello, dice il De Robertis; ma è più che bello o non bello: la « chiusa stanza » è la costante fonofigurale delle « quiete Stanze » che, con « le vie dintorno », suonano del « perpetuo canto » di Silvia: la quale è invocata, « o tenerella », al momento del suo perire, con un consimile ipocorisma. Anche « i veroni del *paterno* ostello » (sottolineo) sono preceduti da questo: « al balcon s'affaccia L'abitator dei campi »; e saranno seguiti dall'affaccendarsi, nella *Quiete*, della famiglia, dopo il ritorno del Sole: « Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride Per li poggi e le ville. Apre i balconi, Apre terrazze e logge la famiglia: E, dalla via corrente, odi lontano Tintinnio di sonagli; il carro stride Del passegger che il suo cammin ripiglia ». Quasi, il passeggero, sia questo io che si avvia ad essere l'altro da sé, io passeggero nella vicenda costitutiva del canto che lo fa essere altro. E concludo questa parte così risonante di echi archetipici ricordando lo sviluppo che tali riflessioni hanno sull'evento interno dal considerare, che il poeta fa, quanto gli accade intorno come eco e figura di un accadere che rinforza il valore filiale e timoroso dell'essere. Si pensi ai vv. 61-76 delle *Ricordanze*, sempre visti in questa prospettiva archetipica del padre. « Queste dipinte mura, Quei figuranti armenti, e il Sol che nasce Su romita campagna », non solo, ma il « chiaror delle nevi », il vento che sibila « intorno a queste Ampie finestre », cioè questo iscriversi della vita come figura figurata intorno al centro paterno protettore, tutto questo fa sì che risulti « paterno » il « possente errore » che è al fianco del poeta, e che gli parla. La rimozione del padre comporterà il rifiuto del « possente errore », invocato ma anche infine respinto. Comincerà la verità di un errore come un errare lontano dal tetto paterno. Ma rimarrà il senso delle « cittadine infauste mura » (già proposto al v. 11 de *La vita solitaria*) dove cadrà l'idea di « queste dipinte mura »: cioè dove la « finzione » del padre non opera più come elemento accentratore di protezione, ma anzi elemento catalizzatore di « Odio al dolor compagno ». Anche se ne rimarranno, le ironiche tracce, « Dipinte in queste rive ». Dove l'al di là del divieto che apre un varco all'infinito diviene, *tout court*, divieto, cessata l'opera ludico-protettiva del padre: e allora l'al di là è proiezione di una verità senza scampo, non più opera finta e come tale rapportata al finito; e anzi la materna natura diviene matrigna, non appena questa proiezione paterna cessa il suo ludico intervento che però risulta una così provvidenziale *interruptio* di fecondità negativa. Diciamo pure che il complesso materno in Leopardi è stato tenuto a bada fino ai limiti del possibile dalla presenza « solare » del padre. Quando questa non funziona più, nella zona trasgredita, l'utero tonante del vulcano emette senza fine il suo fuoco distruttore.

Il *Consalvo* poi, momento finale, con *Alla sua donna*, dei primi idilli, in quanto erede dei gesti *outrés* della *Sera del dì di festa*, ma stavolta consolati, è figura scenica dell'io che non solo rievoca in aura idillica Saffo, ma precorre, seppur ne sia cronologicamente successivo, al pastore errante che, sito a metà dei grandi idilli, forti della lor rinnovata prima persona,

erra sulle tracce del personaggio protagonista. Laddove, nel *Consalvo*, l'io non ha più la forza di dire io, ma dove il desiderio dell'io è intatto sotto il pudore mitizzante la propria stessa agonia, il pastore erra e parla in prima persona, seppur sfocato, quasi un pappo di fiore, con le sue pecore astrali, metafisico cavaliere errante nel deserto, ultimo segno di moto dello pseudo-personaggio già più che personaggio, mentre in un altro deserto si approssima il radicarsi dalla ginestra.

In verità, dalla chiusura macrochiastica e puramente scrittoria dei *Canti* intesi nella loro integralità, si preparava a evadere quel lettore di se stesso che il poeta aveva cercato e inseguito istantemente, e che trovava nella morte la forma suprema e decisiva del rovesciamento, cioè il proprio significato. L'io era finalmente raggiunto nel suo aspetto seriale: e in modo retrogrado risarcisce quella fuga in avanti davanti alla quale il poeta si era trovato armato di una τέχνη che non esauriva lo slancio insopprimibile dell'ἀρετή, ma anzi lo esaltava. Chiamò questa esaltazione desiderio di morte; ma era, questo desiderio, s'è visto, non altro che l'eteronomo del desiderio dell'io, della cui assenza i *Canti* si riempiono come del lamento più alto, quello del canto del « passero solitario » o della lira di Orfeo. La morte come morte nel testo in quanto è morte del testo; ma la morte è anche la condizione del suo risorgimento come immagine liberata dalla necessità della propria assenza nel concreto del suo farsi. Ecco che la morte è un fatto che pone termine a un farsi che è un farsi speculare nello specchio di un'identificazione mancata, di una differenza crescente, anzi della necessaria espulsione, nell'io bramato, dell'io che si fa dall'io che si legge: che è il rovesciamento di senso inteso come suprema differenza. L'io come immagine del personaggio, e che si ricerca persino tra i sepolcri, verso la propria morte immaginaria, tra l'addio figurato degli affetti e della bellezza, è l'ultimo atto di questa grande liberazione del personaggio che dice io e che dice, insieme, l'altro. La grande aspirazione si conclude nel rilevarsi del significato come altro da tutto ciò che il significante aveva voluto, o potuto, dire, e dare, come significato momentaneo. I *Canti* col sigillo, attraverso la propria continua *via negationis*, della morte, sono l'esempio del grande significante che ingloba e modifica l'azione dei propri singoli momenti significativi, i quali dunque ad altro non adempiono che alla funzione momentanea del rimando: un'azione quanto mai scenica del tema che nasconde le proprie risultanze nello stato di finzione a cui sottopone le proprie apparenze. L'unica apparenza che non è sottoposta a finzione è l'apparire della morte: che è la morte del desiderio dell'io per dar luogo all'io desiderato come, finalmente, l'altro da sé, il grande personaggio del dramma inseguito a questo fine. La mancata storia di un'anima si risolve nell'anima che ha una storia. Il « funereo canto », di cui al v. 118 delle *Ricordanze*, iniziato con l'*Apprezzamento della morte* e più volte tentato, col *Tramonto della luna* è compiuto integralmente: è questo un canto come eseguito *post mortem*. La « sepoltura » posta come segno degli Dei, è la ripresa e lo sviluppo di quella « tomba ignuda » già mostrata « di lontano »

da Silvia assunta quale « Cara compagna dell'età mia nova », a personificare la « lacrimata speme ». Ed anche Silvia sotto specie di speranza caduta addita « Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude », secondo una variante dell'autografo napoletano, da una lontananza guadagnata, si direbbe, post mortem, piuttosto che vista ante mortem, da un'«errante» già nel regno delle ombre, per cui e « La fredda morte » e la « tomba ignuda » sono viste dall'al di là, anche se rimaste qua, supremo discrimine tra la vita superstite e la morte, come già, in anticipo delle canzoni sepolcrali, il « segno » di un termine valicato dalla speranza sotto specie di Silvia. Ed è, questa, la famosa barra che funziona, come già la siepe nell'*Infinito*: una barra adesso esaminata in tutta la sua misteriosa complessità di segno che unisce e divide, e di segno che rimanda ad altro. La tomba ignuda è la traccia di un tempo che vi si avvolge come un filo in un gomitolo si è avvolto attorno al proprio centro vuoto, una volta tutto filato lo stame della vita: questa dunque è la « tomba ignuda », luogo dove la vita ha fatto groppo figurale a racchiudere quanto si è dileguato, dunque il nulla, a racchiudere la notte, come il poeta dirà nella conclusione del *Tramonto della luna*: « ed alla notte Che l'altre etadi oscura Segno poser gli Dei la sepoltura ». Nell'avverbio « di lontano » non vi è dunque una distanza ancora da percorrere, ma una distanza già percorsa dall'«errante» che, già inoltratasi nell'al di là, addita in questa « zona della morte », la tomba come intermedia tra il poeta che vi si avvia e lei che se ne allontana.

Anche « l'Ombre ignude » sono tali come tracce sfaldantisi da questa « notte » ventura in tutta la sua nullità. È da dire che versi apparentemente facili come i conclusivi di *A Silvia* hanno dato esca a una serie di interpretazioni discordanti: l'avverbio « di lontano » promuove l'ambiguità, che forse era nell'idea leopardiana *in fieri*, per quel necessario richiamo « romanzesco » a quanto è già stato o sarà di midollo figurale nel tema lirico, per cui l'immagine leopardiana è un momento del richiamo, in un'immaginazione dove, sì, tutto è aperto, ma anche, sì, *tout se tient*. Il fatto è che il gesto della speranza come Silvia, errante nella zona della morte, è un gesto indirizzato non in avanti ma indietro, per cui la tomba è ormai più vicina al poeta che all'additante: ella ha già sorpassato il termine in cui l'atto della morte avviene, ed è già nella morte, se la zona della morte si apre già nel vivere senza speranza, ma prosegue quasi senza scosse al di là del momento fatale, all'incedere nel regno delle Ombre. « Se ottengo la morte, morirò così tranquillo e così contento, come se mai null'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino », dice Tristano. Riconciliarsi al destino significa sigillare in pace, con l'atto del trapasso, la trasgressione, questo passo che percorre ormai tranquillo la zona della morte già apertasi mentre la vita dura senza più alcuna speranza. In questa zona neutra « L'angelica [. . .] forma » (*Aspasia*, v. 18) della donna, amata o solo vagheggiata, trionfa come colei che solidifica la finzione coi suoi atti additatori, coi suoi gesti mollemente abbandonati e seducenti, come quelli di Aspasia, che pur sempre sono una specie di consolidamento della finzione nella mente. Ma stavolta è una finzione *in praesentia*, non *in ab-*

sentia, che accosta questo *ingere* leopardiano⁽²⁾ al *ingere* dei neoclassici, istituendosi intanto un rallentamento del ritmo dovuto al riempirsi di elementi referenziali, sia pure idealizzati, nel linguaggio, per cui l'immagine è come se si solidificasse, piuttosto che a quell'intrattenersi affettuoso del linguaggio fra sé e sé, com'era accaduto fin lì. Nel pensiero « materico » il poeta trova la cava del sublime materiale per elevare questo simulacro della dolcezza femminile, ingannevole o sincera che essa sia, fino a giungere al « basso rilievo antico sepolcrale » e al « ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima ». Il cosiddetto realismo leopardiano, che io stesso d'altronde segnalai nell'insistenza narrativa con cui è vagheggiata Apasia⁽³⁾, è non altro che questo consolidarsi, sul valico tra finito e infinito, ormai percorribile nei due sensi, di queste figure che realiz-

(2) Mi richiamo al significato che nelle *Annotazioni* alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824 il poeta stesso dichiara. Nella annotazione alla canzone settima, *Alla primavera*, V, 2, a proposito dei versi « le varie note Dolor non finge » (che poi nell'edizione Piatti furono corretti così: « quelle tue varie note Dolor non forma »), il poeta commenta: « Cioè non forma, non foggia, secondo che suona il verbo *ingere* a considerarlo assolutamente. Non è roba di Crusca. Ma è farina del Rucellai già citato più volte. *Indi potrai veder, come vid'io, Il nifolo, o proboscide, come hanno Gl'indi elefanti, onde con esso "finge"* [parla dell'ape] *Sul rugiadoso verde e prende i "figli"*. E dello Speroni: *Egli al fin trovi una donna ove Amore con maggior magistero e miglior subbietto, conforme agli alti suo meriti "lo" voglia "ingere" ed iscolpire*. È similmente del Caro nell'*Apologia*; la quale, avanti che uscisse, fu riscontrata coll'uso del parlar fiorentino e ritoccata secondo il bisogno da quel medesimo che nell'*Ercolano* fece la famosa prova di rannicchiare tutta l'Italia in una porzione di Firenze: *E le [voci] muove, e "le" nuovamente "finte", e le greche, e le barbare, e le storte dalla prima forma e dal proprio significato tal volta?* Dove il Caro ebbe l'occhio al detto d'Orazio, *Et nova "fictaque nuper" habebunt "verba" fidem, si Greeco fonte cadant, parce detorta*.

(3) Dico a ragion veduta « vagheggiare ». Il vagheggiamento « realistico » di Apasia è un opposto stilistico leopardiano rispetto alla concezione del vago e indefinito che normalmente gli è proprio; ma qui, occorre dire, proprio nella precisione si giustifica l'interesse diretto per l'oggetto cantato. Il vago e indefinito è invece la condizione tendenzialmente ironica, cioè di distacco strutturalmente sorridente, del linguaggio per quanto attiene alla costruzione di personaggi operanti nella finzione del pensiero: ambigua, e dunque con effetti di semovenza, nella lontananza. La precisione del pensiero deve essere bilanciata dalla vaghezza dell'espressione proprio a creare stacco, e vedibilità nella lontananza, appunto dell'oggetto vagheggiato. Che in tal modo si avvicina nella regione « scientifica » degli affetti (com'è negli idilli) o in quella « ironica » dell'azione tragica (com'è appunto nelle odi-canzoni). In *Aspasia* essendo vicino l'oggetto vagheggiato, il linguaggio nitido, preciso, per intenderci « neoclassico », senz'aria che dia vaghezza ai contorni, riesce ad allontanare come attraverso il nitore di una lente l'oggetto dal soggetto: cioè il linguaggio adempie a una funzione identica ma opposta a quella dominata dalla teoria del vago ed incerto: è un linguaggio che distacca proprio per eccesso di vicinanza ai propri referenti, ironicamente visti come autosufficienti, a creare lo *choc* dei significati sospesi. E la certezza, come un crac ancora referenziale, che allontana, è la presunta conclusività in sé del visibile che rende autonoma la scena in tutta la sua mirabile effettualità: una effettualità puramente referenziale. Per quanto si attiene al linguaggio, per esempio, delle odi-canzoni, mi pare fondamentale considerare quanto il poeta stesso dice nella nota finale compresa in una schedina aggiunta all'autografo napoletano (P. X. 5) dell'*Ultimo canto di Saffo*. La possiamo leggere nell'edizione critica dei *Canti*, a cura del Moroncini, Tomo I, Bologna, Cappelli, 1927, pp. 368-9: « *Ecco di tante Sperate palme e dilettozi errori, Il Tartaro m'avanza* ». Il Tartaro è forse una palma, o un error dilettozo? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo, venendoci ad entrare una come ironia. Di tanti beni non m'avanza altro che il Tartaro, cioè un male. Olttracciò si può spiegare questo luogo anche esattamente, e con un senso molto naturale. Cioè, queste tante speranze e questi errori così piacevoli si vanno a risolvere nella morte: di tanta speranza, e di tanti amabili errori, non esce, non risulta, non si realizza altro che la morte. Così il *di* viene a stare molto naturalmente per *da* o *per* o cosa simile. Che se la frase è ardata e rara, non per questo è oscura, ma il senso n'esce chiarissimo. E di queste tali espressioni incerte, e più incerte ancora di questa n'abbonda la poesia latina, Virgilio, Orazio, che sono i più perfetti; anzi questi due n'abbondano massimamente. E lo stesso incerto, e lontano, e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le confe-

zano la finzione *in praesentia* nella mente come erme o immagini più o meno statiche segnalanti il cammino che mantiene il suo senso reversibile finché la morte, una volta entrati nella zona della morte (cioè caduta la speranza), è solo vagheggiata, e da essa si può tornare, col canto, nel canto: cioè può tornare il poeta alla sua tematica vitale non ancora estinta, anzi arricchita da questo accresciuto émpito. Figure sostanziali, effigi, simulacri del gesto accaduto o accadente, tali figure femminili segnalano la reversibilità di senso del canto con la irreversibilità dei loro gesti fatali: vi è insomma una drammatica opposizione interna tra l'io che brama di raggiungere se stesso, di toccare integralmente il proprio possesso, nella propria morte e l'io che può tornare sui passi del proprio desiderio fino a ricongiungersi con la persona poetica poetante cioè esprime la forza propulsiva di quel desiderio. Solo la morte del *poietés* lo farà uguale, ma anche mobile, nell'effigie della propria grazia, simbolo insomma della propria stessa realtà, di quella « realtà » che il particolare realismo leopardiano chiamerà verità, una realtà cioè tutta svelata nelle proprie parvenze. L'irreversibilità del *poiém*, azione lineare che riconcilia al destino con l'atto finale, quello della morte, potrà cedere il suo compito all'eterna reversibilità del lettore — anche del poeta-lettore di se stesso proprio col « canto » che, rievocato, canta, come concreto significante, i significati via via raggiunti in questo cammino progrediente del *drama* — che

risce quel *vago* che sarà sempre in sommo pregio appresso chiunque conosce intimamente la poesia e le lingue poetiche antiche, anzi presso chiunque conosce la vera natura della poesia. In somma il luogo sta bene così, e non bisogna guastarlo. La voce *tante* è da conservarsi a tutti i patti, ché nessun'altra potrebbe supplire all'effetto suo; effetto che appartiene all'intima natura del cuore umano, e deriva dall'indeterminato di questa voce, ossia della quantità ch'ella significa; come ho notato altrove. (19 Maggio. Domenica. 1822)». « Una come ironia », dice il poeta, nascente dall'opposto di quello che il discorso, se affidato ai propri caratteri puramente denotativi, potrebbe sottoporci: è questa estrema vaghezza della connotazione a creare il dislivello ironico. Altra riflessione che il « vago » può darci è il valore quantitativo che esso significa. Quando si tratta di dare le dimensioni incerte e lo spessore della distanza, è chiaro che il « vago » è quanto occorre. Quando sono, non gli effetti significanti, ma le cause referenziali ad essere messe al centro del canto, come in *Aspasia*, è chiaro che il vago nuocerebbe al vagheggiamento dell'oggetto direttamente presente sotto gli occhi nella sua « materia » che è, per se stessa, fonte pericolosa d'ogni vaghezza. La bellezza femminile, in questo senso, è, essa stessa, vaga. Ma un altro punto mi par necessario precisare in questa nota: ho parlato, per il finale leopardiano, di una « zona della morte », in cui la forza di gravità della morte predomina su qualsiasi altro istinto vitale. Ebbene, tale zona dove malvivi e ombre sembrano convivere, di cui *A Silvia* è l'antefatto, è rapportabile all'« ora meridiana » di *Alla primavera*. L'« ombre Meridiane incerte » sono quelle che raccolgono non solo gli Dei ma anche le anime dei morti; « Anticamente correvano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti; si lasciassero vedere o sentire particolarmente su quell'ora », commenta il poeta nell'*Annotazione*. Questa zona meridiana di piena luce e d'ombre incerte è quella, in definitiva, in cui, per il poeta, i morti e gli immortali mischiano le loro apparenze. È un'idea « favolosa » a cui la « favola breve » della vita del poeta, ma per il poeta anche troppo lunga, tutto sommato, non rinuncia, vendendola non solo come zona di presenza degli Dei ma anche zona di presenza dei morti, di appuntamento dei morti col divino, e insomma di immortalità della morte. Silvia che trapassa dalle « quiete Stanze », nel risonare circolare del proprio canto, a un universo vitale nella sua espansione e poi mortale nella sua conclusione figurale, per cui la « tomba ignuda » è anche ormai, oltre a tutto quello che s'è detto, anche la stanza, il loculo, dove il canto della fanciulla più non suona, Silvia dico, è colei che può ripresentarsi e percorrere questa zona « divina » dove vita e morte colludono e per un istante si confondono. Per cui trapassare è, ancora, rimanere presenti. La trasgressione è un atto, ormai immortale, di presenza.

esemplifica nell'eroe, e nell'eros, del proprio io la sublimazione ottenuta con la disponibilità ad accogliere la compiuta figura e la favola compiuta, in ogni suo punto, ormai in termini esemplari, la figura cioè di un dubbio vinto, di una vita finalmente vissuta in tutti i suoi necessari incidenti che dal campo della finzione (nel suo duplice significato) si elevano, ricongiungendosi l'uno all'altro, a costituire — *à rebours* — la figura esemplare dell'eroe impossibile, eppure ormai presente, del nostro tempo, vivente per antitesi attraverso le tesi negative che egli supera proprio accedendo a quella progrediente negatività, accogliendola, attutendola proprio con l'attuarla, mostrando il proprio animo più vasto delle stesse negazioni e delle proprie sconfitte, annullando insomma il negativo con la propria stessa facoltà di comprenderlo. Annullarsi nella morte, è vincere la morte intesa come il concreto e finale riassunto di quel nulla; e dunque morire è dare adito alle dimensioni positive dell'esemplarità drammatica, ma anche paziente, della lotta e della necessaria sconfitta. Perdere è necessario, se la perdita è la perdita del *poiém*, e l'ingresso del *légein*, dell'essere come stare, consistere, avere un *hic et nunc* come la ginestra. L'esempio e l'esemplarità figgono nella materia durevole della sconfitta la stessa figura della vittoria umana ipotizzata come durata appunto esemplare della lotta. Montale, un secolo e oltre dopo, in questo senso è il più autorizzato leopardista, quando afferma nel *Piccolo testamento*: « e persistenza è solo l'estinzione ». Solo che in Montale, naturalmente, la struttura di ripresa rispetto alle singole parti dell'opera è diversa: non consiste certo in questo *retrospect* dal significato al significante attraverso quel lettore esemplare di segni costituiti *ad hoc*, cioè a fini esemplari, che è l'uomo-auctor, l'uomo-faber. Nella poesia montaliana, che è forma di auto-coscienza, attraverso l'altro che è nell'io, dell'alterità dell'universo, l'esemplarità termina nella mera specularità dell'atto; ma non c'è chi guardi di sottecchi nello specchio, se non è lo stesso atto agente. Montale in un certo senso può fare a meno del lettore di se stesso che è lo stesso operatore: l'opera è compiuta *sic et simpliciter* al suo stesso compiersi in un sistema di rimandi *che non le appartiene* mentre la specula. Il sistema montaliano dell'« inappartenenza » si estende persino al lettore di se stesso: che non è il collettore pietoso della propria attualità.

C'è sempre profondo questo « richiamo a distanza », oltre il « richiamo contiguo », che funziona in Leopardi (oltre ai continiani « compensi » ci sono anche questi, direi, e di maggior resa, « scompensi » che si richiamano tanto contigui quanto a distanza: elementi segnaletici della *différance*). Così, a proposito del gesto indicatore finale di Silvia, il « richiamo a distanza » non solo si esplicita strutturalmente nelle canzoni sepolcrali, ma nel *Tramonto* conclude il suo periplo mentale, quando appunto son gli Dei, questi immortali vaganti tra i vivi e i morti, a porre la sepoltura come segno « alla notte Che l'altre etadi oscura »; per cui anche su Silvia par discendere retrospettivamente un aureo raggio di questa immortalità della/nella morte. Ora « di lontano » (questo *lonh* ritornante in Leopardi come sintomo di specularità, sintomo del ritorno dell'infinito, e dall'infinito, sul finito) è stato

l'avverbio deviante, per cui ci pare che solo Bacchelli⁽⁴⁾ abbia giustamente penetrato il senso della clausola; e l'ha seguito altrettanto giustamente Fernando Bandini⁽⁵⁾ che scrive: « L'avverbio può essere riferito alla speranza, alla giovinezza; quindi “ mentre ti allontanavi ” »; per cui siamo d'accordo, se però egli intende, come ci pare che intenda, questo come un allontanarsi *post mortem*, cioè proprio di un'Ombra ormai tra le altre Ombre, da quella « tomba ignuda », quasi *terminus a quo*, impegnata in un gesto indicatore retrogrado. La tomba deserta è il simbolo ormai vuoto, e intermedio tra il poeta e la fanciulla morta, già segno separatore, e divieto caduto, di quanto ormai è unito, cioè di quella zona della morte in cui i vivi e i morti partecipano la propria favola reciproca, anzi la reciprocità della propria favola. Altro richiamo a distanza, seppur soffocato nelle varianti, è ai vv. 60-1: « All'apparir del vero Tu, misera, cadesti », era: « Sol, porgendo la mano, La misera cadea ». Il gesto dell'avanzare la mano è addirittura nel *Sogno*, quando « Il simulacro di colei che amore Prima insegnommi », morta anche se « Morta non mi pareva », « Al capo appressommi la destra ». Qui ella parla, preludente ancora a mezzo tra Elvira e Silvia, ma in situazioni incrociate se Elvira consola il morente Consalvo e Silvia è morta mentre compie il gesto indicatore, consolatore per assurdo di fronte alle « quiete Stanze » di cui il vano della tomba è l'erede ormai privo del « perpetuo canto », dinanzi al malvivo io del poeta. Ma è da dire che il *Tramonto* precede la *Ginestra*, pur seguendola nella composizione, per quel tanto di idillio reviviscente che esso trattiene, anche se è, a dir così, un idillio nero (ma anche l'atmosfera dell'*Infinito* è crepuscolare), in cui il colore appare per velature smorenti sul fondo oscuro, e le parole pertanto sono intrattenibili, nel loro scolorarsi prima come significanti che come significati, assorbite, come risucchiate, dalla « preparazione » del fondo in cui si posano. Ombre e sembianze, quasi segni parventi del colore oscuro dominante, traspaiono come in un balletto fantasmatico: « In fuga Van l'ombra e le sembianze Dei dilettoni inganni; e vengon meno Le lontane speranze, Ove s'appoggia la mortal natura ». Ecco che alla fine del *grand opéra*, tra le parvenze dell'essere che è un essere stato, si ripete in piccolo, nella clausola ormai imminente dell'avventura storica dell'animo, un tocco idillico, seppure sfigurato, prima del finale: cioè all'interno della serie delle canzoni finali, che costituiscono la quarta parte dei *Canti*, rinasce veloce, inafferrabile nella sua sostanza, aspetto scenico preludente al finale, quell'alternanza come un ritmo ormai codificato per contenere in un tocco di suprema familiarità, quasi per ricordo, l'accadimento ultimo delle *res gestae*. S'è visto che al di là nemmeno più il personaggio s'investe dell'io desiderato in tutta la sua « favola », ma un simbolo lo sostituisce che pare sfrangiarsi tutt'intorno a sé come l'« odorata ginestra » appunto sparge intorno i suoi « cespi solitari »;

(4) GIACOMO LEOPARDI: *Canti e Operette morali*. Scelta e commento di Riccardo Bacchelli, Milano, Garzanti, 1946, p. 117.

(5) GIACOMO LEOPARDI: *Canti*. Introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1975, p. 190.



3 - Willy Varlin: *Il mio studio* (particolare), 1974



4 - Pompilio Mandelli: *Donna che legge*, 1952

ultimo schiudersi sinfonico, nel gran finale cosmico, con quella bocca di fuoco del vulcano che ha sostituito un'altra circolarità, quella della siepe, in questo igneo prorompere, di quanto in sé, in realtà, si chiude appunto per schiudersi come un altro e un altrove: l'io ha concluso la lunga caccia poetica a se stesso; nasce l'altro, che solo nel lettore può dichiarare la percepibilità oggettiva integrale della propria avventura. In questo altro s'è trasformata la morte: che è morte per fuoco, morte passionale, e in cui anche le stelle fiammeggiano. Per interposto simbolo, non c'è altra faccia o fisionomia a turbare la riconoscibilità, multiforme ma anche unanime, dell'io, nel suo *feedback* ormai raggiunta la propria autonomia di personaggio che ha il volto, più che del proprio lettore, del proprio essere letto in termini trasformazionali.

Nel topos sublime del vulcano, in questa morte per fuoco (anche Empedocle si gettò nel vulcano) il protagonista raggiunto come personaggio, cioè l'io, e l'antagonista, la Natura raggiunta nel suo puro e irrimediabile antagonismo, fondono in un unico linguaggio, quello eternale dell'intermittenza, la propria mortale opposizione. Il vulcano, con la sua bocca circolare, è in realtà lo speculum eruttivo del non io, di questa alterità della morte, e continua, trasformandola nel linguaggio sublime del tragico, l'idea della siepe e del «lago Di taciturne piante incoronato», in cui invece è l'io che, specchiandosi, si immerge fino a confondersi «Co' silenzi del loco»: qui manifestandosi la morte, ancora «paterna», come oblio, perdita idillica del proprio desiderio, momento implosivo della tentata immedesimazione cosmica. Ma, con *La ginestra*, alla fine dell'avventura tentata in tutte le sue implicazioni, l'io parla per la voce di questa cosmica intermittenza dell'essere, come esistenza raggiunta dal proprio essere: che è un essere stato. La fuga in avanti dell'io è cessata in questo dar voce all'altro che è nell'io, in questa liberazione dell'io come altro da sé, in questa voce della morte che è nell'io perché è dell'io. Gli avversari sono non tanto riconciliati quanto piuttosto divenuti uno, un unico complesso agente, un unico momento espressivo, se il canto è ormai il terrore supremo, e la sublimazione di quel terrore, che l'uomo prova dinanzi all'universo scatenato e sconosciuto in tutta la propria smisurata voluntas, cioè dinanzi al proprio sconosciuto destino come ente agonico di quell'universo. Il monte Tabor, il luogo dove il finito s'impadronisce dell'infinito, erompendo diviene questo Vesuvio dove l'infinito, che è l'infinito svelato e ironico della morte, s'impadronisce del finito, come un cosmico respiro intermittente. La bocca che parla con questa eruzione di fuoco mortale, e parla morte, è la stessa che sul Tabor parla con «questa voce» attenuata: quella dello stormire del vento «tra queste piante»; la stessa «vagante Aura» che odora, e dunque rende «odorata», l'odorosa ginestra. È il linguaggio che arriva al sublime del canto, questa morte per fuoco, cioè la morte appassionata dell'io individuo alla ricerca romanzesca di se stesso come altro, per darsi come voce dell'altro, in cui l'io s'è fuso; e la voce allora del male, dell'avversario, e quella del bene, del protagonista, non sono che un'unica voce gridante i valori necessari, ultimi e continuamente ultimativi dell'intermittenza. «L'aureo sole», la fonte stessa della

intermittenza, è quella che capovolge, equilibrandone dunque il peso etico, la risultante giovannea: se gli uomini preferirono piuttosto le tenebre che la luce, ecco equilibrarsi nell'alternanza, che è la stessa intermittenza cosmica di notte e giorno, la luce con le tenebre. I « bollenti ruscelli » di una lava destinata ad annerire come un mare non più finito ma che comunque simula impietrito le proprie onde in cui non è più possibile naufragare, ma essere sommersi sì, come la ginestra, sono anche i « lucidi torrenti » di cui il sole « folgorando intorno Con sue fiamme possenti », « Inonderà con voi [« Voi, collinette e piagge, »] gli eterei campi ». Il linguaggio che nullifica ma che anche scopre come nulla la propria esistenza immaginativa, e che ha trovato come annullante rispetto alla realtà l'immagine di essa, scopre altresì, in quanto parlabile dicibile cantabile, la stessa alternanza tra realtà e sua immagine. Il bene e il male sono allora non altro che i poli dialettici che il cosmo propone tra il proprio dirsi e il proprio farsi. L'« aureo sole » è fonte unica sia del detto che del fatto: e la notte è il momento necessario nell'alternativa con la luce, nell'unica fonte che è comune ad entrambe: la solarità che respira luce, la quale illumina le immagini nella mente e le uccide in quanto creature sventurate, germi fatali travolti da un vento solare, nella notte che esse percorrono durante la intrapresa *via lucis*.

IL CAPPOTTO DI DINO CAMPANA

di

Giacomo Natta

Uno degli incontri più interessanti e divertenti della mia vita, in anni — come i nostri — che il divertente si trova spesso a perdere il senso liberatorio che non dovrebbe mancargli mai, fu quello con Giacomo Natta: e per di più nei paesi dove era nato, tra Ospedaletti e Ventimiglia, nei caffè di Bordighera di venti o trent'anni fa, ma anche come gli avvenne per la buona sorte e l'amicizia di un coltissimo sanremasco, l'avvocato Gismondi che anche ricordo con rimpianto, nelle sale del Casinò di Sanremo per quel breve periodo invernale in cui, durante due o tre anni, Giacomo Natta fu chiamato a dirigere l'annuale corso di conferenze. E spesso vi era, miracolosamente presente, anche Tommaso Landolfi. Ai tavoli del caffè di Bordighera, specie al tempo di un premiuccio di là, quello « delle Cinque Bettole », era capitato talvolta anche Sbarbaro: e i buoni lettori di Sbarbaro certamente rammentano le poche deliziose righe del poeta di Spotorno appunto dedicate all'amico Natta. Il quale venne a morte in Roma per sincope in casa di un amico — lui che non aveva mai avuto casa — lunedì 16 giugno 1960, ore 20: con un espresso in tasca indirizzato a me e che ebbi a Firenze quando la notizia della morte mi aveva già costernato. Avevo avuto da lui, venti anni fa, un suo dattiloscritto che mi sparve dagli occhi senza saper come, ma che ho ritrovato in questi giorni. Non mi risulta che sia mai stato pubblicato e ne do qui notizia come di un inedito; deliziosa notizia, direi, e ricordo del suo tipo indimenticabile, e del tempo che fu il suo.

C. B.

Sei o sette anni fa, a Torino dove ero di passaggio, andai a vedere la mostra degli Espressionisti Tedeschi, in Palazzo Madama. Entrando nella prima sala, a due passi dalla porta, mi trovai in presenza di Teodoro Daübler. Era seduto in poltrona, maestoso. Posto al centro della parete che mi si

parava davanti, figurava nella sontuosa cornice dorata, in tutto il suo volume naturale.

Il poeta che avevo, nel 1913, lasciato poverissimo, trasandato e problematico, nel quadro di Nolde riposava l'anima nell'agiatezza, nel benessere; in quella sociale approvazione che la fortuna conferisce. La sua grande barba, senza dubbio fragrante, era accarezzata dal successo. Era vestito di ricchi panni inglesi, sicché io gli posi la mano sull'avambraccio e lo strinsi per rallegrarmi, e insieme godere della qualità del tessuto. Per delicatezza, non mi domandò come io andassi.

Tornai col pensiero alla Firenze del 1912 dove ci eravamo conosciuti; e dove, accompagnandolo per le vie, al caffè, al ristorante, mi pareva di sfidare un po' la pubblica opinione. Ma la mia solidarietà era quasi sempre condivisa da due o tre studenti in lettere, vestiti convenientemente.

Quando fummo presentati, da Italo Tivolato, egli era seduto ad un tavolo del Caffè Giubbe Rosse, e discorreva con Francesco Pagliai. Parlava della traduzione che andava facendo in lingua tedesca dell'*Incendiario* di Palazzeschi. Soppesava la parola di un verso che citava, con la mano, una mano enorme. La quale mi si fece presente quasi quanto una persona. Polpose, carnali, anche per essere alquanto trascurate, le sue mani mi parvero esenti da ogni ritrosia, piene di simpatia per la materia. Le dita snodate, capaci, erano modellate con arguzia.

In quel triste inverno, egli era difeso da un mantello tirolese grigio-verde, molto provato. Portava un cappellaccio nero, che forse non aveva mai visto la spazzola; e nelle giornate di vento, la barba brizzolata, sventolando, gli dava un'aria di fiera pertinacia. Andava come un profeta ispirato, prima o dopo l'oracolo. E del resto egli spesso si riferiva all'arcano, ci stava dentro. E anche certi gesti che, compiendoli, l'uomo ordinario, nel suo pensiero denigra, erano da lui trasfigurati. Egli viveva, come se niente fosse direi nello scisma.

Era per me privo di quel crisma sociale che una regolare rendita, di capitale o d'impiego, conferisce.

Da solo per le strade affollate campeggiava; camminava con la testa un po' abbandonata all'indietro, assorto nel lievito del ritmo; e coglieva, molte

grazie alla rima, nel verso che gli era più congeniale, il settenario doppio, immagini e ricordi.

Il pensiero propriamente detto non poteva essere il suo forte; vorrei dire ch'egli non s'intromettesse, in certo modo, nell'operato di Dio. Notevole era la sua indifferenza verso ogni inquietitudine morale, e poteva parere un cinico, mentre non lo era. Io direi che fosse « scandalosamente » naturale.

Amava dal profondo la musica di Wagner; ed era conforme che si ritrovasse nei Mistici Tedeschi medioevali, con le loro estasi meditative e le loro visioni animate da figure umane e sovrumane. Capiva simpaticamente Ildgarda da Bingen; senza impegnarsi. Ma conosceva a menadito il melodramma italiano; e Barilli, da lui così diverso, godeva della sua compagnia; lo ascoltava con molti sorrisi, quando parlava di Verdi e di Rossini. « Mi duole molto, mi disse una volta, di non saper cantare per ripeterne di tempo in tempo qualche pezzo. Quanto mi dispiace! ».

Pozzo barocco d'ogni costume. La sua libertà m'attirava e mi impauriva. Non fu semplice per me, tutto nuovo al mondo, appena uscito da un ordine fisso ed angusto, assuefarmi alla sua compagnia. Mi sconcertava. Lo studiavo attentamente, con quel genere di sentimenti che suscita la lettura d'un vecchio libro di astrologia. Di notte, solo di notte, il suo alone forse mi lambiva l'anima. Io pativo cioè il sapore, i riflessi della sua esperienza. Ricordo certi suoi racconti: incontri assurdi, situazioni d'una terribile ironia. La sua umanità comprendeva un tirocinio di miseria. A Parigi la povertà lo aveva condannato, insieme ad altri artisti, ad abitare in case e quartieri che erano esposte a tutte le ingiurie. Quante volte — io pensavo — il poveretto avrà rasentato degli assassini. Il caro Daübler non di rado pasteggiava con parole plastiche. Ma era un uomo che si teneva e teneva caldo. Il grande gusto di vivere che gli rimaneva, ci tornava di spassoso incoraggiamento. Era monumentale. Quando a notte alta, per i lungarni deserti, isolandosi, si metteva a ballare, il corpo perdeva peso, si sollevava aereo, ondeggiava come un pallone frenato. In quelle ore gli venivano ondate di strofe. E una notte dai grandi mantici uscì tutto il *Canto dell'Amore* di Carducci. Come amava le parole. Aveva una straordinaria memoria letteraria musicale e pittorica. Era riuscito a visitare tutti i musei d'Europa; dei più celebri quadri, ricordava

ogni particolare, e avrebbe potuto, per comparazione, parlare di innumerevoli nasi. Fu il primo in Italia, a scrivere di Picasso, in un lungo articolo, apparso in *Lacerba*, che cominciava così: « In magni ammassamenti cubici gravitano i monti Sabini ». Aveva scritto un poema più lungo dell'*Orlando Furioso: Nordlicht*, dov'è cantata l'aurora d'una umanità chiamata a fare del nostro pianeta un sole spirituale. Daübler era cordialmente conosciuto da D'Annunzio, per il quale aveva una ammirazione illimitata; e da lui, forse, riceveva qualche aiuto.

La sua memoria non sapeva, non poteva celare. In uno dei suoi rigurgiti appresi che, soldato, a vent'anni, egli passò al reggimento un mese soltanto, fu riformato per idiozia. Non ho mai conosciuto nessuno che si lasciasse tanto assorbire dal sogno.

La sua ingenuità era toccante. Qualcuno disse che aveva lo stupore degli animali e la meraviglia dei santi. Il suo ridere non era adulto, rideva come un ragazzo di dieci anni... A spasso pel viale dei Colli, in botticella, la signora che gli sedeva accanto, una sua mecenate, austriaca, stanca di sospirare un giorno gli gettò le braccia al collo. Svincolandosi, sgomento; egli aveva urtato la portiera che si aprì, e cadde nella fitta polvere della strada. « Che immoralità! ». Esclamava raccontandomelo. Vidi che non scherzava.

Il successo lo aveva fatto aspettare; gli arrise due o tre anni dopo la Grande Guerra. Fu eletto membro di un'insigne Accademia, e i giornali lo pagavano ad alto prezzo. Andò in Grecia per il più grande quotidiano di Berlino. S'era riempito di capricci e di voglie; e si parlava molto di lui. Morì di tisi a Capri, non so in quale data precisa; prima che apparisse Hitler.

Che mi venisse l'idea, proprio nell'ottobre del '14, di fare un viaggetto in Germania, dipendeva da lui. Aveva suscitato in me una particolare curiosità per Monaco di Baviera. Vi andai e non vi rimasi più di due settimane. Gli amici tedeschi mi consigliarono di andarmene. L'Italia era ormai molto sospetta.

Al ritorno un tale che era salito in treno a Semmering si invaghì del mio soprabito, ed io pensando a quello che avrei trovato nella mia pensione a Firenze, glielo cedetti, al prezzo che mi era costato, un mese prima.

M'aveva anche detto che gli avrebbe portato bene. Ero in grado di sopportare quel freddo almeno fino al termine del viaggio. Ma me ne fu regalato uno assai prima, a Bologna. Avevo incontrato un amico in una piccola trattoria nei dintorni della stazione (ho ancora fresco il ricordo del piacere che provai mangiando il pane di Bologna preferendolo quasi alla pietanza che era ottima), mi portò a casa sua dove mi fece provare due cappotti che aveva dimesso poiché non cessava di ingrassare. Scelsi quello meno largo, nero, col bavero di velluto. Mi girava un po' intorno al corpo, mentre camminavo, e le maniche sarebbero arrivate pari pari fino alla punta delle mie dita, se non avessi tenute le mani in tasca. Però l'eleganza del taglio mi rendeva passabile. Era come se fossi un po' dimagrito, era ovvio pensarlo, osservandomi.

Proprio così non sembrò agli amici che, verso le sette di sera, trovai a Firenze, nel caffè Paskowskj.

Alla mia comparsa si misero a ridere, facendomi festa. Più degli altri si divertiva di me Ottone Rosai. Seduto tra Soffici e lui c'era uno con due giacche, il quale mi guardò con curiosità sorridente, forse perché anch'io, come lui, non ero in regola.

Mi sembrò a tutta prima un tedesco, un globe-trotter, uno sbarcatore. Era tarchiato, con degli scarponi, la zazzera e la barba bionda. Il cameriere che venne a darmi il benvenuto, scomparve, e ritornò subito con un soprabito grigio. L'aveva trovato, abbandonato ad un attaccapanni, la precedente primavera, e le due lettere che trovò nelle tasche portavano il mio nome. Me lo misi, e mi venne d'offrire quello che smisi allo sconosciuto, il quale si tolse sveltamente una giacca e se lo passò. Sul velluto cangiante in viola del bavero la barba viva rifulse in oro, e lo sguardo azzurro era più luminoso. « Sembri un professore tedesco » gli disse Rosai. Era Dino Campana. Un giovane parigino, Ackerman, il quale andava per Firenze ebbro della filosofia di Bergson, « Vous voilà bourgeois » gli disse. C'era anche Francesco Pagliai, stimatissimo dai maggiori; oggi funzionario all'Accademia della Crusca, e appartatissimo; Giannotto Bastianelli ed altri.

In disparte Arturo Reghini con le sue lunghe mani pallide, così invadenti, guardava verso di noi. Era seduto a un tavolo con la sua guardia

del corpo, un ragioniere nerboruto e tre giovani piuttosto delicati e timidi. Altissimo, di fragile e sommaria costruzione, sempre vestito di nero. L'ultima volta che l'incontrai a Roma, nel periodo della Grande Guerra, andava da un albergo all'altro per trovare un letto che lo comprendesse. Anche i suoi piedi erano lunghi, tanto da potersi dire che era preceduto dalle scarpe. La testa bionda era piccoletta, in rapporto al resto.

Egli fu famoso a Firenze e altrove, per circa trent'anni.

Era professore di matematica, e fu anche per qualche tempo direttore della Biblioteca di Scienze Filosofiche di piazza Donatello. Parte eminente dell'annesso circolo, vi tenne applaudite conferenze sulla rinascita spirituale italiana. Fu fondatore e capo del periodico *Atanor*, dove collaboravano André Guenon e Evola. Diresse la rivista *Salamandra* che morì e risuscitò col titolo arcano di *UR*. I suoi articoli trattavano di Ermete e di Pitagora, della Cabala e di Dante, di Agrippa e di Cagliostro. Mistica, misteriosofia e orfismo. Alla nascita della *Voce* di Prezzolini egli si era già molto allontanato dai suoi vecchi amici e collaboratori: Giovanni Papini, Giovanni Amendola e il matematico e filosofo delle scienze Vailati, il filosofo e sinologo Vacca; il quale diceva che Reghini parlava e rideva con un'espressione cinese; da Roberto Greco Assaggioli, Arturo Levasti eccetera eccetera.

Quando lo conobbi egli mirava soprattutto a fare degli adepti del partito che stava preparando. Il quale si ispirava molto all'antico Ordine dei Templari, ma senza essere per nulla cristiano. Ricorrendo qualche volta nella conversazione il nome di Gesù egli citava il motto di Voltaire: « Che io non senta più parlare di quest'uomo ». E, alludendo al suo rappresentante in terra, assumeva un sorriso ancora più strano per sembrar puerile; quasi come chi dicesse: « Mascherina ti conosco ». E cambiava il discorso in tavola.

Elaborava nel segreto della sua mente una specie di teocrazia, di cui sarebbe stato il papa. I membri del partito che aveva in gestazione avrebbero portato un abito di panno bianco simile a quello dei templari. Egli corrispondeva con altri congiurati in diverse città d'Italia, i quali avevano anche un aspetto regolare e una solida posizione sociale. Ne ho conosciuti due o tre. Avevo piacere qualche volta nel vederlo, verso sera, per piazza Vittorio o nelle vie

adiacenti andare di passo allegro a braccetto con Teodoro Daübler, e mi pareva che soltanto con lui reintegrasse libertà e fantasia.

Uomo astratto non toccato da natura, si innestava alla vita seducendo stranamente certi spiriti e, per famigliarizzare alla sua singolarità le nuove reclute, con una voce piana e bianca, assai gradevole, faceva qualche volta suoi propositi e inflessioni del senso comune; non risparmiava freddure e bisticci.

Egli cercava e vi metteva sopra il dito, i cantucci della vostra ignoranza, e, con molto garbo, direi materno, vi istruiva.

Sarchiava nello spirito dei discepoli i pregiudizi, per poi seminarvi i semi della nuova dottrina, e il volto glabro li confortava di sorrisi. Sostituiva alle ingenuità, filosofiche malizie, e lasciava anche capire che le droghe gli avevano rivelato cose inaudite; e intendere che era un mago. Mostrava talvolta con i resistenti duro cipiglio, e traspariva che serbasse per loro in cuor suo le vendette o la noncuranza della sua futura potenza. Il fascismo di cui era nemico palese lo perseguitò; scomparve; e morì prima di vederne il crollo.

Ritrovai Campana con le due giacche, il cappotto lo aveva venduto. Trasse da una tasca che ne conteneva parecchie, una copia dei Canti Orfici, e me la diede. Ci aveva scritto una lunga dedica. La pagina dove l'aveva scritta, fu qualche giorno dopo strappata dal libro che stavo leggendo, al caffè Giubbe rosse. Su istigazione di Bino Binazzi che lo accompagnava. Bino Binazzi era quello che io non ero e cioè: « un puro » e « un duro ». Aveva un'aria di fanatismo triste, e s'era come fatto bandiera del poeta « incontaminato ».

Il viso di Campana dava l'impressione d'una continenza estrema, di una salute barbara. Ma aveva nello sguardo una pena irrimediabile, una solitudine irraggiungibile. Quando mi trovavo solo con lui, mi parlava con fanciullesca docilità, con una voce limpida e un po' lamentosa. Diceva cose che non distinguevo; il suo umore era mutevole, come se ci fosse in lui un frenare continuo. Mi faceva un po' paura ed io rimanevo con lui solo il meno

possibile. Una volta che mi parve più stabile mi disse che traduceva, alla mattina, un poeta inglese.

— Alla mattina?

— Sì, in quell'ora, dove sto io, la mia casa ha i piedi in Arno, ed è volta a settentrione, c'è la luce precisa di quella poesia. Non volle dirmi il nome del poeta.

Nessuno sapeva allora che egli era già stato in manicomio, e mi pareva che nessuno avvertisse il suo malessere. Era preso anche, ma cautamente, un po' in giro. Tra i letterati, al caffè, fingeva di ignorare autori che conosceva con precisione e forse più di loro. « Rimbaud?! », domandava sottomesso. Con una certa impostura, aveva segrete malizie e improvvisi scoppi d'un ridere chiaro. Diceva e ripeteva con insistenza sospetta maestro a Soffici. Ho visto nel suo sguardo balenii d'odio. Era sofferente e insofferente quasi sempre.

Dove eravamo entrati quella notte fredda e tetra a bere del vino per riscaldarci e rallegrarci un po': Reghini, la sua guardia del corpo Pagliai, un altro ed io; Campana stava seduto, al termine d'un largo e lungo tavolo con Rosai ed un pittore friulano sceso da poco a Firenze. Noi ci sedemmo dalla parte estrema del tavolo. La bottega era quasi vuota. Sedendosi Reghini sbirciò un po' dall'alto, quasi con bontà e con una curiosità affettata Campana, salutò con un cenno della mano Rosai, trascurando il suo compagno in conseguenza della sua forte apparenza di montanaro. Con Rosai, per il vero, egli aveva già aperto il mantello della sua protezione, ma Rosai vi era entrato e ne era uscito scherzando, col mantello, come un giovane gatto. I tre « barbari » guardandosi, mentre noi urbani si discorreva, s'incontravano nello stesso sentimento. Reghini aveva incominciato l'elogio della mistificazione alla quale si giunge altamente, mediante l'amore della verità. Campana di tanto in tanto sogghignava e mi pareva che le occhiate a lui rivolte dagli altri due intendessero, specialmente quelle di Rosai, ad aizzarlo. Io cominciavo a temere. Mi pareva che Campana non capisse o soprastasse a quegli incitamenti, ma all'improvviso balzò sul tavolo rovesciando con gli scarponi bicchieri e litri. Inveì contro « i letterati fiorentini », in frasi triviali, dove ricorrevano le parole: impotenti, feccia, cialtroni. E si proclamò unico

e « poeta della quarta Italia ». Sopravvenne il padrone, Campana saltò giù dal tavolo e ridacchiando con gli altri se ne andò. Noi pure uscimmo, un momento dopo, pagando anche per loro. Andammo a zonzo. Reghini aveva un'aria di maestà offesa e il suo parlare era incerto.

Dalla baruffa, non ci scappò il morto; ma credo che poco ci mancasse. Se la pesante mazza sospesa sul capo di Campana non fosse stata trattenuta a tempo gli avrebbe forse spaccato il cranio... Era circa l'una quando uscimmo da Ponte Vecchio e volgemo per lungarno Acciaiuoli, nebbioso e deserto.

Sbucarono da un andito dov'erano appostati, corsero verso di noi e ci furono addosso. Campana si slanciò contro Reghini e i suoi compagni tentarono di metterglisi davanti per impedire a noi di offenderlo e di separarli. Fu un parapiglia. Parte dei colpi diretti a Reghini furono deviati e meno-mati. Sbattuto or di qua, or di là egli gemeva pallidissimo. Campana, barba e capelli scompigliati, mostrando una schiena vigorosa e triviale, picchiava, dinoccolato, mandando dei sibili, dei sospiri di soddisfazione profonda, di copula. Gli ridevano gli occhi di una specie di gioia selvaggia. Passò una vettura a botticella dove Reghini fu introdotto. Gli sedette accanto la guardia del corpo. Affacciandosi dal finestrino aperto Campana sputò in faccia al suo bersaglio: « Te, — gli disse facendogli con una mano le corna, — prendi! ». Lo afferrammo, scivolò per terra, si rialzò e inseguì, per poco, la vettura.

Mi s'era imposta d'improvviso alla mente una vecchia stampa che figurava per una strada deserta un manigoldo teutonico.

RICORDO DI ALDO BORLENGHI

di

Antonio Manfredi

Era un ragazzo un po' curvo, sul biondo, occhi chiari nel viso pallido e scavato, quello che una mattina d'ottobre comparve nella quarta classe del Ginnasio-Liceo Giosuè Carducci di Viareggio.

Mi sedette al fianco, sul banco. E da quel momento incominciò un'amicizia destinata a diventare, col tempo, molto di più d'una pura e semplice amicizia.

Ci si ritrovava tutti i pomeriggi, dopo la scuola, a Viareggio. E si parlava, Dio ne scampi, di poesia: scomoda variante — che lasciò il segno — alle consuete scorribande lungomare o in pineta di quei tardi epigoni stile western.

Aldo era scolaro diligente. Dotato di una prontezza, una lucidità, che metteva soggezione non solo ai compagni di scuola, ma agli stessi insegnanti. Un « primo della classe », senza nulla affatto dello sgobbone: sarcastico, spregiudicato su sé, la scuola, la famiglia.

I Borlenghi provenivano da Firenze, dove Aldo era nato il primo dicembre 1913. Trovavano — culturalmente parlando — una Viareggio anni Venti in singolare equilibrio tra il « vàgero » Lorenzo Viani, l'« egittologo » Enrico Pea e il leggendario, ormai, Giacomo Puccini. Integrata, all'inverno, da quel pizzico d'anarchia che la rendeva piccante. E, all'estate, dalla multicolore

calata, lungo l'intero arco versiliese, di personaggi-chiave della cultura dell'epoca: da Pirandello a Ungaretti, da Longhi a Carrà.

Il padre di Aldo (cremonese d'origine, come la madre) era un finissimo musicista, che faceva giornalmente la spola tra Viareggio e Pistoia. Possedeva una biblioteca musicale da far invidia al più esigente bibliofilo. E morì purtroppo precocemente, lasciando i figli in assai giovane età. Anche il figlio Enzo (due fratelli aveva Aldo, e una sorella) aveva intrapreso la strada musicale, avviandosi a diventare quel noto compositore che ora è. Aldo stesso, in principio, era incerto tra musica e letteratura.

Un bel giorno mi consegna un malloppo di carta fina dattiloscritta, rilegata in pelle. Sono le sue primissime poesie: d'ispirazione classica, mitologica: forse, un'ingenua prova scolastica: ma segno, già, di risoluta scelta.

Fino all'università ed oltre, andò il nostro quotidiano sodalizio, gomito a gomito, fatto d'incursioni nelle rispettive abitazioni, sgambate lungomare, scambi di scritti e d'idee, impegnativi progetti per il futuro. Poi, si frappose la vita. Ci separammo, per restare, probabilmente, ancora più vicini e legati.

Oggi che Aldo non è più, francamente non mi ci raccapezzo. Basta che alzi il telefono (come ho fatto, domenicamente, negli ultimi mesi per seguire gli alti e bassi della sua salute) ed ecco sono sicuro di riudire la sua voce. Sottile, come scorporata, ma tanto incisiva, come risuonò al mio orecchio, la prima volta, quando venne a sedersi al mio fianco in quarta ginnasio.

La laurea, per prima, ci divise.

Laurea in lettere, a Pisa, entrato nella Scuola Normale Superiore. Tesi su Leopardi. Uscì in volume in una collana curata da Gaetano Chiavacci, nel 1938, a Firenze.

Subito, l'insegnamento: una breve supplenza viareggina. Quindi, Parma, Collegio Maria Luigia.

Già durante l'università, e prima, Aldo s'era fatto notare negli ambienti letterari. Pubblicava poesie su *Letteratura*, la fiorentina rivista di Alessandro Bonsanti. E le recensioni lo avevano accreditato come critico esigente ed intransigente.

Intransigente, su che?

Forse su quanto, in uno dei suoi rarissimi interventi autobiografici, ci ha fatto notare:

L'educazione a leggere i moderni, doveva riuscir la spontanea conseguenza di uno studio, ripreso alla base, degli scrittori della tradizione. Di qui, nella mia attività, dopo un noviziato, o una ricerca piuttosto paziente, o lunga, la scelta di determinati settori di studio; di poeti, nei quali l'attività poetica più chiaramente sembrasse complicarsi e sommarsi di distrazioni o impegni laboriosi ma, al tempo stesso, sensibilissimi verso complesse nuove esigenze culturali: come Tommaseo.

Quel rapporto « antico-moderno ». Quella ricerca di « complesse nuove esigenze culturali ». Sono, prima che un'etica professionale, una struttura sanguigna, creativa, che incarna lo scavo lessicale, sintattico, ritmico del suo lavoro di poeta.

E dice: Tommaseo: che è già, certo, un programma. Programma, tuttavia, come sempre in Borlenghi, liberissimo. Al tempo stesso, rigorosissimo: quanto pronto a smentirne ogni freddo canone.

Con Tommaseo, Machiavelli, prediletto fino dalla prima adolescenza. E Leopardi; i Trecentisti. I contemporanei, italiani e stranieri: Palazzeschi e Pea; Moravia, Cecchi, Tozzi. Ungaretti e Montale. Il Thomas Mann del *Giuseppe*; il Faulkner di *Santuario*. ...Insomma, quanto può — come raccomandava — far leggere i moderni come rilettura e ristrutturazione autentica degli antichi: fuori della convenzionalità temporale; ma nel cuore del fatto creativo.

Nei primissimi scritti — raccolti nel volume *Versi e prosa* pubblicato da Parenti per la Collezione di *Letteratura*, nel 1943 — è già operante questo intimo, imperioso meccanismo.

I temi della sua poesia son qua tutti presenti, « in nuce ». Diffusi, raddolciti, lyricizzati, dispersi, magari. Ma suscettibili, tutti, delle intransigenze, delle ricerche ulteriori: di stile, di penetrazione, tutta raccolta e riflessa, attraverso il linguaggio, delle cose stesse della vita.

La solitudine, anzitutto: questa matrice, precocemente attiva e, tutto sommato, corroborante, in Borlenghi:

*E io, fanciullo solitario, oggi per la prima volta
mi chino a fantasticare su una povera foglia morta
come su una sorella
piccina, e ascolto in me quasi un silenzio che sia
pure in ascolto,
perché la cosa ch'io cerco mi sfugge. (...)*

La solitudine, ancora, infantilmente placata (e così meglio conosciuta) dalla natura:

*A ginocchi sul prato, sentirsi pacati, come
l'erba si curva toccata dalla mano.
Perché così triste, se le aspre voci,
son la mia ancor piccola età, che non può,
come aceri ove nidiaron rondini, sentirsi
soli. (...)*

« Urti », « rivolte », « sbigottimenti », che quel contatto con la natura, a loro volta, riesce a cancellare:

*Ascolto la sera — oscurare la sente silenziosamente il mio cuore,
dilagare in me.
Come una pace ci scende, un desiderio di lasciare ogni cosa.
Non più urti, rivolte
né sbigottimenti improvvisi: ho spalancato gli occhi
al cielo: vastità di silenzio! (...)*

La misteriosa « cosa » che sfugge:

*Pure, in questo celeste gioco ch'io sento
nel mio cuore, per le infinite eco
che, come grida di rondini a marzo, raccolgo,
si muove e a tratti erompe l'irrequietezza di questo
abbraccio che mi sfugge,*

*la pena di sentirmi con gli occhi bendati e d'intorno
aver tanti compagni
che mi stringon la mano fuggendo.*

Le poesie successivamente scritte tra il 1937 e il '44, e pubblicate nello Specchio Mondadoriano nel 1952, operano una brusca contrazione ritmica. In quanto tale, in Borlenghi, segno di una riconversione inflessibilmente pronunciata nell'intero comportamento vitale, riflessivo e di studio. Come se quei motivi iniziali si fossero sempre più modellati — sino a incorporarvisi — sul linguaggio; e il linguaggio diventasse a sua volta quelle cose stesse, e le spiegasse fino in fondo. Scambio, che viene da un processo che in buona parte si sottrae alla sua definizione logica, rituale: è l'interno magma creativo.

*Questi anni nel muover del sole
mobile ombra ovunque di un giorno,
perdano in me il loro senso: le lunghe
memorie, il loro passato — quel che lasciasti;
cb'han lo stesso urto leggero
che l'uccello dal ramo sulla zolla,
o il moto corto dei sogni. (...)*

È la stagione, ormai, delle « lunghe memorie », appunto. Come pure dirà: del « vivere scomparso »; del presentimento di una « sicura morte ». D'una natura, in sostanza, che da consolante s'è fatta « muta »:

*Sia lucente la notte; ora io
giorno o notte conosco, né un luogo:
muta è l'aperta natura al male
che sui passi per ore mi sa vincere.
Luna, addio, per me luce di anni:
uscito, ora, è il cuore da per tutto,
estraneo, perso. (...)*



5 - Pompilio Mandelli: *Paesaggio d'estate*, 1974



6 - Pompilio Mandelli: *Albero giallo*, 1975

Per cui il vuoto incombente, fattosi tangibile, è già, in effetti, lo sprone ad andare avanti:

Né il tempo

*perché fin qui scorso, io conosco,
la vita, nulla di me; ma un viso,
poi una voce inseguo, alla notte, a un domani
sempre deserti.*

Il linguaggio è, ripeto, il fedele ricalco non direttamente dei fatti reali, ma del loro scorrere (assai più prezioso dei fatti medesimi in sé, direi più controllabile nella realtà) nell'imperscrutabile del processo interiore. Un abbinamento, e pareggiamento icastico, delle due realtà: interna ed esterna. Quanto più l'immagine, per così dire, s'allontana, si fa remota; o provoca una sorta di ribaltamento tra dati di fatto ed espressione: tanto più sintassi ed interpunzione, parola, ritmo, se ne incarnano, se ne rigenerano.

Le dure esperienze di questi anni in qualche modo ce ne possono offrire la chiave.

Quasi in coincidenza con l'uscita nel 1943 di *Versi e prosa*, un giorno del 1944 la polizia fascista perquisisce la stanza d'affitto in cui Borlenghi viveva, a Parma. È arrestato e tradotto al carcere di Verona:

*Verona il risveglio dalla tenebre
del carcere, su te
nebbiosa, ignota, libera, sulla tua
alba, mi fu per dodici
mattine come un forte
astratto pensiero. L'oscurità
l'attesa lo riassorbivano nel giorno,
ch'io non provavo, non contavo le ore contro un muro
finché non riapparissi tu, da una
feritoia. Ah, non così d'improvviso,
d'un profondo significato mai
l'occhio su un quieto ordine distratto
delle cose, fu capace. (...)*

La cultura italiana — tranne forse rare eccezioni — non fu mai, com'è risaputo, fascista nel senso proprio del termine. Le generazioni giovani in particolare, ed in maniera più o meno consapevole, agitavano da tempo una fronda contro il regime: fronda, che soltanto con l'ultima guerra doveva poi diventare, per i privilegiati, azione concreta. Il gruppo dei giovani letterati parmensi, frequentato da Borlenghi, non si sottraeva certo a questa sorta di regola generazionale antifascista. E nel 1944, in quello scorcio avvelenato della guerra, il minimo oscillar di fronda, evidentemente, non era tollerato più. Borlenghi ne fu una delle vittime. Riuscì, comunque, aiutato dalle forze clandestine, ad evadere dal carcere e a rifugiarsi in Svizzera, a Lugano.

*Incerto del futuro, solo, i giorni
fatti come minuti, ore, e un vano,
lento, che li ministra sopra i campi,
di giorno in giorno, e in questi di ora in ora,
il sole tra due ombre, alba e notte,
tutto mi mostra ch'io mi consumo, e faccio
strazio di vita. (...)
(...)*

O fatica, che muovi

*i miei giorni quassù, senza speranze,
che questo, misurarmi ad una ad una,
da un sasso al cielo, con cose estranee. (...)*

D'ora in avanti, l'antica, misteriosa « cosa che sfugge » e che — come disse in altra poesia — lo faceva « smarrito/seduto in una stanza ch'è il tempo », assume la fisionomia dura, esatta, inevitabile della realtà ormai tutta spiegata.

La prediletta natura, che consolava la delicata solitudine dell'adolescente, diventa — nella solitudine effettiva dell'esilio e si conserverà anche dopo tale momento — un diffuso, ambiguo, ma inesauribile cifrario: in cui Borlenghi saprà scoprire e puntualizzare tanta parte di sé e delle cose: il

segno
su me, da tempo, d'altra coscienza. (...)
(...)

Da quelle

ora misuro
certe distanze della mia vita: non mere
umane memorie, ma questo
altro cielo supero; e mi affida
quanto mi manca; e forza
di domani, di vita, mi rispecchiano
le ore morte, i luoghi sconosciuti.

Espressamente, vi si richiama:

A me miserie e pene
fanno un riposo che ogni ombra riscuote
in braccio all'esperienza.

Da qui nacquero le composizioni che vennero pubblicate nel volume *Nuove poesie* di Mondadori nel 1965.

Hanno avuto la loro radice in quel rinnovo d'esperienze, espresso nelle poesie scritte tra il 1945 e il '49 e raccolte nel già citato volume mondadoriano del '52.

Con la fine della guerra Borlenghi rientra in Italia, fermandosi a Milano, dove resterà fino alla precoce scomparsa avvenuta il 16 aprile 1976.

Lugano aveva ulteriormente contribuito ad introdurlo in qualificati ambienti letterari anche perché la cultura del Canton Ticino è da sempre operante nel contesto della madre lingua italiana. Data, ad esempio, dal soggiorno luganese la collaborazione di Aldo Borlenghi alla Radio della Svizzera Italiana, durata fino all'ultimo giorno di vita. Oltre al rafforzamento dei legami con altri esponenti della vita culturale italiana, come Borlenghi rifugiatisi in Svizzera.

La Milano del dopoguerra lo mette a contatto diretto col rinnovamento artistico e letterario — culturale, in una parola — che la liberazione politica

e sociale del Paese rendeva ormai indilazionabile. Borlenghi vi opererà — sul duplice versante poetico e saggistico — col rigore che gli è proprio. Senza perdere di vista quanto i tempi richiedono. Ma, insieme, senza nulla concedere a quel tanto d'improvvisazione o di meccanico che doveva in prosieguo di tempo impacciare quel processo stesso di rinnovamento.

Si è, dunque, sposato. E sarà la ragazza avvicinata ai tempi viareggini, alla quale aveva dedicato alcune delle poesie e delle prose del volumetto di Parenti, a dargli il nuovissimo, impreveduto senso di una casa, d'una famiglia proprie, a Milano. Ma la precoce scomparsa della moglie contribuirà a riconfermargli, per un attimo, l'ostile misteriosità dell'antica « cosa » che sfugge.

Aveva pure iniziato, a Milano, l'insegnamento presso le medie superiori. Conseguendo, quindi, la libera docenza; ha un incarico alla Bocconi. La cattedra di letteratura italiana moderna alla Statale coronerà l'iter dell'insegnamento: quando ormai l'anticamente profetizzata « sicura, disordinata morte » era in agguato.

Saggistica e critica non conoscono soste. Entra nell'intimità di Raffaele Mattioli, E Mattioli vuol, naturalmente, dire i Classici Ricciardi. Ecco il volume dedicato alla sua passione di sempre, Tommaseo. Ecco i cinque tomi dei *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, pure per la Ricciardi. Ecco i volumi che riuniscono i saggi e le note critiche prodotti in tanti anni di milizia letteraria. Ed ecco il Sacchetti, l'Ariosto, i Novellieri del Quattrocento e le Commedie del Cinquecento per i Classici di Rizzoli. La lunga collaborazione all'« Approdo », radio e rivista.

Senza affatto forzare — anzi centellinandola con dedizione concentrata ed instancabile — la lenta elaborazione delle poesie, che vedranno la luce, man mano, nei volumi distanziati negli anni: *Nuove poesie*, Specchio, Mondadori, 1965; e *28 poesie*, Scheiwiller, 1972.

*Nulla, ma di gioia di nulla acceso
può sembrarmi un giorno, o l'entrare
dall'interno, dal segreto della casa, noi
assieme, nella notte. (...)*

(...)

*Nel sole che non si consuma
il giorno si perde, qualcosa muore, e l'errore
fa diaframma dei sensi mi sottrae
e perso nell'eccezione mi comunica o fa
trovare desiderio
felicità amore. (...)*

La casa, la famiglia, l'intimità domestica. Come riacquisto, in parte, teso e misterioso, sempre sorprendente. Sono tornati gli attimi, le parole, le voci e i silenzi, gli amori, che lo hanno sempre puntualmente frequentato e commosso, senza che mai — prima d'ora — avesse potuto stabilmente, concretamente far suoi, stringere a sé. Portano, finalmente, il viso e il nome di una persona reale: Franca, la seconda moglie. La donna che gli ridà una casa. Che lo rilancia negli studi, nel lavoro, nella poesia.

E sarà ancora una volta giusto la poesia a darne gli attimi più vivi, più intensi, perché — secondo la natura dell'autore — più come offerti e furtivamente sottratti, chissà, forse dal destino. Un'apparenza, un intrigo, che riscatta una sua luce piena, un suo vigore, solo che per un attimo ci si trasporti nel cuore di questo discorso.

Come, ad esempio, sfogliando l'ultimo libro di Aldo Borlenghi: le 28 poesie del 1972:

*Labile il tornare a me di tanto, da tanto:
da che interna durezza dunque
il rifiuto che fa disperso
tutto in cui convenni
affluisce, esangue ormai; allora
confidi, che non trovi
luce, né voce più, i pregi
d'un periplo umano: io, che passo
per radici volubili esperto
di un produrmi, ed insistere. Riuscissi*

*a risolvermi, ma in altro. In superstiti
tra macerie restituzioni
si riconoscono natura e uomo.*

Nel mobilissimo, intercambiabile meccanismo di questo organismo poetico, si colloca la ricerca di Aldo Borlenghi. Che potrà essere ulteriormente indagata, anche negli scritti rimasti inediti. Come, ad esempio, nel romanzo *Un anno di viaggi*, che risale all'incirca al periodo del soggiorno luganese.

L'«AGNUS VOLONTARIO»: UNA SINGOLARE CONCEZIONE DEL TEATRO

di

Ruggero Jacobbi

Le due tensioni o passioni dello spirito di Nicola Ciarletta, la filosofia del diritto e la critica drammatica, sono compresenti nei due volumi di *Agnus volontario* (Roma, Bulzoni, 1975) e solo apparentemente si spartiscono il campo, alla prima assegnandosi il volume dal titolo *Giustizia è carità* e alla seconda l'altro *Dalla « persona » alla persona*. In verità il discorso è inestricabilmente unitario, ed è proprio dal volume filosofico che si deve partire per intendere la particolarissima angolazione dell'ormai lunga « missione teatrale » di Ciarletta: un modo di accostarsi all'attualità (e alla tradizione) della drammaturgia, che non somiglia a nessun altro.

Ciarletta si rifà ad una sorta di ontologia del diritto, che supera deliberatamente le determinazioni positivistiche: Pontes de Miranda (il diritto come energia), Gumplovicz (il diritto come dominio del più forte sul più debole, ma poi anche come strumento di lotta delle classi subalterne) e la riduzione del diritto a fenomeno psichico in Wundt, Spencer, Ribot, Taine, o in particolare Petrazycki (il diritto come emozione, passiva e attiva) e Isay (il diritto come decisione, *Entscheidung*). Dove d'altra parte interviene la visione idealistica, anche se non sempre nel senso che alla parola diamo noi italiani. Si pensi a Fritz Schreier (gli oggetti giuridici sono irreali) e alle due teorie dei valori: quella *formale* di Rickert (dove discendono Lask, Radbruch, M. E. Mayer) e quella *materiale*. Infatti in Lask il diritto è incarnazione del valore assoluto nel contingente, in Radbruch è una realtà riferita al valore, in Mayer è una norma culturale sancita dallo Stato; mentre la teoria materiale del valore procede da Max Scheler per diventare specificamente giuridica in Schapp. E qui Ciarletta riprende le formulazioni italiane moderne, cioè — contro il formalismo giuridico di Kelsen o l'idealismo estremo di Schreier — la duplice versione fornita da Croce e Gentile, nonché il tentativo di superamento operato da Battaglia. Per questa via il razionalismo

giuridico è destinato ad essere travolto da una considerazione storica; ma in Ciarletta è pur sempre attiva una vocazione metafisica, donde la sua parentela — semmai — con la concezione giuridica di Nicolai Hartmann, non senza recuperi di cattolicesimo nazionale, sia giobertiano che rosminiano.

Ma, tutto ciò, che cosa ha a che vedere col teatro? Ebbene, si può cominciare col dire che — nell'antropologia originaria del fenomeno drammatico — Ciarletta ha scelto per istinto, non tanto o non soltanto il teatro come *altare*, quanto il teatro come *tribunale*. Vediamo. Per Ciarletta la giustizia non è legge, ma carità. Vi è per lui una sorta di concezione agiologica della filosofia del diritto. Il valore è più finale, tendenziale, che costitutivo. Il discorso delle arti secondo Ciarletta è ellittico, è un discorso che dal *mysterium* procede verso il *sacramentum* attraverso il *signum*. Donde l'importanza della ricognizione storica. Il primo volume dell'opera mette in questione — cioè, mette in crisi — l'idea di giustizia naturale. Il *tragos* diventa *agnus*, il capro espiatorio si offre al sacrificio volontario, è testimone della volontà divina in quanto è testimone della propria scelta. Il cristianesimo stesso di Ciarletta gronda storicità, e si avventura nella sfera dell'utopia (nel senso di Marcuse, esplicitamente invocato).

Così egli si pone a investigare il rapporto natura-società negli antichi Greci: la *polis* che intende la natura come forza negativa. E lo Stato romano è ancora più probabilista: è, insomma, meno teologico e più solidamente politico. Ma il cristianesimo realizza quella unità dei contrari per cui la natura, essendo creazione divina, cessa di essere nemica dell'uomo. Questi è il solo decifratore della natura secondo ragione, cioè usa la propria ragione a snidare l'organica unità di cui egli stesso fa parte. Ma siffatto trascendentalismo induce il diritto a privilegiare l'Istituzione, come specchio della volontà divina, contro l'emergenza del singolo: e ciò sconvolge la stessa concezione cristiana, finché il pensiero laico moderno (che per Ciarletta è sostanzialmente cristiano) non rimette in primo piano la naturalità o naturalezza del suo essere e del suo agire. Il luogo fondamentale di questo conflitto diventa la società e, in seno alla società, il lavoro: la cui parabola teorica Ciarletta segue da Agostino a Marx, dove avviene il rovesciamento della teoria medesima in prassi. La democrazia liberale sembra erigersi a difesa dell'individuo, ma di un individuo nettamente insocievole: essa instaura l'etica del conformismo, un'etica da proprietari, e ad essa tende a contrapporsi un'etica della violenza, quale unico scampo degli espropriati e dei necessitati. È qui che interviene di nuovo la mediazione cristiana, intesa quale azione umanistica e non paternalistica, nella quale la carità prende la sua figura di dato risolutivo del problema.

Non a caso Ciarletta ricorda eventi drammaturgici come *Luci d'inverno* di Bergman, *Tutti quelli che cadono* di Beckett, *Ritratto d'ignoto* di Fabbri. La lotta contro la disarmonia; la « *Pacem in terris* », con la sua distinzione tra l'errore e l'errante; il confronto fra « confessione » cristiana e « autocritica » marxista. E rispunta Rousseau, il cui pensiero Ciarletta interpreta come una filosofia della prassi. E avviene il suo incontro con Bobbio (del *Da*

Hobbes a Marx): la libertà come fine e non come mezzo, una libertà che coincide radicalmente con l'eguaglianza. Ciarletta diffida delle correnti sociologiche, che spogliano il diritto della sua assolutezza. Il discorso sui rapporti fra diritto e morale diventa discorso politico: *politico in quanto etico*, non ammettendo Ciarletta un'idea ristretta e interessata dell'etica individuale di cui ravvisa le origini in Kant. L'etica nasce quando nasce una « relazione », quando nell'esistenziale appare il fondamento della coesistenza. La civiltà borghese soggettivizzò il diritto naturale, ma per far ciò dovette scindere la libertà materiale e immediata del singolo dalla libertà finale e globale dell'uomo, cioè dalla società. L'attore sorge a questo punto, l'attore in quanto *ypokritès*, personaggio che si maschera, cioè passa da se stesso ad espressione dell'altro, a figurazione di tutti, e — in certo senso — del Tutto. L'arte assume il dato della maschera nel suo nuovo senso di « persona », e questo passaggio è strettamente legato (anzi, è analogo) a quello dal Tragos all'Agnus, dalla vittima di una volontà cieca all'esponente volontario della propria coscienza.

Esponente, cioè: colui che si espone, ma allo stesso tempo espone — rende evidente e manifesta — la volontà del collettivo. La tragedia greca è per Ciarletta, essenzialmente, tragedia del caso: per lui, come per Steiner, l'esempio capitale è sempre l'*Edipo re*. E, dunque, solo con il cristianesimo avviene il trapasso da caso impersonale a destino umano. Non sarebbe difficile obiettarli la funzione morale e storica di Euripide, il quale non poté operare la sua « rivoluzione » partendo dal nulla; ma veniamo all'oggi, e leggiamo a pagina 154 del primo volume: « L'arte (...) che rappresenta quanto di più umano c'è nell'uomo, proprio in un tempo che tenta d'insidiarla con assurde dicotomie della cultura, si leva come la più sensibile istanza morale (tanto sensibile e scottante che Marcuse la definisce addirittura un'istanza biologica). Essa non può quindi che battersi contro l'ingiustizia. Ma perché la sua resistenza all'ingiustizia sia davvero tale, è necessario conoscere le cause precise dell'ingiustizia e battersi con ogni mezzo per stroncarle. Ed ecco allora l'arte imporsi come principio d'intelligenza della realtà. Intelligenza attiva, che non potrà non evocare il senso della giustizia, per la quale infine essa si batte ». E qui siamo tutti d'accordo: non solo, ma comprendiamo il legame tra la sua idea giuridica e quella estetica: tutto in Ciarletta discende dal suo « anticontrattualismo ».

Si veda dunque lo scritto *Diritto e teatro* che apre il secondo e più vasto volume, composto essenzialmente di cronache drammatiche. Il teatro è il vero tribunale, in quanto non è chiamato a interpretare il testo della legge ma il « testo » stesso dell'uomo. Con particolare finezza Ciarletta affronta il tremendo problema della traducibilità dell'opera drammatica: non c'è preminenza del testo scritto, c'è una *interpretazione dell'interpretazione* che va al di là della lettera e mira alla sostanza umana. Gli antichi, ad esempio, vanno messi in scena badando al tipo di rapporto fra autore e spettatore, che è un rapporto non solitario — come nella lettura — ma pubblico, ecumenico. Perciò si fa necessario un mediatore: il regista in quanto critico, cui Ciarletta applica il concetto di traduzione. Vi è pertanto un'alterazione della punteggiatura, cioè una « intonazione »: funzione precipua dell'attore, che è « porta-

tore d'azione attraverso la parola». L'uomo di teatro, tuttavia, non è un filologo, perché mira a un Logos più concreto e più alto. «La rappresentazione costituisce l'attualità del testo». E Ciarletta fa il precisissimo esempio di Brecht come traduttore, e legge il concetto di estraniamento nel senso di Della Volpe.

C'è una teatralità della lettura, come c'è una socialità dello spettacolo: ma c'è anche l'aspetto figurativo, il rapporto mobile del teatro con la pittura, così visibile nell'Open Theatre e prima ancora nel Living: dove Ciarletta vede addirittura che «l'attore nasce dallo spettatore» (l'*Antigone* del Living). La sua infinita meditazione sul rapporto diritto-polis nell'antica Grecia lo induce a contestare la «morte della tragedia» decretata da Steiner, e a sottolineare la corposità dell'attore, ma come richiamo all'unità indivisibile di anima e corpo. «Il vero cristianesimo e il vero marxismo sono destinati a ricongiungersi», è (non da oggi) il suo approdo. E in questa chiave egli legge gli spettacoli dei nostri anni. Nell'*Edipo* di Orazio Costa come nel *Dio Kurt* di Moravia, vede il passaggio dalla tragedia del caso alla tragedia della libertà. In Molière, e poi in Beaumarchais, in Shaw e nel Brecht di *Puntilla* rintraccia i modi della dialettica servo-padrone; in Shakespeare la drammaturgia della storia (stupende sono le analisi di *Tito Andronico*, *Misura per misura*, *Coriolano* e le notazioni su Verdi e *Macbeth*). Sotto il segno di «Maschera e finzione» è posta l'avanguardia linguistica: lo stravolgimento del «parlar comune» in Ionesco, la parabola che va da Vitrac a Gombrovicz. Ma l'avanguardia è anche dello spettacolo: l'*Orestide* messa in scena da Calenda invade addirittura il dominio filosofico prediletto del critico, mentre «ambiguità e assurdo» vivono le loro tensioni tanto nel *Candelaio* di Ronconi quanto nel *Balcone* di Genet o nel *Malinteso* di Camus: nella pagina di Pinter come, perfino, nella *Salomé* di Enriquez. Tuttavia sono sempre i drammaturghi, i poeti, a dare il tono: ecco l'idea di «lontananza» in Céchov, quella di «ripetizione e silenzio» in Beckett. E la fondamentale tematica religiosa affronta con una sorta di pathos critico specialissimo il «teatro dell'abiura e del rifiuto» (*Santa Giovanna*, l'eliotiano *Assassinio nella cattedrale*, la brechtiana *Vita di Galileo*, il *Lutero* di Osborne e il *Celestino* di Silone). Non si finirebbe mai di citare: Ibsen, Strindberg, l'Alfieri comico sono materia di letture spesso nuovissime; la lotta di Brecht contro il nazismo si analizza in due versanti, quello dell'*Ui* e quello dello *Schwejk*; il rapporto fra «mimo e personaggio» fa risalire Ciarletta dal Living ai *Sei personaggi* e di qui a tutto Pirandello, autore di cui da un quarantennio viene occupandosi con una sorta di progressivo aggiramento.

La sua conclusione è nitidamente anti-illuminista: mira alla piena ricostituzione dell'unità dell'uomo nella storia, e ciò può essere inteso anche al di là dei termini proposti da Ciarletta, anche in prospettive molto lontane dalle sue. Purché si tenga fermo ciò che è detto a pagina 101 di questo secondo, affascinante volume: «Il teatro è un po' come la storia di fronte al problema della giustizia: lo erode e lo ricompono di continuo; lo ricompono, erodendolo. Teatro, matrice sempre della cultura, e matrice, oggi in particolare, di un agognato dialogo tra gli uomini di tutte le idee, di tutti i continenti e di tutti i tempi».

Le idee contemporanee

SULLA SCUOLA

Ieri un amico mi ha telefonato: — Scrivi qualcosa della scuola. La tua parola potente può salvarla. — Certo è potentissima, e ha già compiuto molti miracoli, ma vorrebbe piuttosto perdere la scuola, che salvarla.

Perché dovrei salvarla? Per i miei figli? Non ne ho. Se ne avessi cercherei di fargli dimenticare che la scuola esiste, come quel re, chiudendolo in un asettico paradiso, cercava di far dimenticare al principino che esistono le donne. Un giorno gliene fanno vedere quattro o cinque spiegandogli: sono diavoli. Il principino subito trova che i diavoli sono preferibili a qualsiasi altra cosa. Non vorrei succedesse lo stesso, a un mio ipotetico germoglio, per la scuola. Io gliela nascondo con pietà infinita, e lui la scopre e trova che è bellissima, enormemente desiderabile, e mi supplica per andarci, o ci va per fare un gesto di rivolta, e per rendere più dolorosa la mia vecchiaia diventa anche professore supplente, aspira al ruolo. Viene a trovarmi e mi parla con nobile preoccupazione di problemi scolastici, cosa che mi annoia tanto da equivalere a un parricidio.

Grazie a un esemplare malthusianismo, sfuggirò alle fervide tenaglie dei Decreti Delegati. La trovata è lugubre: far rampicare i padrimadri (detti ufficialmente i genitori) su per i problemi della pseudovita scolastica, farli tornare là dentro come complementi richiamati in caserma in tempo di pace, per fargli risentire le grida dei caporali e i sermoni dei colonnelli, travestirli da giudici, truccarli da

pensatori, schernirli come politici, costringerli a prendere sul serio quello che, se hanno imparato qualcosa dalla vita, sanno benissimo che non è serio. Nei padri che vanno giubilanti alle riunioni dei Consigli, credo ci sia qualcosa di guasto. Approvo solo i cinici, che ci vanno per ridere di sé e degli altri, per non contribuire a risolvere, per non proporre niente, per non tormentare nessuno, per lasciare in pace tutti. Approvo anche più quelli che rifiutano questo nuovo genere di adunate, che non vogliono essere coinvolti in un cremoso disastro, coll'obbligo penoso di una costruttività permanente.

Perché guai a fare critiche negative... Tutto è permesso, salvo dubitare dell'uomo! Allora, è vietato tutto.

La verità è che tutto è totalitario, anche quando i regimi non lo sono e i diritti civili non sanguinano, in questo incestuoso declino di secolo, e uno dei più fatali centri d'irradiazione totalitaria è proprio la scuola, che s'incolla bene all'anima per storpiarla in vista di una funzione sociale, che non risparmia nessuno, che invade, occupa, invischia tutto e, colpa delle colpe contro la libertà umana, ugualgia tutto, è ugualitaria a morte, banale come il fazzoletto, insegna a Bogotà le stesse cose che si masticano a Poirino, fabbrica lo stesso binario per l'esquimese, il maharatto e il chiooggiotto, e soprattutto diffonde imponendola l'illusione volgare e nefanda che la verità è trovata e che c'è soltanto una cosa da fare: insegnarla a tutti.

Non sta in piedi, col dubbio, un'istituzione scolastica, che è costretta a reggersi su una verità indubitabile. Ce l'ha, ed è molle e finta come un cioccolatino al latte. È una verità dialettica, che vede la storia umana come una serie di progressi, il dogma nella sostanza non varia mai, è così dappertutto, perché è l'unico capace di reggere il mondo, ma una verità mangiabile è nauseante. È la ripugnanza invincibile per la sua verità prostituitissima a tenermi lontano dalla scuola come fosse la carretta dei monatti.

La costrizione mentale è così profonda che nessuno se ne accorge. In superficie si svolge la farsa delle liti di generazione-mentalità-cultura, sovente una tetra violenza distilla i suoi crimini, ma nessuno dà un pugno al vetro invisibile che lo chiude, perché dal vetro rotto entrerebbero di colpo le verità amare e strane, le carezze della solitudine. La scuola per esistere deve difendersene. Il vetro restando infrangibile, si esce di là stupidi e guasti. Soprattutto i più intelligenti restano contaminati, vomiteranno quella menzogna dappertutto.

Solo la costrizione universale di pensare il falso è vera costrizione, le altre sono forme labili. Anzi la soppressione di ogni costrizione e di ogni rispetto nei rapporti interni della scuola finisce per renderla sempre più totalitaria, asservita alla tirannia feroce del basso, e in questo senso la scuola italiana è tra le più ricche di vocazioni totalitarie. Ma so che, quando uso totalitario, neologismo invecchiato che in me provoca freddi sudori, la parola non ha, intorno, una penetrazione di spavento. Stori-

camente, è nata il 22 giugno 1925, la pronunciò Mussolini nel discorso dell'Augusteo, e più osservo certe situazioni più trovo per lei applicazioni legittime. Totalitario ha per me una fortissima carica di male. Totalitario è brutalità senza speranza. Avere i lemuri sui bastioni è peggio che avere l'Incubo sul ventre.

Quel che abbiamo come istituzione scolastica è un baraccone nel caos, ma che ha le intenzioni e i mezzi per trasformarsi in una macchina iperfunzionante di poca magagna. Non ci riesce perché qualche oscuro santo sabota gli ingranaggi. Il voto dei pensabene è che il sabotaggio del santo finisca e il brutto bruco diventi una vispa farfalla. Però quella farfalla morderebbe, mentre il bruco abbaia soltanto. Le possibilità di distruzione del tesoro individuale, di divoramento dell'anima, da parte di una scuola ben diretta e cosciente dei suoi scopi, in una generale tendenza totalitaria, sono terrificanti. Il disordine attuale è profilattico, scuce l'ordito che ci minaccia. È un totalitarismo senza cardini, dove ancora qualche possibilità di fuga casuale esiste.

Mi fa paura il sapere a senso unico, il mostro acritico, il sapere senza eresie, fatto scendere nei crani vergini coi metodi della scienza psicologica, che si presenta come liberatrice ma dietro la schiena nasconde chiavi e manette. A questo tipo di sapere non nega la sua collaborazione nessuno, perché sembra che non ne esista neppure un altro. Qualsiasi critica si faccia è lontana dal male vero, che ha la furberia di essere inafferrabile. Certo anche per me è molto difficile definirlo... Dico che è l'incolore visione dialettica, il sinistro sofisma progressista, tanto per fabbricarmi una testa di turco, per non dare colpi nell'invisibile. L'udienza protesta, in genere, perché vuole un sapere più acritico, più ortodossia cieca e idiota, un martello che inchiodi e mortifichi. Se una parola pura minaccia le concezioni volgari, la rivolta scoppia.

Avevo cominciato, qualche anno fa, a prendere nota dei suicidi d'insegnanti, ma con poca diligenza; ero arrivato a tre o quattro, nessuno in Italia. Si vede che, da noi, l'adattamento è più facile, la resistenza più lunga. Ci sono però i suicidi fuori cronaca, lenti, farmaceutici, le nevrosi. Se ricordo bene erano suicidi maschili, un uomo sopporta meno l'umiliazione di non poter trasmettere qualcosa che sente come la sua verità, si lascia più abbattere dall'ingiustizia.

Forse è male insegnare; insegnare, senza essere sublimi, cose non sublimi; certo è che l'infelicità si è messa a colpire chi insegna, a butterare troppi insegnanti giovani, come un vaiuolo. Il fatto che per lo più l'insegnamento sia scelto perché dà una paga, o arrotonda una paga, contribuisce a far marciare chi lo pratica. L'ossessione della paga, dello scatto di paga, buttera, è fatale. Pochi anni d'insegnamento possono cambiare una donna gentile, ironica e intelligente in un automa brutale e sporco, che continua a fare quella professione per il piacere di abbruttirsi, ricavandone un po' di denaro. Di trasmissione di qualcosa, di legame con qualcosa, niente. Eppure il falso sapere circola lo stesso, più forte

anche dell'indifferenza che lo sparge. E come le stelle s'intossicano dei veleni umani, la scuola assorbe i veleni dell'indurimento, dell'infelicità e della passività di chi gli fa scivolare da una specie di cattedra, la cui conquista, anche la più legittima, è sempre un'usurpazione, quelle materie amorfe.

— Vado a una riunione dove si faccia della buona critica costruttiva. La tua è intollerabilmente negativa. — È vero. Per questo reato, sono anch'io in libertà provvisoria.

GUIDO CERONETTI

IL SENSO DELL'ESSERE NEL PENSIERO E NELL'OPERA DI MARTIN HEIDEGGER

recensione redatta da Vincenzo Cherubino Bigi già allievo del filosofo tedesco
(in onda su Radiotre alle ore 20,15 dell'11 Giugno 1976)

PRIMA VOCE — La morte di Martin Heidegger ha riproposto all'attenzione del mondo culturale la sfinge di un pensiero che sembra ritrarsi e sfuggire ai vari tentativi di svelamento dei lettori più diversi, e un personaggio altrettanto enigmatico, solitario ed ostinato quanto il suo pensiero. E tuttavia di questo pensiero si è interessata, poco o molto, in bene o in male, la stampa mondiale di questi giorni. Ritorna attuale lo stupore di Sartre, che, dopo la visita ad Heidegger nel 1952, diceva a Simone de Beauvoir: « Quattromila studenti e professori sudano su Heidegger dalla mattina alla sera! Vi rendete conto? ».

E ciò nonostante, il personaggio Heidegger faceva osservare alcuni anni fa, a chi gli chiedeva una nuova pubblicazione: « Oggi conta soltanto una nuova pubblicazione. Ma si è veramente letto e compreso ciò che di mio è stato già pubblicato? Pensare esige tempo, il suo tempo. E c'è tempo, molto tempo! ». Di più: gettando uno sguardo sulla qualità e sul progresso dell'odierna cultura, egli se ne congeda con olimpica, orgogliosa e semplice consapevolezza: « Un pensatore del domani, egli dice, che *forse* verrà posto di fronte al compito di intraprendere realmente quest'opera di pensiero, della quale io cerco di *porre le premesse*, dovrà essere colui cui si applica la frase che una volta Heinrich von Kleist ebbe a mettere in iscritto e che dice: Io mi ritiro davanti a uno che ancora non è qui e mi inchino, un millennio prima, al suo spirito ». Heidegger crede che egli avrà un successore probabile (*forse*), solo fra un centinaio od un millennio di anni. A lui si inchina, ma non alla cultura odierna. Ma prima di aver così distanziato il suo possibile successore, Heidegger aveva tracciato distanze ancora più vaste dal suo predecessore, considerando il cammino del

pensiero occidentale come un errare insensato, e rifacendosi al suo punto di partenza; a Parmenide ed ad Eraclito.

SECONDA VOCE — Emblematico è il testo che egli premette all'opera fondamentale *Essere a tempo* pubblicata nel 1927. Sono alcune righe, mantenute in greco, del *Sofista* di Platone in cui parla Pironia del Forestiero di Elea: « Siccome noi non siamo capaci di trovare la via, sapreste voi sufficientemente spiegarci cosa intendete dire, dicendo: *essere*? È chiaro, infatti, che voi sapete ciò da molto tempo; noi finora credevamo di saperlo; ora però ci troviamo in difficoltà ». E Heidegger commenta: « Abbiamo noi forse, oggi, una risposta al problema circa ciò che intendiamo propriamente con la parola "essere"? *Per nulla*. Bisogna allora riproporre il problema del *sensu dell'essere*. Siamo noi, oggi, almeno in una situazione di "perplexità" di fronte alla comprensione dell'espressione "essere"? *Per nulla*. E allora è necessario, prima di tutto, incominciare col *ridestare* la comprensibilità del senso di questo problema. L'intento della presente trattazione è, appunto, la concreta elaborazione del problema del *sensu dell'essere*. L'interpretazione del "tempo" come possibile orizzonte di ogni comprensione dell'essere in generale, costituisce il suo fine preliminare ».

PRIMA VOCE — Il divenire del pensiero occidentale, da Platone ad oggi, si risolve, pensa Heidegger, in un errare senza senso, perché non sa, in partenza, il senso dell'«essere»; è un cammino nel buio. Il senso dell'essere non è stato oggetto di problema, o perché si è ritenuto che fosse pacifico ed evidente, o perché fosse indefinibile, o perché fosse il presupposto generale dello stesso conoscere. Questi radicali pregiudizi hanno distolto il pensiero antico e medievale dall'esame previo del senso dell'essere, che si è invece lanciato alla sistemazione categoriale degli enti, tra i quali ha posto anche Dio. Ha creduto di conquistare il senso dell'essere con la conquista del mondo degli enti; ma interessandosi solo agli enti, ha dimenticato proprio il senso dell'essere. Il che spiega la corrente sotterranea del nikilismo (palese nel momento scettico) che insidia, in ogni epoca, le conquiste del pensiero occidentale: che senso ha il mondo degli enti se ignoriamo il senso dell'essere che lo essenzia?

Tale precarietà del mondo degli oggetti, ha spinto il pensiero moderno, che inizia con Cartesio e si compie con Nietzsche, a cercare una solidità nel soggetto; la ricerca della certezza sostituisce la ricerca della verità; la volontà di potenza sostituisce il mondo dell'oggettività. Nel dominio del mondo, ottenuto mediante la scienza, il soggetto cerca la sua certezza, che si disvela nel suo potere. Ma che senso ha il potere dell'uomo? Nessuno. Poiché ignoriamo il senso dell'essere. Il nikilismo più disperato si condensa nella sentenza di Nietzsche, che Heidegger acutamente analizza nei *Sentieri interrotti*; la sentenza: *Dio è morto!* Cioè, il mondo trascendente degli oggetti,

culminante nell'idea di Dio, non ha più valore per il soggetto; l'abbiamo annientato. Il soggetto è così condannato all'eterno ritorno su se stesso; è la volontà di potenza la nuova fonte di valore.

Come superare, si chiede Heidegger, tale nihilismo volontarista? Il Cristianesimo continua a proporre *l'amore* come senso dell'uomo e del mondo. Ma questo annuncio ha valore per coloro che hanno una vera fede. E sono così pochi. Ma il pensiero laico oggi non è neppure in grado di fare un serio discorso su Dio; perché la parola « Dio » prende senso soltanto nella luce dell'essenza della divinità; ma, l'essenza della divinità si può pensare, solo partendo dall'essenza del sacro; e l'essenza del sacro si lascia pensare solo partendo dalla verità (dal disvelamento) dell'essere.

SECONDA VOCE — Per uscire dal nihilismo di una notte sempre più oscura e fredda, è necessario che il pensiero intraprenda la battaglia intorno alla verità o al senso dell'essere. Il che non significa, afferma Heidegger, riproporre la metafisica, ma porsi più radicalmente sul terreno pre-metafisico. Infatti la metafisica inizia con la distinzione nell'essere, di *essenza* ed *esistenza*. Il metafisico platonico è il cacciatore di essenze. Oggi Sartre ha rovesciato la ricerca metafisica, stabilendo il primato dell'esistenza sull'essenza. Ma si è pur sempre nell'ambito della proposizione metafisica. Ciò che invece, subito e prima di tutto, bisogna ricercare, è il senso di questa prima distinzione; cioè, per quale destino dell'essere, si produce davanti al pensiero questa distinzione nell'essere, tra *l'essere di essenza* e *l'essere di esistenza*? Bisogna domandarsi perché la questione che riguarda tale destino dell'essere, non è mai stata posta, e perché non poteva porsi. È proprio l'inizio della metafisica riposto o sull'essenza o sull'esistenza, che è segno palese dell'oblio del senso dell'essere. Ora, fa notare Heidegger, la distinzione (non svelata nella sua essenziale provenienza) tra essenza (essenzialità) ed esistenza (realtà) domina il destino della storia occidentale, e di ogni storia come l'Europa l'ha determinata.

La grandezza e la solitudine del pensiero di Heidegger consiste nel tendere ostinatamente a questo retroterra disatteso, dove ancora il pensiero non si dimensiona nel magnetismo dei valori teorici o pratici; nel rifare a ritroso il cammino sbagliato, perché senza senso, della civiltà occidentale, per riscattare l'essere dal suo oblio e trovare il fondamento dell'umano autentico.

Una grandezza solitaria e tragica insieme, perché Heidegger si accorge di non essere in grado che di porre le *premesse* ad un'opera che altri, forse, potranno iniziare dopo secoli o millenni.

PRIMA VOCE — Tale consapevolezza si maturò con chiarezza, almeno a nostro avviso, quando Heidegger condusse a termine le prime due sezioni della prima parte di *Essere e tempo*, nelle quali aveva raggiunto il fine preliminare di interpretare il tempo come possi-

bile orizzonte di ogni comprensione dell'essere in generale. Il tema della terza sezione era: *Tempo ed essere*. Ma questa sezione non è mai stata pubblicata, e vorremmo sperare che si trovi, almeno abbozzata, tra i suoi voluminosi manoscritti. Ma rimane il fatto che Heidegger non ha ritenuto di poterla annunciare. Il motivo? Siamo moralmente certi di non ingannarci affermando che ad Heidegger vennero meno lingua e linguaggio per esprimere il passaggio dall'orizzonte del tempo all'essere. Disarmato, Heidegger cessò la battaglia intorno al senso dell'essere, e, nuovo Forestiero di Elea, si vide ridotto nei panni del boscaiolo che passa da un viottolo all'altro della foresta; viottoli che non conducono da nessuna parte, ma che, almeno, fanno conoscere la foresta. Che cosa sono, infatti, quegli scritti, brevi ed essenziali, pubblicati dopo *Essere e tempo*, che si allacciano l'un l'altro all'interno del folto del mistero, dell'indicibilità dell'essere, senza risolverla e tuttavia indicandola nei suoi aspetti molteplici? Vero è che Heidegger ha raccolto sotto il titolo *Sentieri di bosco (sentieri interrotti)* un limitato numero di scritti; ma noi pensiamo che il titolo potrebbe andar bene anche per altri scritti, posteriori a *Essere e tempo*; quali: *L'essenza del fondamento*; *Che cosa è la metafisica*; *Kant e il problema della metafisica*; *L'essenza della verità*; ecc. Ed è solo in questo senso, ci sembra, che si può accettare la opposizione invalsa comunemente, tra un primo ed un secondo Heidegger. Non che l'Heidegger di *Essere e tempo* sia l'esistenzialista chiuso nel finito, e l'Heidegger degli scritti posteriori sia il mistico offerto allo svelamento dell'essere. Heidegger è il filosofo impegnato « tutto » sul senso dell'essere; è riuscito in *Essere e tempo* ad elaborare una analitica ed una ermeneutica esistenziale dell'orizzonte del tempo in rapporto alla comprensione dell'essere in generale; dopo, di fronte all'indicibilità dell'essere, non ha avuto altra possibilità che cercare di risvegliarne *l'assenza* nel linguaggio dei filosofi, di svelarlo nella poesia, di coglierne la rivelazione nella « parola » della sua lingua e di quella greca. Ma, anche entro questi limiti, lo sforzo di Heidegger risulta qualcosa di titanico, come l'ha definito Marcuse. Basti pensare che nell'edizione dei più grandi filosofi tedeschi, Heidegger è iscritto con ottanta volumi, mentre Kant vi figura solo con venticinque.

SECONDA VOCE — A questo punto, forse più d'uno attenderebbe da noi una breve sintesi del pensiero heideggeriano, fissandone il punto di partenza e il punto di arrivo. Ma, per quanto la domanda sia ragionevole, noi non ci sentiamo di comporre questo raccontino. Sarebbe un flagrante misconoscimento del senso e del metodo di questa tormentata ricerca esistenziale, che non si può ridurre ad ideologia. Ci limitiamo a suggerire, a chi volesse introdursi al pensiero di Heidegger, la lettura della sua *Lettera sull'umanesimo*, che ci è sempre sembrata un provocante invito al dovere di pensare. Non ci possiamo esimere, invece, dal situare, per quanto brevemente, il pensiero di Heidegger nel contesto della cultura odierna.

Gli anni che seguirono la fine della prima guerra mondiale, furono, soprattutto per la Germania e la Francia, particolarmente fecondi e creativi. Dopo cento anni, il mondo idealista e il metodo dialettico di Hegel (lasciato in eredità al marxismo) venivano soppiantati dall'esistenzialismo e dal metodo fenomenologico. Ad un mito ne succedeva un altro, i cui nomi più prestigiosi erano: Husserl, creatore del metodo fenomenologico e maestro di Heidegger; Kierkegaard, il grande precursore tratto dall'oblio; e insieme: Marcel e Sartre, Jaspers e Heidegger. Personaggi così diversi e anche opposti, venivano, dall'entusiasmo giovanile degli studenti, accomunati nella corrente nuova e liberatrice: l'*esistenzialismo*; nonostante che essi non volessero saperne di questa infida etichetta. Ma, pur dentro la comune corrente, l'apparizione di *Essere e tempo* fu avvertita all'istante come qualcosa di sensazionale, per l'originalità di pensiero e per la misteriosa energia spirituale celata in quella prosa ermetica e ostinata, da cui si sprigiona una eccezionale forza di attrazione. E Heidegger fece ben presto repubblica a sé, tra le correnti del marxismo, dell'esistenzialismo, degli antropologismi profani e religiosi.

PRIMA VOCE — Il 1933 fu il banco di prova della qualità del pensiero heideggeriano. Heidegger aderì al nazismo e divenne rettore magnifico della sua università di Friburgo. Era il crollo di un mito; così lo salutarono, tra gli altri, Croce e Marcuse. E il cattolico Gabriel Marcel ancora nel 1952 scriveva la penosa satira « *La dimension Florestan* ». Vero è che l'intervista dello « Spiegel », fatta nel 1966, ma, per volere di Heidegger, pubblicata ora, dopo la sua morte, getta una luce diversa sulle sue reali responsabilità. Tuttavia il fatto rimane, E rimane il fatto dell'ostracismo ad Heidegger da parte dell'*intelligentia* antinazista, specialmente ebraica. Il che rende ben comprensibile lo stupore di Ernst Jünger nell'incontrare, durante la seconda guerra, giovani francesi che, nonostante il radicale antagonismo politico e l'abisso linguistico, si occupavano ancora del pensiero di Heidegger. Dopo la guerra, personaggi come Sartre e Medard Boss, smantellarono le barricate, fatte anche di calunnie, per incontrarsi con lui. Oggi, a distanza di anni, noi possiamo dire che, se fino al 1933 Heidegger ebbe ammiratori fanatici che lo mitizzavano e negatori che lo rifiutavano radicalmente, senza peraltro riuscire a comprenderlo, dopo la seconda guerra, invece, il suo pensiero ha cominciato a permeare le sfere della nostra cultura. A semplice titolo di indicazione, citiamo i nomi più noti della *teologia*: Barth, Bultmann, Gogarten, Tillich, Karl Rahner; della *filosofia*: Sartre, Merleau-Ponty, Abbagnano, Biemel, Gadamer, Marcuse, Löwith, Schulz, Kosik, Landgrebe, Bloch; del *marxismo francese*: Derrida, Foucault, Deleuze, Althusser; della *psicanalisi*: Binswanger, Lacan. E si potrebbe continuare con l'estetica e la storiografia.

Ma, forse, la presenza di Heidegger nella cultura mondiale si annuncia con singolare rilievo, per il semplice fatto che le sue opere fondamentali sono, a tuttoggi, tradotte in più di cinquanta lingue.

SECONDA VOCE — In significativo contrasto con questa cittadinanza mondiale, la vita privata di Heidegger è trascorsa nella schiva e aspra semplicità, che fa ricordare quella dell'antico Eraclito. Nato a Messkirch nel Baden, il 26 settembre 1889, Heidegger ha vissuto più lungo i viottoli campestri del suo villaggio, e lungo i viottoli di bosco della Selva Nera, attorno alla baita di Todtnauberg (dove ha scritto, tra l'altro, *Essere e tempo*) che all'università di Friburgo. A Messkirch è morto, nel sonno, la notte tra il 25 e il 26 maggio 1976. I suoi funerali sono stati officiati da un sacerdote cattolico.

SINGOLARITÀ E GRANDEZZA DELLA POESIA DI ALFONSO GATTO

INTERVENGONO: CARLO BETOCCHI, GENO PAMPALONI E MARIO LUZI

(In onda su « L'Approdo, settimanale di lettere e arti », n. 1355 del 24 maggio 1976)

CARLO BETOCCHI — La mattina dell'8 marzo, in un tragico incidente sulla Via Aurelia, Alfonso Gatto perdeva la vita. A lui, alla sua memoria, alla indenne presenza della sua opera dedichiamo per intero questo programma de « L'Approdo ».

C'era stato compagno ed amico da sempre e l'impetuosità della sua presenza nel nostro Comitato di Direzione resta indimenticabile, come quel suo modo di sbollire rapida ma non di concludersi, chinando la fronte in un sorriso, una ventata di verità, poi il sereno, ma in cui seguiva a filare il pensiero. I temi della sua mente gli scorrevano nelle vene da quella sorgente profonda, mai separata dalla vita, che nella nota conclusiva di uno dei suoi libri più belli, *Osteria Flegrea*, gli faceva affidare al lettore attento e benevolo il seguente consiglio da antico maestro: « Accolga, se può e vuole, l'invito all'umiltà tenace dell'essere nella figura », ma secondando il suo senso del rischio aggiungeva: « Chi è dentro il fenomeno è ancora al limite della sua evidenza, delle sue mani, dei suoi occhi, del suo mistero duro in sé e incomunicabile ». Sono parole in cui si raccoglie, a quel modo sintetico che era solo di lui, il suo senso della natura dei rapporti tra la Vita e l'Essere, tra l'Essere e la Poesia.

Abbiamo affidato a Mario Luzi e a Geno Pampaloni, che ringraziamo di aver accettato con tanta cordialità e nella profonda memoria del poeta scomparso, la conversazione d'apertura di questo programma, destinata a condurci, parlando della sua poesia attraverso di essa, a riconoscere la natura, i caratteri, i segni dell'intuizione e dell'arte del poeta, il suo inconfondibile modo di rivelarsi. E lasciamo la parola ormai a Geno Pampaloni.

GENO PAMPALONI — Siamo qui con Mario Luzi per ricordare la figura di Alfonso Gatto, poeta e amico. Per cominciare vorrei leggere qualche riga di una delle ultime cose

che Gatto ha scritto, un ritratto di Virgilio Lilli, morto qualche settimana prima di lui. Ritratto nel quale mi sembra di trovare degli accenti sinceramente autobiografici. Gatto scrive che « Lilli era un uomo da guardare negli occhi, a coglierne quel destro infantile che a volte era persino smarrito nella sicurezza dell'intuito, quasi a diffidarne come d'una scoperta troppo facile. La sua immagine resta giovane e sciupata, elegante, marinaia e per un saluto tra noi che tornerà per un'altra soglia del nostro apparire. ». Ecco mi sembra che per ricordare nella sua pienezza, nella sua infinita tenerezza verso la vita, la figura di Alfonso Gatto, queste parole, questa « soglia del nostro apparire » sia una delle immagini più giuste.

Gatto ha lasciato un grande vuoto nella nostra letteratura ma direi che ha lasciato un vuoto ancora più grande nella nostra vita. Io ho preso a frequentarlo dopo la guerra, tardi, non come Luzi che era della sua stessa generazione, ma direi che proprio per quella lealtà che Gatto portava nei rapporti con gli altri e nelle amicizie gli ho subito voluto bene. E gli ho voluto bene prima per la sua poesia, quando insieme con Giaime Pintor nel '39 sono stato a vedere la sua casa di Salerno e sua madre, e poi per la sua umanità.

Direi che la cosa che più mi colpisce di Gatto se lo ricordo è la sua capacità di essere, insieme, solare e luttuoso. Nella sua poesia c'è insieme strazio e fuoco, segreto e canto. Una volta ha scritto che il poeta mette sempre in gioco nella sua poesia il tentativo di essere tutto quello che non ha. E direi che in questo gioco di valori essenziali, universali, essere-avere, c'è il segno di quel suo estremismo spirituale che è una sigla della sua poesia, nella quale si riconosce sempre una sorta di bellezza della vita in fuga verso un infinito metafisico.

Ma vorrei dare la parola a Mario Luzi che fu suo amico da molti anni, molto prima di me.

MARIO LUZI — Sì, infatti ho conosciuto Gatto credo nel '37 o '38 (...) di lui appunto questa specie di estrema arrendevolezza vorrei dire al caso, sapendo che il caso non è caso poi, ma tutto rientra in un certo senso in quella superiore economia della vita, del vivente che lui aveva molto vivo dentro di sé allo stato, direi, prima di tutto di sensazione, quasi di sensualità, e poi filtrato, molto sottilmente, dalla ragione e dal senso morale anche su un piano più alto, su un piano che mi pare Pampaloni ha chiamato metafisico, e credo sia una definizione da accettare. Quindi ci fu subito una grande amicizia e sebbene la vita poi ci abbia molto distinto come destino singolare, ogni volta che ci ritrovavamo era come se il tempo non fosse passato e c'è stata sempre quella tenerezza, direi proprio, quell'allegria di ritrovarsi che soltanto con poche persone accade di provare, e Gatto era uno di questi.

Naturalmente ci sarebbe da parlare di quella incubazione abbastanza laboriosa e fer-

tile che fu il momento letterario fiorentino, a cui Gatto partecipò allo stesso titolo di tutti quanti noi e sarebbe un discorso molto lungo. Diremo che ciascuno viveva quegli stessi momenti molto duri e anche quella tensione abbastanza accesa verso una risoluzione della vita, dei problemi privati e civili della nostra esistenza in un modo molto personale, anche direi molto riservato. Tuttavia era un modo abbastanza uniforme di sentirli, questi problemi, soprattutto dal punto di vista dell'eticità, del senso morale della nostra condizione, in cui ci poneva la nostra condizione di scrittori, di letterati, di poeti e quindi anche di testimoni del nostro tempo.

In questo ci fu una omogeneità che poi nonostante la diversità dei destini si è conservata intatta. Ora quello stesso tempo è stato tradotto, diremo così, poeticamente in vari modi e Gatto naturalmente aveva il suo. Il suo che, a prima vista, potrebbe sembrare un po' lontano dalla forza bruciante che avevano i suoi interventi, lì per lì, sul momento. Insomma fra il polemista, il moralista, il testimone così vigoroso e il poeta sembra ci sia una specie di divario e evidentemente è un divario produttivo, un divario positivo. Perché in fondo la poesia di Gatto ha una specie di curvatura di linea e di accenti e dentro di essa si dispongono le immagini e la melodia, secondo questa curvatura sono tagliate e scorciate le immagini visibili e anche le metafore, talora ardite e anche aspre che vi si innestano.

Secondo questa linea, questa specie di curvatura costante, sono emulate le cadenze interne del verso e il ritmo della successione dei versi e l'effetto può essere di monotonia, ma diciamo di una monotonia trascendentale. Infatti è come se tutto rientrasse in un'armonia di fondo e intemporale. Un'armonia però incrinata da una specie di stanchezza e direi anche da una sorta di umiliazione.

L'invenzione metaforica in Gatto è vivissima e spericolata talvolta, e non a caso si è parlato a proposito di lui di surrealismo, per certe associazioni e intersezioni di piani. Anche il suo colorismo, per esempio, è molto intenso e fresco, sebbene poi non tanto meridionale come si crederebbe, perché qualche volta ha proprio invece lo sfumato e il delicato del pastello, semmai, settentrionale-lombardo. E anche la melodia era accesa e questa era molto napoletana, però tutto questo viene a colludere in lui con quella malinconica acuta curvatura dello spazio e del tempo che è poi una ampia e rarefatta misura interna e primaria e ne riceve una decantazione sottile e ardua. Io direi che proprio il centro della lirica di Gatto, del lirismo di Gatto, è proprio qui, fra questa bruciante freschezza dello spunto che viene dal senso, dall'immaginazione, dal contatto così fertile con la vita e questa specie di voluta, sia pure un po' uniforme, di questa umile musica delle sfere.

Questa è la ragione forse per cui ci può essere una discrepanza per chi ha conosciuto Gatto uomo, tra le sue reazioni così immediate, vigorose polemiche e questa dolcezza finale in cui tutto si riassorbe.

GENO PAMPALONI — Ma certo, come dici tu, conoscendolo, ma anche leggendo tutti i libri di lui che abbiamo davanti si vede che una delle qualità straordinarie di Alfonso era quella di essere eclettico per infinita ricchezza. Niente gli era estraneo, se noi pensiamo agli accenti della sua poesia della Resistenza, a quella sorta di alta solitudine, di segno misterioso e assoluto che per lui era la libertà o se pensiamo al dolore del Sud che forse nessuno come lui nel nostro secolo è riuscito a esprimere, se non forse il da lui amatissimo Alvaro, e a certe prose bellissime, belle come le sue poesie, credo, raccolte in *Carlomagno nella grotta*, vediamo come questa poesia, quest'armonia che tu hai così ben descritto, avesse poi, si accendesse in modo quasi pirotecnico attraverso il filtro del suo temperamento generoso, caldo, altruistico, si accendesse di immagini sempre nuove e di ricchezza sempre risorgente. Quando lui abitava a Milano e frequentava il Caffè Craja insieme con Persico e gli altri artisti e architetti di Milano, si definisce « costruttore dell'utopia ». Ebbene io credo che accanto alla dolcezza, che tu hai messo così bene in luce come risultante finale della poesia di Gatto, ci sia questa nervatura proprio utopistica, ideologica, estremistica che fa sì, non soltanto che la sua figura sia così imponente, così ricca nel panorama della nostra letteratura, ma anche che egli sia rimasto sempre così integro e poeta votato al destino della propria voce.

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Prestigio del linguaggio poetico

Pur flottando senza una meta precisa, alla deriva, raramente la produzione poetica italiana aveva conosciuto un rigoglio, un incrociarsi di proposte, una presenza così ingorgata ed in un certo senso obbligante, come quella dei primi mesi de '76. È vero che ormai si vanno delineando dei centri precisi, dei nuclei che aspirano alla caratterizzazione netta, con tutti i profitti e le perdite del caso: naturalmente siamo di fronte a strategie differenziate, ora è un singolo poeta che allaccia rapporti con vari nuclei (questi nuclei sono di solito rappresentati da riviste, da collane specializzate, da organizzazioni culturali), ora viceversa.

Il pericolo che si profila (e che dovrebbe essere energeticamente scongiurato dopo la denuncia) è quello della parcellizzazione, dell'isolazionismo, per cui i milanesi « portano » i milanesi, i torinesi altri torinesi, i romani i romani e così via, con la minaccia di faide, che purtroppo rivelano endemico sottosviluppo culturale, in un'affannosa rincorsa alla ricerca di spazi la cui necessità spesso resta da dimostrare.

Nei limiti in cui questo agonismo mostra vitali ragioni, allora la poesia italiana può squadrare

tutta la vasta gamma delle sue offerte più rutilanti. Certo poche letterature possono vantare una presenza antropologicamente, etnologicamente e linguisticamente così importante come la nostra poesia dialettale: si pensi a Biagio Marin, a Tonino Guerra, a Ignazio Buttitta, soprattutto ad Albino Pierro che presso Scheiwiller può presentare un libretto trifario, precisamente in dialetto tursitano, in lingua italiana e in lingua inglese, *Nu belle fatte - Una bella storia - A beautiful story* (per le cure di Edith Farnsworth, accompagnate dallo studio di Folenà, che apparve l'anno passato nell'« Almanacco dello specchio » n. 4 e che rappresenta uno dei contributi più rilevanti e completi su Pierro, che pure ha al suo attivo quanto di meglio la critica letteraria italiana può dare). Ecco, le collane di poesia di Scheiwiller (che ora presenta una serie di *Poesie politiche*, radicali e libertarie alla Voltaire, di quell'illuminista pensoso e garbato che è Adriano Guerrini), oppure dello « Specchio » (che pubblica la raccolta di un giovane che sta mantenendo le promesse suscitate, *Il disperso* di Maurizio Cucchi), oppure di Lacaíta (che fra l'altro ci fa giungere le ultime prove di un altro giovane di talento Alberto Di Raco, *Rurbaniche*, con avallo di Volponi, per altro da integrare con il più recente poemetto, *Percorrendo il grande raccordo*

anulare da leggere nell'« Almanacco dello Specchio », n. 5), ecco le antologie della nuova poesia, ecco i convegni organizzati dai vari enti per il turismo, con l'argomento preferito, la poesia italiana dopo la neoavanguardia.

È un fatto che il Gruppo '63 con le sue chiasose polemiche, con l'inserzione di prepotenza di alcuni testi sicuramente innovatori ha determinato una sorta di trauma negli operatori circostanti e nei successivi. Vero è che la grande poesia (da Montale a Pasolini, diciamo) ha risentito pochi contraccolpi e quei pochi in genere è riuscita a sussumerli, ma non si può negare che il fervore di discussioni e di speranze progettuali che allora si determinarono continuano ad operare, in positivo e in negativo, anche nell'attuale situazione. Una collana come quella dei « Quaderni della Fenice » che presso Guanda Giovanni Raboni ha fatto giungere già al quarto numero (con due stranieri Osip Mandel'stam e Jean Arp, e due italiani, il già conosciuto Giancarlo Majorino con *Sirena* e il relativamente inedito Giampiero Neri con *L'aspetto occidentale del vestito*) in fondo ubbidisce a ragioni polemiche e costruttive che un gruppo lombardo di moralisti e di « onesti bricoleurs » portavano avanti nelle « Questioni di poesia » fra il 1965 e il 1967 sulla rivista « Paragone ». Nel ventaglio di offerte del presente (con la tentazione ormai più volte realizzata, e felicemente realizzata, di uscire dalla letteratura, dal verbale, con quell'al di là che è rappresentato dalla « poesia visiva »), in certi gruppi ci si è arroccati in una strenua difesa della virtualità della parola di fronte alle scorciatoie accattivanti rese disponibili dalla « civiltà dell'immagine ». Come suole accadere, la rivalità, l'apocalissi ha acuito le reciproche possibilità: raramente si era scavato nella parola, nella frase, nel discorso poetico, come fanno tanti giovani poeti con le tonalità più varie (dalle ironiche e scientifiche prevalenti, alle melodrammatiche, liriche, narrative, tragiche e così via), raramente l'immagine era stata guardata con occhi più penetranti, si direbbe costitutivi. Insomma, il linguaggio poetico sta attraversando un momento di grande prestigio: prova ne sia che incrementano la loro attività in questo territorio scrittori in prosa, sia pure fabulosi come Giu-

seppe Bonaviri, che con *Il dire celeste* (presso gli Editori Riuniti) presenta composizioni in versi di notevole attrattiva. Per essere epigrammatici, senza con questo autorizzare nessuno a prenderci strettamente alla lettera, si potrebbe dire che queste di Bonaviri sono le poesie che avrebbe scritto Italo Calvino se avesse deciso di sterzare la sua ultima stagione, fantascientifica e semiologica, in versi e non negli splendidi cristalli della sua prosa.

ALDO ROSSI

Narrativa

Aldo Borlenghi, che aveva iniziato la sua collaborazione alla nostra Rivista fino dal 1961, si è spento a Milano lo scorso 16 aprile in seguito a una lunga e penosa malattia e quando ci aveva da poco spedita la sua recensione del romanzo di Ottieri, « Contessa », andata in onda ne « L'Approdo Radiofonico » del 3 maggio scorso, e che qui pubblichiamo. Abbiamo pregato Antonio Manfredi di ricordare anche per noi l'amico, lo studioso e lo scrittore in un « Ricordo di Aldo Borlenghi » pubblicato nel testo di questo fascicolo.

Il Comitato di Direzione della rivista, mentre porge le condoglianze più vive alla vedova signora Franca Borlenghi, ha stabilito di affidare l'incarico delle rassegne di Narrativa al Professore Luigi Baldacci del quale pubblichiamo in questo numero le due prime collaborazioni.

« Contessa » di Ottiero Ottieri

Il nuovo romanzo di Ottiero Ottieri, *Contessa* (editore Bompiani) è palesemente autobiografico: dal '70 circa, tema costante della sua narrativa è l'ostinata descrizione di una nevrosi ossessiva.

Intorno a questa materia Ottieri sembra muo-

versi, per così dire, circolarmente, attratto come da una fissazione che è ormai divenuta il fulcro di ogni sua esperienza. Col nuovo romanzo sembra che abbia voluto cercare di staccare da sé il nodo ossessivo della sua depressione, col trasferire fuori di sé circostanze ed eventi particolari del proprio male. Protagonista del romanzo è una donna, Elena Miuti, la « contessa ». Si tratta sempre della sua ostinata e inesaurevole confessione, osservata come esperienza singolare e strana: « contessa » infatti risolve ogni suo problema con frequenti soggiorni in una clinica psichiatrica. Invece di un distacco, questa protagonista ripropone la consueta esperienza ma a un livello più, se non superficiale, incerto e in modo slegato. Sotto tale aspetto questo romanzo assomma continue incertezze, che rompono una qualunque linea di coerenza narrativa.

Ottieri presenta nella sua carriera di romanziere, due tempi, almeno, nettamente distinti.

Con *Donnarumma all'assalto*, del '59, cominciò la notorietà di Ottieri. Quel romanzo si collocava in un crescente interesse per la vita di fabbrica: un tema non solo sviluppato da narratori e poeti, ma caratterizzato da una assunzione ideologica di quel tema, che si allargava a identificare la vita di fabbrica, con un senso nuovo della oggettività. Come accade, presto quella linea venne sostituita da altre assunzioni ideologiche. Ottieri seguiva dunque, sebbene in modo interessante, un clima del momento: ed è superfluo fare nomi.

Ora, con *Contessa*, sembra volersi rifare a piuttosto lontani precedenti, del tardo Ottocento: in particolare al *Piacere* di d'Annunzio. Anche se alcuni critici hanno creduto di poter appoggiare tali richiami, nulla resta più lontano dagli interessi di Ottieri. V'è in *Contessa* un certo feticismo amoroso: essa cambia continuamente gli amanti, quasi in una fuga da se stessa. Ma come l'esperienza psicanalitica non dà sfogo a quella ricerca di trasferire nell'attività amorosa l'assiduo ricadere della protagonista in un labirinto senza uscita, così una palese letterarietà riduce il significato stesso di tutto quanto concerne la *Contessa*, e la sua storia si frammenta in episodi discontinui. Tuttavia questo romanzo presenta un suo interesse proprio nel riflettere le

mode successive di questi ultimi quindici anni. È un interesse documentario che riesce sintomatico d'una situazione più generale, e ci è sembrato che proprio per questo valesse la pena di parlarne.

Bruno Fonzi *Equivoci e sottintesi*

Bruno Fonzi aveva pubblicato finora due romanzi: *Il Maligno*, nel 1964, e *Tennis*, nel 1973. Ma la sua misura ideale è il racconto: un genere che sembra in via di estinzione, ma non lo è affatto, a giudicare almeno da questi *Equivoci e malintesi* pubblicati da Einaudi. Che Fonzi potesse essere considerato uno scrittore superlativo di racconti era cosa nota finora ai suoi affezionati, se si eccettua il caso di *Un duello sotto il fascismo* che, apparso nel 1961 e ripubblicato oggi in questo volume complessivo, s'impose a un più vasto numero di lettori. Ma il merito civile di Fonzi è stato quello di camminare in punta di piedi in un Paese in cui questo merito non raccoglie certo un gran tributo di stima. Eppure, già nei primi testi del 1942 (*Ragazzo difficile*, *Mattino domenicale*), lo scrittore aveva individuato una sua originalissima chiave di rappresentazione. Erano i tempi degli inizi di Cassola, proprio come autore di racconti: ma in Cassola c'era più letteratura, più *ragion poetica* e meno realtà, certamente un'assai minore ironia, anche se più tardi egli ha tratto dalle *idee* di quei racconti alcuni ottimi romanzi. Erano i tempi di Bilenchi; ma in Bilenchi c'era un'onda lirica che Fonzi (sempre, per fortuna, molto cattivo) evita scrupolosamente. Erano anche i tempi di Pavese; ma in Fonzi c'è una comicità e un sentimento del personaggio *a tutto tondo* che si collocano al polo opposto di ogni prospettiva mitica.

Se dovessi apparentare Fonzi a un narratore di questi ultimi anni, il nome più probabile sarebbe quello del triestino Stelio Mattioni. Anche Moravia ha scritto racconti comici e grotteschi, ma puntando i riflettori piuttosto sul tipo (le sue *donne parlanti*) che sull'ambiente, sul prodotto finito che sulla società che lo produce. In Fonzi, insomma, c'è un impegno maggiore nell'analisi sociale e morale e nella mimesi realistica. Si avverte che è uno

scrittore meno *puro*, più velenoso e avvelenato, meno olimpico (di Moravia) e al tempo stesso per niente meccanico.

Giustamente la scheda editoriale pone l'accento su un racconto del 1952: *Un peccatore*, che è la giornata di vacanza di un seminarista. Ben di rado, lungo la storia della nostra letteratura così povera di psicologia, il mondo infantile è stato indagato con tanta finezza: penso al Nievo dei primi capitoli delle *Confessioni*, al Nobili di *Memorie lontane*, al De Libero di *Camera oscura*. Qui Fonzi non ha come obiettivo principale quello di denunciare il sistema di proibizioni in cui Nicola è stato educato, bensì quello d'illuminare la zona in cui i giochi infantili svariano nella realtà, anzi diventano lo strumento più idoneo per conoscerla a fondo. Ma i giochi stessi di Fonzi, la sua comicità pura (in apparenza), sono carichi di significato: « Il latino l'hai cominciato? — Sì, — disse Nicola. — Rosa rosae rosae rosam rosa rosa. — E che vuol dire? — Rosa ». Che è un modo quasi goldoniano, nella sua evidentissima semplicità, di sottolineare un'assurdità.

L'assurdo, risolto appunto nei termini di un discorso realistico, è la ragion poetica di Fonzi, nelle sue escursioni lungo la Penisola: dalla Calabria a Roma a Torino (la sua città di adozione), tra campagna e città, tra medioevo e capitalismo avanzato. Ci sono figure appena suggerite, come quella della servetta, tutta nera, che ha solo cinque anni per disperazione della feudataria calabrese che la voleva almeno al di sopra dei sette; e immagini pienamente svolte, come quella dell'assistito dell'Eca che muore di freddo (*Neve sporca*) o quella della sorella nubile del funzionario ministeriale, trionfalistica nella sua esistenza idiota e brutalmente parassitaria (*A noi tutti sorella*). E anche le tecniche d'approccio al personaggio svariano, con molta disinvoltura, dalla terza persona alla prima, sia che si debba lasciare la parola ai fatti, come in *Neve sporca*, sia che si debba lasciare la parola alla parola (ci si perdoni il bisticcio), quando il monologo ci dà pienamente le coordinate di un mondo e di una forma mentale. Fino a soluzioni di divertimento al quadrato, come *L'avventura di un malato*, che potrebbe essere un tema per Ionesco, senonché

Fonzi non cede nemmeno per un attimo alle tentazioni del surreale e l'assurdità in veste di realtà finisce per avere una presa e un'evidenza che si portano al di là di ogni sperimentazione letteraria.

L'avventura di un malato è la storia di un incontro galante che si risolve in nulla. Un convalescente in cerca di una boccata d'aria pura resta agganciato al sorriso enigmatico ma lusinghiero di una donna che attende a qualche lavoro di giardinaggio. Invitato in casa, il malato v'incontrerà la *contessa*, disinvolta e compiacente non meno della sua cameriera. Ma era poi veramente un incontro galante? Interrogativi senza risposta che coinvolgono il lettore e mantengono il libro a un livello di eccezionale vitalità.

ALDO BORLENGHI

"La bella degli specchi" di Mario Tobino

Quest'ultimo libro di Mario Tobino, *La bella degli specchi* (Mondadori) potrebbe essere considerato un riepilogo tematico di tutto il lavoro dello scrittore. Sono racconti di gente di mare, episodi della Resistenza, evocazioni della Libia durante l'ultimo conflitto, cronache e esperienze di manicomio. E i titoli dei libri che stanno dietro a questi temi sono ormai così famosi che è inutile richiamarli al lettore. C'è da osservare semmai che le opere di riepilogo vivono generalmente di vita riflessa, o diciamo di rendita: vivacchiano; e invece questa *Bella degli specchi*, pur nel suo carattere composito e rapsodico, non rinuncia alla prerogativa della narrativa di Tobino, che è quella di una circolazione sanguigna a pieno volume. Espressione metaforica, questa nostra, che potrà essere accusata di rotondità e perfino di retoricità, ma che forse rende l'idea, meglio di altre, della generosità incondizionata di questa prosa.

Tobino non ha mai avuto paura dei buoni sentimenti: verrebbe la voglia di aggiungere: *vivaddio*, pensando al quadro generale della nostra letteratura, così calibrato e agghindato, imperniato più che sulle idee correnti sulle *idee chic*, per ricorrere a un'altra categoria codificata da Flaubert. E tanto

per fare un esempio, un'idea *chic* era, appunto per Flaubert, l'elogio della schiavitù dopo il trionfo dell'abolizione. Ebbene: Tobino è assolutamente uno scrittore *non chic* e sarebbe capace ancor oggi di prendersela con la schiavitù. Tobino è un uomo senza pudori; il che non significa senza arguzia. Sarebbe forse più esatto dire: senza falsi pudori: che sono poi quelli che mortificano la nostra biologia. Non è un intellettuale, questo è certo. Gli intellettuali sono coloro che, quando non era di moda Puccini, per giustificare il piacere che ricavano dalla sua musica, ricorrevano alla sociologia e al gran cuore delle sartine. Tobino dice quello che pensa, senza censurarsi mai, perché di libri ne avrà forse letti anche molti, ma gli unici che abbiano lasciato traccia nella sua opera sono non già quelli che ha letto ma quelli che ha scritto. E per questo, sia detto tra parentesi, è anche un buon poeta, cioè un poeta originale.

La sequenza della guerra in Libia si chiude su questi pensieri del tenente Agilulfo, quando un soldato ricoverato nell'ospedale da campo gli ha detto di essere anche lui della Divisione Pavia: « — Sono della Pavia — si mormorò Agilulfo e finalmente capì che era come dire di una donna, non importa se brutta o bella, quella del suo destino: amata ». Abbiamo apposta scelto questo campione per indicare a qual punto di rischio Tobino si esponga. È un suo contrassegno, che sarebbe però grave errore assumere come una definizione: perché esiste infatti anche un Tobino critico, violento, aggressivo, che lascia l'impronta. Basta procedere nella lettura col racconto che s'intitola *Versetti per un amico*, in cui appare, sul fondale di una bettola notturna, l'immagine del Paloscia, quasi un Ruzante — ma stavolta calabro — che era tornato dal campo e si trova la porta di casa serrata sulla faccia dal suocero « profumiere israelita » che non vuol più saperne del genero *ariano* al quale aveva pure intestato l'azienda e tutto il resto nei tempi calamitosi delle persecuzioni. Ma il genero è tenace, e per amore della famiglia, più che della roba, carte alla mano, facendo valere il proprio diritto legale, rientra nel letto della moglie, la quale gli aveva parimenti fatto capire di poter fare benissimo a meno di lui. E l'idea italiana trionfa:

l'idea pura e quasi scorporata della famiglia, perché al Paloscia importa poco anche della moglie e anzi il suo vanto maggiore è quello di farsi vedere in compagnia di splendide e sempre rinnovate donne d'occasione.

Ma Tobino non è solo uomo di cuore e non è solo uomo di critica; è anche uomo di discussione. Medico psichiatra, non è di quelli che credono che la pazzia sia soltanto il risultato del condizionamento ambientale, il rifiuto di un mondo che a sua volta ti rifiuta e ti reprime. Non ci crede minimamente; ma questo non gli impedisce di registrare certi fatti nuovi che almeno in se stessi fanno epoca, come a suo tempo avvenne nei metodi rivoluzionari del Chiarugi. E qui la discussione cede il passo alla rappresentazione; la quale, in Tobino, s'identifica con la parola stessa: precisa, signorile e popolare a un tempo, come gli derivasse, un po' patinata di Ottocento e di Trecento, da quel gran cultore del parlar lucchese che fu Idelfonso Nieri. Pensiamo a quella vecchia ricoverata da trent'anni, « sempre nel reparto a sfaccendare con finezza ». Il marito fa sapere che « tanto volentieri avrebbe ripreso la moglie che sapeva essere ritornata consueta ». Ma la figlia indurita e spaventata a quella prospettiva « diniegava ». Oppure bastano a darci la misura dello scrittore cert'altre intuizioni, che non sono di un prosatore d'arte, ma di un poeta: « La Toscana d'inverno ha un colore spietato; in certi dopopranzi sembra che rifiuti anche i suoni ».

E *La bella degli specchi*? È la storia fantastica di Lucida Mansi, la dama lucchese che fece il patto col diavolo, e non a caso si accoppia, ad apertura di libro, con la *Confessione di Don Giovanni*: scommessa sull'ultraumano dell'umanissimo Tobino.

LUIGI BALDACCI

Critica e filologia

Petrarca volgare e latino

Continuando nella sua lodevole iniziativa intesa a fornire la raccolta delle opere complete dei nostri grandi scrittori a prezzi accessibili e in edizioni rigorosamente curate, l'editore Sansoni di Firenze,

nonostante le difficoltà in cui tutto il suo personale si dibatte nel vento tempestoso della crisi editoriale del nostro paese, ha adesso promosso una ristampa organica degli scritti, volgari e latini, di Francesco Petrarca. Dopo le ormai leggendarie raccolte cinquecentine di Basilea, non era a disposizione degli studiosi e dei lettori nessuna edizione moderna dell'intero *corpus* petrarchesco, sì che questa, attesissima, che ci giunge ora tra le mani costituisce davvero un eccezionale evento culturale.

La presente raccolta è stata originariamente progettata da Eugenio Garin ed è stata poi vigilata e concretata, nella struttura e nella cura dei singoli testi, da Mario Martelli, filologo e critico di sicura esperienza. I volumi previsti sono due, ed il primo è già a disposizione del pubblico. L'altro seguirà tra breve. In questo primo tomo trovano ospitalità il *Canzoniere*, secondo il testo stabilito da Gianfranco Contini, i *Trionfi*, secondo il testo approntato da Ferdinando Neri e Guido Martellotti, e infine le lettere *Familiari*, secondo l'edizione critica curata da Vittorio Rossi e Umberto Bosco e con la traduzione a piè di pagina di Enrico Bianchi. Nell'imminente secondo tomo appariranno, invece, tutte le altre lettere, le *Sine Nomine*, le *Senili* e le *Varie*, sempre in testi attentamente riscontrati e con traduzioni adeguate, e poi i vari trattati latini, tra cui il *Secretum* nel testo e nella traduzione di Enrico Carrara.

Martelli non ha soltanto atteso alla lezione dei testi, approntandoli di persona o controllando ed emendando quelli altrui, ma ha anche fornito l'opera di una introduzione critica niente affatto ripetitiva e di moderna e originale impostazione. Martelli ha infatti mirato a illuminare, soprattutto il rapporto fra l'uomo ideale e l'uomo reale, a far emergere dalla vastissima congerie degli scritti autobiografici, messi a confronto con gli scritti volgari creativi, il profondo dissidio petrarchesco. Un dissidio che è rimasto insoluto negli scritti teorici e nelle lettere, dove la volontà di tramandare ai posteri una propria immagine di personaggio ideale non riesce a fronteggiare compiutamente l'affiorare assiduo del magma psicologico, e che è avviato a soluzione nell'arduo esercizio dello stile, nella vittoriosa decantazione della materia sentimentale entro l'esperienza conciliatrice della forma.

Questa raccolta petrarchesca non ospita un vero e proprio commento esplicativo e storico, ma reca, in fondo, note preziose relative soprattutto alle fonti, e poi un completo indice dei nomi; e per quanto riguarda questo primo volume, anche una tavola dei capoversi del *Canzoniere*.

Il nuovo Decameron

L'anno centenario del Boccaccio si è prolungato ben dentro anche il 1976 e adesso si chiude solennemente con la pubblicazione, sotto gli auspici dell'Accademia della Crusca, dell'edizione critica del *Decameron* secondo l'autografo hamiltoniano per le cure attente di quell'espertissimo boccaccista che è Vittore Branca.

Di che si tratta precisamente? È noto che la tradizione manoscritta del *Decameron* è sterminata e testimonia, appunto con la sua ricchezza, la grande fortuna incontrata dal capolavoro boccacciano sin dalla sua prima divulgazione: proprio per questo è stato sempre arduo tracciare, con assoluta sicurezza, tutti i rapporti intercorsi tra i numerosissimi manoscritti e le antiche stampe e pervenire così ad una lezione critica del libro davvero definitiva. Tra i codici che anche in passato avevano attirato l'attenzione degli studiosi era l'autorevole hamiltoniano della Biblioteca di Berlino intorno al quale s'è accesa, negli ultimi anni, una appassionata discussione. Alla fine l'acceso dibattito s'è risolto con il riconoscimento, inatteso sino a qualche tempo fa, dell'autografia di questo prezioso testimone. Alla dimostrazione irrefutabile di questa insospettata autografia hanno atteso con perizia alcuni anni or sono Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci, i quali hanno anche illustrato sotto tutti gli aspetti il manoscritto berlinese dimostrando che si tratta di una trascrizione che l'autore fece intorno al 1370. È dunque un codice di grande importanza perché autografo, perché tardo e perché quasi ovunque completo. E tuttavia non può risolvere da solo il secolare problema del testo definitivo del *Decameron* e delle sue varie redazioni diacroniche perché andrà, a sua volta, inserito nella complessa tradizione manoscritta dalla cui integrale ricostruzione e persuasiva decifrazione sortirà in avvenire

la tanto attesa «lezione definitiva e categorica» del nostro più grande libro di novelle. Intanto Vittore Branca traccia, in questa edizione del *Decameron* condotta per la prima volta sul codice hamiltoniano, la storia esterna ed interna del manoscritto informandoci delle sue vicende e peregrinazioni dalla casa del Boccaccio alla dimora di Giuliano dei Medici, duca di Nemour, e quindi a quelle del Bembo e di quell'accanito bibliofilo che fu Isidoro Mazzabarba, sino al suo pervenire, nel Settecento, nella biblioteca privata di Apostolo Zeno in Venezia e poi nell'Ottocento, per vie sconosciute, in quella inglese del duca di Hamilton, e infine nel 1883, con tutta la collezione hamiltoniana, nella Biblioteca di Berlino. Di questo eccezionale codice (designato ormai ufficialmente con la lettera *B*) Branca ci offre una descrizione completa, ci precisa il contenuto, l'epoca di composizione, la natura delle aggiunte, postille e correzioni, sia autografe che d'altre mani, soprattutto ci fornisce una integrale trascrizione critica mettendo in opera strumenti filologici rigorosi e ampiamente sperimentati. Abbiamo così un nuovo *Decameron*: non quello definitivo ancora, ma sicuramente un *Decameron* assai prossimo al testo assoluto, e per il quale Branca s'è attenuto a criteri fedeli di riproduzione, limitandosi a ricorrere al codice Mannelli, che deriva dalla stessa fonte, per colmare le lacune dell'autografo, ben precisando tuttavia che si tratta, in questi casi, non di restauro vero e proprio ma di semplice completamento materiale.

LANFRANCO CARETTI

Filologia classica

Luca Canali

Identikit dei padri antichi

Luca Canali presenta, nel suo *Identikit dei padri antichi*, sedici profili di scrittori latini, nell'arco che va dal III secolo a.C. al I d.C. A due di questi scrittori, Orazio e Giovenale, è dedicato un doppio capitolo. Sono rapidi schizzi, una serie di medaglioni che abbozzano: che cosa? Questa è la

domanda che ci si pone, perché Canali rinuncia a dare le connotazioni più propriamente letterarie per attenersi soprattutto a indicazioni sociologiche. Il signor X nella campagna Y ha lottato con le forze Z. È un modulo nuovo per tratteggiare autori romani, adoperato con indubbia e incredibile passione; alla base di esso, il sincero desiderio di respingere l'iconografia adorante, lo stereotipo ricambio di effigie esemplari.

Canali ha operato una sorta di trasferimento, legge la situazione attuale del letterato nella filigrana trasparente della produzione artistica di tanto tempo fa. Non sarà un caso il ricorrere di una serie di segnali, di cartelli indicatori piuttosto diffusi oggi: e vengono incontro i vocaboli fallimento, emarginazione, manifesto, ma anche i termini cardini infetti, squali della finanza; e ha una sua buona parte il linguaggio da circo e da scena che implica acrobazie, attori, istrioni, pagliacci.

In sostanza, c'è dietro anche il rammarico che Catullo o Cicerone o Orazio o Petronio non abbiano fatto la storia (e il dubbio su come l'hanno fatta Cesare e Augusto). Non è sbagliato questo cercare di vedere scrittori alla ribalta come un gruppo di manovra strumentalizzato al pari dei gladiatori, o come individui che si muovono agitano strillano inutilmente, contro il ben preciso inserimento a cui son destinati. Il rischio dell'operazione condotta con foga da Canali è di cadere nell'indistinto, di parlare in sostanza di potere politico senza che esso venga precisamente e sottilmente individuato. Né, d'altronde, la dimensione degli scrittori può venire esaurita da questo solo fatto, dal come si collocano nella storia dei conflitti sociali o più semplicemente nella storia della loro epoca. La strumentalizzazione a cui sono stati sottoposti è tale precipuamente in quel tempo, in quel periodo; in un arco più vasto l'artista può dire ben di più. Anche se immeschinito, rimpicciolito, utilizzato in una certa direzione, allora, in uno spazio ristretto, riemerge, se è vero artista, con faccia imprevedibile a distanza di secoli.

Di molto positivo, nel libro di Canali, c'è lo sconcerto da lui provocato nel lettore: la rinuncia al modo canonico di interpretare alcuni grandi per-

sonaggi significa riproporli alla riflessione, inquadrarli in un paesaggio che non è la stucchevole decorazione di sempre o la fissità della parete del dagherrotipo. Canali ci si mette con tutto l'impegno, con un lessico aggressivo, esasperato, con un gusto di contrapposizioni sonore nelle frasi, con un sapiente gioco di immagini e di paragoni. Non possono non rimanere impresse certe guizzanti frasi. Le satire di Persio sono definite la pallida biografia di un San Luigi stoico e pagano; Petronio è visto come un Balzac antico capace di narrare la vicenda sordida e trionfale dei ceti che avevano distrutto i moscardini o le mummie dell'ancien régime.

C'è una rigogliosità barocca nel dire di Canali, una ubertà che lo porta alla ricerca del vocabolo efficace, purché sufficientemente tumultuoso. Se è disorientato, il lettore troverà a volte una bussola opportuna: la spiegazione, in calce, di parole meno note come « linctiones », o « talassico » o magari della più nota « statio » nella sua valenza ambigua di condizione e posto di sentinella (per la quale imprecisa valenza è poi scelto lo splendido aggettivo « virtuosa »).

Il libro di Canali non si può certo tacciare di scarsa originalità, neanche espressiva: l'antimateria si accompagna alla geologia poetica e alla zoologia politica, l'eden si prende a braccetto con lo spleen ossidrico, la sindone umana non preclude le bacheche di insetti. Sul tutto, qualche parco spruzzo di psicanalisi, la spezie drogata del padre o dell'inconscio liberato. Nel '600 Canali avrebbe riscosso il plauso di Gongora o di Marino: nel teatro del mondo da lui sapientemente costruito, egli recita bene il suo stupefacente monologo ricco di acutezze e di ingegnosità.

Non è un libro facilmente accostabile il suo. Alla chiarezza al rigore alla sapiente architettura, Canali oppone un gioco in cui i conti non tornano, o tornano in modo diverso. E non importa se la visione è giusta o sbagliata. Neanche importa che il tema sia esaurito; Canali registra tratti, accenna lineamenti, formula appunto un identikit. Toccherà poi a chi ha seguito il disegno, studiare dentro di sé il personaggio, procedere all'eventuale riconoscimento.

UMBERTO ALBINI

Filosofia

Un'interpretazione di Aristotele

Ogni grande classico, soprattutto i grandissimi, come appunto Aristotele, trova un buon interprete (talvolta grande) ogni generazione (e può capitare di peggio, naturalmente). Anni Venti: Jaeger e Ross; anni Quaranta: Taylor e Robin; anni Sessanta, questo *Aristotele* di Ingemar Dühring (edizione italiana aggiornata, Mursia, 1976), che farà parlare a lungo di sé anche da noi. No, non se ne parlerà o scriverà molto, come è avvenuto del resto per l'edizione originale tedesca del '66, non ci sarà il vespaio suscitato da Jaeger, jaegeriani, anti-jaegeriani, filojaegeriani. Il libro è di quelli destinati a correre il mondo tra le mani degli studenti e ad essere continuamente consultati sul tavolo degli studiosi, consultati, cioè sacchegggiati, ma poco citati. Vedrete, la prossima generazione salterà via Aristotele. Perché? Perché, una volta tanto, è un libro, cioè un buon libro, che parla di Aristotele e non degli aristotelici, delle questioni filosofiche e non soltanto filosofiche che Aristotele presenta, discute, mette a punto nelle sue pagine (non pubblicate, ma presentate per lo più oralmente: vedi p. 43) e non di assurdi problemi, difficoltà, contraddizioni che storici, filosofi e soprattutto filologi hanno attribuito ad Aristotele, creando le più volte gineprai inestricabili o inventando testi del tutto incomprensibili.

Sereno ma non stupidamente imparziale, intelligente senza il culto dell'acutezza e dell'originalità, eruditissimo in proprio, ma in pubblico quanto basta al suo oggetto, e quindi mai pedante o prolioso — questo svedese che padroneggia un numero incredibile di lingue antiche e moderne, che si muove a suo agio, come leggesse il giornale (l'atteggiamento, da sempre, degli storici eccelsi), tra una questioncella sottile di critica testuale relativa ad un antico, e perduto, biografo di Aristotele e il più astratto dei ragionari filosofici, naturalistici o giuridici del maestro — questo vecchio umanista ricco di *humour*, dalla sensibilità modernissima, dispensa a piene mani, in ogni pagina, in ogni riga, in ogni nota, chiarezza e semplicità (par di sentire

e vedere le acque del suo paese), e buon senso, gran copia di buon senso, dote ripartendo la quale gli dei hanno scordato filosofi e filologi (con qualche eccezione, rarissima, Aristotele tra queste). E allora tutto diventa chiaro: leggendo Dühring sembra di leggere Aristotele.

Mi spiace di non poter dare un numero adeguato di esempi. Proviamo. Platonismo di Aristotele? Sì, ma con giudizio. Aristotele è sempre stato platonico sul fondo, mai nei particolari e nell'esposizione; usano gli stessi termini ma non dicono le stesse cose, si contraddicono ma non dissentono realmente (su questo punto la documentazione raccolta è enorme e originale); c'è scontro, ma fra due personalità consapevolmente autonome e indipendenti, non c'è scontro fra « scuole » (a parte il fatto, che dovrebbe esser ovvio, che vivente Aristotele il Liceo non divenne una scuola come l'Accademia: Aristotele e Teofrasto, stranieri, non potevano possedere immobili, con quel che segue nell'Atene classica). La *Metafisica* è scienza? Se lo è, quale? Ma è la stessa scienza che ricerca Platone, solo che scienza in Aristotele si coniuga al plurale: dialettica, etica, biologia, politica sono « scienze » (non nel senso della fisico-matematica di poi, sia chiaro), ciascuna definita nell'oggetto e nel metodo; anche la filosofia prima, cioè la *Metafisica*, è una di queste scienze, cioè il loro sistema, ricerca del senso della scienza. E la « teologia »? Dühring è costernato: con buona pace di Jaeger (che « costruì » un'evoluzione aristotelica da un giovanile platonismo all'empirismo della vecchiaia) questo termine è semplicemente sinonimo di « mitologia », salvo un caso, evidentemente per evitare una ripetizione, « senza traccia nelle sue opere e in quelle dei suoi immediati successori » (p. 138). Aristotele empirista? Certo, ma le ricerche « empiriche » sugli animali e le costituzioni cominciano presto, fin dall'epoca del suo sodalizio con Teofrasto, a Mitilene (345), e le altre ricerche, etiche, politiche, filosofiche sono condotte più o meno con lo stesso metodo che non può dirsi empirico. Induttivo, però! Sì, a patto che si lasci da parte ciò che noi intendiamo con induzione e ci si sforzi di capire il greco: *epagogé* è la comprensione di una cosa quando si è intro-

dotti ad essa, « l'universale è conosciuto immediatamente nel singolo fatto » (p. 40). Allora questo è il metodo, cioè la platonica *visione* delle idee, quell'imparare a cogliere l'« essenza » delle cose? Mah! Aristotele non lo sa o non lo dice, il che per noi è lo stesso; tanto meno infatti presume di saperlo Dühring; con Aristotele egli si limita a farci notare: « il sapere può non essere altro che la semplice opinione, purché questa sia ben fondata » (p. 40); non solo: nel campo della natura, dell'uomo e della storia — di ciò che corre in tempo — anche la verità statistica (il « per lo più ») è una « verità reale » (p. 554) (tutti sapevano che Aristotele fosse anche il padre della sociologia, ma nessuno osava dichiararlo con tanta semplicità); ancora: il suo piano di lavoro di solito è questo: discussione dello stato della questione (opinioni precedenti, tesi contemporanee), ricerca del perché le cose stanno così, individuazione e definizione delle caratteristiche dell'oggetto della ricerca; ma: « Il metodo dialettico (discussione delle tesi) e analitico (definizione-divisione-deduzione) che Aristotele impiega nelle opere fisiche, etiche, psicologiche e biologiche non corrisponde in realtà affatto alle esigenze cui, secondo la sua teoria, dovrebbe sottostare un'esposizione scientifica (definizione-divisione sino all'*epagogé*, fino a cogliere l'universale in quella cosa concreta lì, individuale, esistente, della quale, come tutti sanno, o dovrebbero sapere, per Aristotele non c'è scienza) » (p. 40, parentesi mie). *Epagogé* come *conduzione* per dirla con Weil.

Contrasti di scuola o di scuole? Allusioni, crisi filosofiche? Contraddizioni fra i testi e nei problemi? Niente di tutto questo. Oppure sì, c'è anche questo, talvolta, come son lì a mostrarlo gli scritti dei filosofi di tutti i tempi, ma non facciamo un dramma e soprattutto non inventiamo conflitti e problemi che non esistono, e quindi teniamo presente che Aristotele, come quasi tutti i filosofi di razza, è un pensatore di buon senso, che si occupa di cose normali, note e comprensibili ai suoi contemporanei (testimoni principi in ogni caso), che si studia di presentarle e di chiarirle nel migliore dei modi, con metodi appropriati. Metodi, al plurale. Come tutte le persone

ragionevoli, che si occupano di cose serie, Aristotele, pover'anima, non poteva immaginare che ci sarebbero stati l'aristotelismo e la filologia aristotelica! Padroneggiando sovraneamente i migliori strumenti della ricerca, una dottrina sconfinata e una letteratura sceltissima e aggiornata, con largo uso di parafrasi (perfette! una delle perle del libro: mi ricordano, se non erro, certi interventi di Pasquali) più che di citazioni, è semplicemente questo l'Aristotele che Dühring cerca di restituirci e di farci capire. È molto, mi pare. Diciamo pure, è tutto.

Presentando questo libro non posso fare a meno di ricordare un altro buon risultato della ricerca aristotelica, sulla stessa linea, un prodotto nazionale questa volta: la traduzione italiana della *Metafisica* (UTET, «Classici della filosofia», 1974) a cura di Carlo Augusto Viano. L'ho riletta rileggendo in italiano il Dühring, e mi è parso di respirare la stessa aria: semplicità e chiarezza, un linguaggio e un periodare che potrebbe anche essere il nostro, quotidiano (se facessimo uso di un buon italiano, il che non è), con tutte le sue sfumature e prudenze; nessuna terminologia di scuola (antica o contemporanea), nessuna allusione a interpretazioni autentiche (di solito la «lettura» di un traduttore è sempre ritenuta autentica!); senza darci un calco (un termine che può non suonare elogio: non so perché) Viano cerca di costruire una frase «parlata», che è poi il solo modo di rendere la pagina aristotelica, un testo che fu «detto» prima e dopo essere stato scritto. È il

segreto delle parafrasi di Dühring. Ripetiamolo pure: con la sola sicura eccezione dei *Topici* quasi tutte le opere di Aristotele non sono state da lui direttamente curate per la pubblicazione e con la probabile eccezione della *Meteorologia* non sono direttamente destinate alla lettura (cfr. Dühring, pp. 43-45). È un fatto fondamentale, troppo spesso lo dimentichiamo, e dimentichiamo la semplice esperienza che tutti gli studiosi fanno del confronto delle opere a stampa con i manoscritti in nostro possesso di filosofi moderni. Quanto ai particolari della traduzione (accompagnata da un'introduzione, nota critica, note al testo, indici, tutti esemplari ed accurati), probabilmente potremmo discuterne a lungo, ma non mi interessa qui (se mai, spiace riconoscere che si va perdendo l'uso di ampi interventi, anche polemici, scritti od orali, su lavori di questa importanza e di questa dimensione; si rifletta: risale appena al '68 l'altra versione italiana della stessa opera a cura di Giovanni Reale, Napoli, Loffredo, «Collana di filosofi antichi» — avremo qui in pochi anni un «tutto Aristotele» — che presenta un risultato *diverso*). Debbo limitarmi a porne in luce la caratteristica fondamentale, e l'ho fatto. Voglio aggiungere: ho adoperato questa traduzione con studenti volenterosi che non conoscevano il greco: la capivano e comprendevano il testo nel senso giusto. Non mi pare si possa pretendere di più; a mio avviso è il migliore apprezzamento che possa ricevere un classico tradotto e il suo traduttore.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

L'evento immobile

Abbia pazienza il nostro cortese lettore se l'autore che oggi gli presentiamo non è dei più facili, dei più accessibili a un primo approccio. D'altronde

il nostro compito di informatori, e d'informatori non di retrovia, ci spinge a mettere in circolazione nomi che domani saranno conosciuti, ma che oggi risultano nuovi anche a chi segue il polso della poesia più nuova, della letteratura più rivoluzio-

narìa e difficile. E Charles Racine poeta nuovo lo è di certo, anche se finora le sue apparizioni pubbliche risultano per lo meno poco accessibili a un lettore che si sia adattato a quanto gli propina la gran cassa di risonanza dei mass media, e non abbia ormai l'orecchio alle voci più segrete, il che non significa meno decisive, dei nostri anni. E Charles Racine è certo un poeta che ha il proprio destino nelle proprie mani: è poeta destinato a contare nella storia della poesia di questi anni, gli estremi, i più difficili e pericolosi del secolo. E poeta anche che ha una sua posizione dialettica nella storia di questi anni, e della forma poetica, quale si va evolvendo in questi anni, date certe premesse ideologico-formali quali si sono istituite e che sembrano costituire un vicolo cieco, che poi cieco non si dimostra per quella sorta di rovesciamento di posizioni che davanti al muro l'uomo trova per sfuggire alla propria condanna, se la fuga in avanti, braccato dai passi inesorabili della storia, l'ha portato, come si diceva, davanti a un muro. Charles Racine è un uomo messo non con le spalle al muro, come si suol dire metaforicamente, ma col petto ansimante nella sua fuga in avanti, davanti all'alt inesorabile di un muro, per cui egli deve, segnando il passo, o fingendo di segnarlo, sentirsi all'estremo di una posizione, acquistarne coscienza, e rivolgersi dialetticamente su se stesso, sfuggire, magari con l'eligenza di uno Charlot, alle mani del gigante che l'insegue: egli, il giusto e l'ingenuo, o il falso ingenuo, astuto come una colomba, sottraendosi al falco della storia deterministica che sta per piombargli addosso.

Di Charles Racine conosciamo il libro che ha pubblicato l'editore e grande gallerista parigino Maeght, quello di Picasso, Braque, Miró fino a Bacon, Ubac, ecc., nel settembre 1975, intitolato *Le sujet est la clairière de son corps*, terzo volume della collezione Argile curata dallo scrittore franco-spagnolo Claude Esteban: un'edizione elegantissima, illustrata nell'edizione originale con quattro acquedotti dallo scultore spagnolo Chillida; e insieme, o poco dopo, sono apparse altre poesie sue nel numero VIII della rivista « Argile », nell'autunno del 1975, sotto il titolo di *Légende forestière*. La rivista « Argile », sempre diretta da Claude

Esteban, è una raffinatissima rivista che viene a godere della collaborazione della scuderia di Maeght, ma che ci dicono stia ormai esaurendo il suo ciclo, d'altronde breve e intenso, essendo succeduta nell'inverno 1973 a « L'Éphémère » che nella primavera dello stesso 1973 aveva terminato la sua non meno breve ma non inutile vita, con venti numeri in cui tutta la più giovane e valida intelligenza di Francia, escluso l'exploit di « Tel quel », aveva trovato ricetto negli anni Settanta. Anche la Francia è inquieta, i giuochi non finiscono di essere fatti che già la effimera roulette, sotto il dito imperscrutabile della storia, gira vorticosamente per la puntata successiva. Il linguaggio brucia, surriscaldato, sotto questa sollecitazione continua, e la poesia pare avere difficoltà nel ricambio tra il linguaggio espressivo e il linguaggio dell'uso: l'usura affila l'espressione come fosse, anch'essa, appartenente all'area dell'uso quotidiano, pur se i poeti vengano da lontano e sbuchino sulle strade maestre da strani viottoli, da vie trasversali all'improvviso. Charles Racine è uno di questi: il suo retroterra è fittissimo di fatti culturali; eppure pare sbucato improvvisamente là dove la parola conta per un uso unico: quello che coinvolge il destino stesso dell'uomo novecentesco, che il mistero stesso della parola contiene *in nuce*, ma che l'uomo non riesce a svelare neppure postulandola come l'essenza primordiale della forma. Anzi Racine è esempio tipico di questa operazione essenzializzante, che propone la parola come un dato dell'essere, di cui lo scriba è solo una parte, e lo scriba non vede, lo scriba è cieco mentre traccia la parola come dato, e dato mortale dell'essenza; mentre noi crediamo, e tanto più crediamo, che la parola sia un darsi, strettamente legato al darsi stesso dell'uomo verso la propria forma ventura e inconoscibile.

La poesia in Racine nasce per filtraggio nella cecità dell'essenza, come certe gocce stalattitiche creano informi colate e raggiungono una forma per astrazione del loro moto millenario entro una materia che disorganizzano nella sua cieca costitutività formale. È una poesia che non ha titoli, ma date, date-dati che si incrociano e si accavallano, come senza tempo, nel loro lento colare di mole-

cole, l'una sull'altra: dati più che date, che vengono, gocciando, a coagularsi in evento simile al colpo di dadi mallarméano: un evento immoto. Statico evento l'immagine che nasce dall'inclinarsi del « corps prosodique sur le front des vagues que désigne la courbe portative appelante d'un homme qui t'appelle ». È che « Cette aventure se détache des syllabes qui la prononcent », ma prima « Cette foi de sang battue geint sous la syllabe qui la martèle ». Siamo vicini al murmure iniziale del linguaggio, ma ricordandoci che, per Racine, « Poésie a une vocation en porte-à-faux de l'écriture »: per Racine è necessario questo piede in fallo per raggiungere il « principe actif de mort ». Ed è che « Écriture a une vocation rallie le convoi qu'ouvre le poème ère de mie qui embue les yeux la prend en enfilade ». « Ère de mie » dunque, ma « Mie-feul que n'éteint la cendre portée à la bouche est principe actif de mort ». La cecità dello scriba alle prese con una tale scrittura « vers le mystère », che è sempre operazione *désaurante*, è dovuta dunque al fatto che i suoi occhi sono velati da una tale « mie-feu ». La cecità è il fuoco stesso che porta la scrittura alla pronuncia. Passata per la morte, e per il suo principio attivo, la parola è pronunciabile. Racine vuol dire: può significare.

Il libro si apre, come già si apriva *Il porto sepolto* di Ungaretti con la poesia in memoria di Moammed Sceab, con una composizione a incastro dedicata all'amico perduto Radon, e segna una visita della morte che è simile alla condizione dello scriba mentre traccia i segni che non vede, simili questi alle « lettere piene d'amore » scritte « con la congestione » delle « mani » dell'ungarettiano « compagno / massacrato » « penetrata / nel mio silenzio », in *Veglia*. Solo che in Racine, anche la morte non si vede che nei suoi paraggi, quasi nel suo sfoglio, per quella « mie-feu », principio attivo di morte, che incenerisce il raggio diretto, per cui questa è una poesia che mette in allarme le circostanze: cioè là dove nascono i segni che la negazione del segno, la morte, la morte come negazione di ogni forma, provoca con la sua convulsione nella circostanza areale dove invece si fa percettibile la presenza nascente del segno, che si sposta, e forse spostato, cioè costituito come se-

gno, dallo stesso instaurarsi del punto focale della morte. Un segno che nasce dalla morte, un segno provocato dalla convulsività del negativo, per cui pare stanziarsi nell'area circostanziale appunto come un evento immoto: quasi un naufrago, questo « homme apriorique » raciniano, che riuscendo a prender terra, vi si abbandoni tramortito, ancora sulla battima tra morte e vita. E s'ignora se il suo farnetico, questo avvistamento di una situazione, sia preghiera o bestemmia: mentre si sa per certo che le parole sono segno di vita, segno circostanziale, come appunto s'è detto, e trepestano inciampando su se stesse davanti all'evento immobile attraverso cui, come attraverso un prisma, l'« homme apriorique » rientra, o almeno tenta di rientrare, in se stesso. Per cui l'evento immobile, quasi una visione, finisce per risultare una fortuna strategica per questo « homme apriorique » che cerca di perdere questo apriorismo per raggiungersi nell'evento che segna il passo quasi lo attendesse. Ed è proprio le « pan de texte » l'elemento che solo può costituire in *texture* lo spazio tra l'apriori e l'hic et nunc: cioè *le texte* inteso appunto come *pan*, tratto amalgamante, « qui ne mettra jamais le visage à la fenêtre »: « Le lointain s'édifie sur l'infime croissant lunaire Le timbre oblitéré n'ajoute rien à cette gloire courbant l'échine sous la grandeur Je frappe sur un chambranle lieu s'escorte Le pan de texte ne n'ouvrit ses portes Il y faudrait de l'âme à battre le fer Façade inoubliable sur la place sous le manteau de l'oubli qui agite un homme apriorique sur la place qui roule de ses veilles aux pieds d'un homme qui s'effeuille l'espace abdiqque ses pouvoirs mensongeurs sous le sceau de l'échec qui roule de ses veilles aux pieds d'un homme apriorique que leur inculque le pan de texte qui ne mettra jamais le visage à la fenêtre ».

Ecco d'altronde, dalla poesia iniziale in cui il « dove » (« Où, es-tu Radon? ») e Radon « franchissent / la ponctuation se rejoignent », un esempio in Racine di circostanzialità allarmata in cui, almeno inizialmente, non sembra d'essere troppo lontani da ogni periferia in cui l'uomo non ha ancora « consumato » scritturalmente la natura, e perfino nemmeno troppo lontani da certi *Land-*

scapes eliotiani (magari corretti da Auden nella sua poesia a Melville: « This rock is Eden. Shipwreck here »: « Questa roccia è l'Eden, il luogo del naufragio »), un Cape Ann che si protenda nella morte, vicario di un altrove che abbia i caratteri tissulari del qui e ora, e dove « The palaver », la discussione, non sia finita: urbane e quasi informi periferie dell'eterna metafora del non sapere mascherato da innocenza, metafora da non oltrepassare senza parola, senza un'altra parola, quasi anti-obolo che la morte, proprio la morte, affida al malvivo, e che il malvivo affida al testo, alla difficile *texture*, per vivere aggregandosi all'evento ancora immobile, quasi una conchiglia, un relitto, un *assemblage* che lì vicino abbia, nel suo eterno ondare, raccolto questa « mer, toujours recommencée », ma anche *toujours finie*, finita ai piedi e nello sguardo, ancora accecato dalla salsedine, del naufragio. « Still hills / Wait », « Colline immobili / Attendono »: attendono come nella Virginia eliotiana, ma attendono ora che l'uomo si alzi dalla contraddittoria, eppur necessaria, cecità di chi si è spinto troppo in là nel perpetuo ricominciamento, nella morte-ricominciamento, e ne ha gli occhi bruciati dal sale dell'essenza:

*E l'acqua altrove là dove
vi sono alberi, passerelle
e fanciulli che giocano, topi selvatici
che rumoreggiano tra le erbe
e la lenza d'un pescatore là dove
l'acqua non si ferma là dove
io sono da tre giorni dove l'acqua
non danza sulle sue gocce giocattolo* (1953)

*Quando vengo
i ciottoli crocchiano
sotto il mio passo
le mie mani cercano
il tuo luogo sulla pietra
amico dove sei sotto la pietra*

*il silenzio dei fiori bianchi è la tua voce
il murmure della foglia la tua gioia di vedermi
è la penna che corre
sulle ombre le foglie coricate nei fiori
le parole che tu lasci*

*il soffio caldo che s'appoggia alle mie gambe
è la carezza d'una vita
le lacrime che bagnano il fiore
è l'ebbrezza di questi luoghi
E lungo la tua morte
è che s'inclina il tuo amico* (1955)

Dove l'amico che s'inclina verso il « luogo » di Radon, istituendosi come *topos*, è lo stesso inclinarsi scritturale mentre si propone come rovesciamento dialettico del *topos* stesso della morte di cui va in cerca: « Dove, sei tu Radon? »; se la morte ha / è un nome amico: è un « dove », ha un « dove ».

In alcuni frammenti dell'*Autobiographie*, del 19/23/25 ottobre 1974, Charles Racine dice: « Texte et perquisition Qui le ferait mentir? Le poète a le courage d'écouter à sa porte Texte est un arrêt de justice La vie par contre est effusion ». E subito dopo: « Sous l'offensive divine que son regard doit contenir l'homme vacille sous la pression du chant dont il doit évacuer la voix mortelle ». E il testo conclude con questo effato: « Écriture songe apeuré que la main reconduit ».

Come si vede Charles Racine privilegia il momento in cui « lo scriba che non vede » è attraversato dalla scrittura, che pare esistere come un sogno impaurito prima di essere filtrata dalla mano che la riporta. Ma dove la riporta? Dove se non, forse, alla sua fenomenicità, alla sua facoltà di apparizione? La cecità dello scriba, che d'altronde è di tradizione illustre, se Omero è cieco, rassicura della condizione interiore, cioè di sogno, a cui la scrittura si porge nei suoi moventi interiori. La sua apparizione allora non sarà altro che una « damascatura di sospetti », ma essi sono il disegno dell'essere che, chiuso in se stesso, non ha altro mezzo di comunicazione che questa ostensione di « spazio suppliziato »: quello dell'esistere immerso nel flusso stesso dell'essere che, come lo aggredisce, così lo sorpassa continuamente.

C'è una poesia del 1958 che dice:

*pour te dire un mot
je frappe à une porte sans écho Non, vraiment
ma vie ne m'appartient pas Et tout, bonheur, malheur
toutes faveurs ipso facto dont je me fais toutes choses
toutes existences décennales, toutes faveurs*

*adieu grandes eaux
qui me surrévent
en fourrière
je reluis de frissons sévères*

Ed ecco che intanto poeta, « scriba che non vede », è però colui che sente prolungarsi tutt'intorno questo flusso in cui è immerso e che lo sorpassa, talché, mentre « Je découvre l'être qui est ouvert il sort et m'enjoint de me quitter de m'éloigner » (1964), anche « Le langage et le pas se disputent l'enjeu d'une lutte intestine Pour en épouser les lèvres un homme se creuse dans sa sentence ». Come si vede, questa poesia che esalta gli effetti intransitivi del proprio significante, finisce per costruire per l'io poetico, impegnato da questo flusso essenziale che lo percorre, che entra ed esce lasciandolo chiuso e limitato come un'ameba al proprio esistere, finisce per costruire, ripeto, all'interno di questa esistenza essenziale ma che soffre di inappartenenza a se stessa proprio per questa rapina che l'essenza vi produce, la propria intrinseca condizione informale in cui ribolle la forma, che si spezza, fuori di sé, fuori dell'uomo: là dove sopravvive la condizione formale in cui ribolle l'informe. È, questa condizione formale, l'essere che non per nulla è aperto e sorte e ingiunge all'uomo di lasciarsi e di allontanarsi. Le « impalpables besognes » che l'uomo si ritrova addosso, non sono che gli aspetti di questa forma che ribolle nella condizione informale dell'uomo, o meglio, nella condizione informale che è tale finché è la stessa condizione umana, finché si mantiene nei limiti della condizione umana. In Racine si opera un vero rovesciamento della dialettica della condizione informale, direi un rovesciamento platonico: lo scriba che naviga nell'essenza come un suo accidente può dar segno, e segni, della propria condizione, che è poi la condizione dell'uomo, alla forma che lo sovrasta e lo supera, proprio e soltanto con questa informalizzazione della forma, che dimostra non solo l'incidenza ma la presenza sconvolgente dell'uomo, nel flusso formale dell'universo. Solo attraverso l'informe l'uomo può tentare di comunicare con l'esterno, mentre è racchiuso nella capsula della propria individualità scrittoria. Scrivere è comunicare non solo con l'esterno, ma con una

forma della quale altrimenti l'uomo non sarebbe che una mera funzione, un momento di passaggio. Coi segni lo scriba si segnala alla forma, segni quasi tiptologici sulla superficie della capsula che racchiude l'esistenza, quasi soprassalti e gesti inconsulti del sogno in cui l'uomo è immerso ma che costituiscono un sistema di comunicazione sia pure onirico. L'ispirazione ma meglio questa segnalazione tiptologica dell'essersi, è simile allo stato di morte. È il morto che comunica agli sconosciuti vivi l'esistenza del suo esserci, la sua crisi di morte che vuol vivere.

Qualità destrutturanti sono infatti le proprie del poema quando esso si approssima, accolta di segni, allo scriba. La sua fluidificazione segnica è trapasso umano, il significante divenendo l'uomo stesso, sia l'uomo che s'inclina come uno stelo lungo la morte dell'amico, sia, e più, lo scriba che non vede i segni che traccia, in verità i segni che ne tracciano la sua circostanza, e insieme il suo sentirsi al centro di una circostanza, uguale a un imprigionarsi in questa circostanza segnica.

*Les signes à pleines mains dressent
leurs barrières dans la houle
Un divin naufrage est souhaité
mais le poème est face à ces lames
qu'abandonne la mer qui se retire
Economie du trait évoquant le relief
Des mains adressent leur paume
au pont qui chante et s'illumine
dans la voirie*

(1964)

La probabilità è per un testo che « non ha luogo »:

*ce texte n'a pas lieu
et, quand le saurais-je
...et quand ce texte
aurait lieu
...où qu'il fût qu'il eût
rejoint son transport
...qu'assiège l'heure réciproque
l'aigle saisi me dépèce
souveraine est la nourriture*

(1967)

È, questa di Racine, di questo Racine novecentesco, la metamorfosi della condizione sacrificale del poeta: il poeta, in tal caso, è offerto in sacrificio alla propria poesia:

*quand le poète
souscrit à son signe
il retombe de sa mort*

*puits sans fond
que regagne l'eau*

Perché questo poeta ha scoperto « l'indiviso agonico »: il nutrimento è sovrano perché l'indiviso possa lottare con la legge che tenderebbe a disunirlo, con l'entropia che tenderebbe a degradarlo mentre lo sorpassa come entità ed essenzialità formale. Ed è lo spazio stesso dell'esistenza, quasi un tessuto, che ha bisogno di questa linfa vitale che è insieme penetrazione d'agonia ma anche rivelazione del disegno esistenziale nell'occulta essenza. È questa compenetrazione di opposizioni a rendere sussultante di vita lo spazio suppliziato come il corpo cosparso di frecce di San Sebastiano:

*damassure de soupçons
dont le temps affûte
jusqu'au tranchant
l'espace supplicé
de Saint Sébastien*

È il poema che mette a disposizione il sangue per l'uomo, non l'uomo che dona il proprio sangue al poema. Non è tanto un rovesciamento di senso quanto una trasposizione di postulati che Racine rende paradossalmente comunicanti attraverso una loro iniziale condizione onirica. La morte è, in questo senso, il sogno più vero: sogno però percorso dal linguaggio, di cui l'uomo fiorisce tutt'intorno a sé, tutt'intorno alla propria morte — questo congegno esistenziale —, l'uomo attraversato da quell'impeto formale in cui appunto egli scarica la propria informità che è il proprio stesso nutrimento: quel senso di opposizione, che è poi senso di moto, di spostamento, come certi organismi cellulari sottomarini si muovono nell'acqua grazie alla deglutizione del proprio nutrimento, attraversati dall'acqua come veli trasparenti, con gli organi della sopravvivenza tutti in vista come un prezioso ricamo organico, e che finiscono per essere organi della digestione e insieme della motilità. Così l'uomo attraversato dall'essere si muove grazie a questo linguaggio-nutrimento: « Le langage et le pas se disputent

l'enjeu d'une lutte intestine » (1964). La scrittura come digestione dell'essere da parte dell'esistente, ecco l'ultimo avviso che un giovane poeta propone alla disperazione novecentesca come segnale di presenza; ma l'esserci è divenuto uno spostamento indifferenziato e indifferenziante: esserci è divenuto essere dovunque, come nel luogo peggiore e migliore, nel luogo indifferente (è la concezione periferizzante del concetto moderno che il centro è dappertutto, una volta percepito il valore mortale dell'« acte verbal » come occupazione di spazio, « écriture »). Ma il luogo indifferente è reso differente proprio dall'esserci, dal peso mortale e immortalizzante della presenza. So che a un amico che gli proponeva l'idea luziana del « pensiero fluttuante della felicità », Racine ha risposto, in opposizione alla prospettiva di una felicità evasiva, con la frase di Kafka: il fatto è, per « poter capire la felicità, che il suolo su cui siamo piantati non può esser altro che lo spazio ricoperto dai nostri piedi »: di un realismo metafisico assoluto. A me personalmente quest'operazione ricorda il lichene di Sbarbaro, salvo che la poesia sbarbariana è sotto il segno della staticità più assoluta, ferma nella propria organicità più compatta ed elementare, fino a raggiungere per compressione l'inorganicità della pietra (« pietre sono le parole »), mentre la poesia di Racine ha questo dinamismo interno, questo ricambio che le permette di trascorrere nel mare dell'essere, occultamente deglutendolo per muoversi senza un senso predeterminato. Non occorre altro, caduto il messaggio, che trasmettere questa straziante caduta — o traversata — dell'essere attraverso un esistente che se ne nutre e lo espelle per muoversi attraverso questo lucido delirio, platonico delirio, dell'antiorità, affermata a un costo così fatalmente decisivo, dell'essenza. Finché, mangiata l'essenza, masticata da questi affamati e affilati denti esistenziali, esaurita tutta la sua carica di nutrimento motivo, l'uomo di Racine cadrà, come plancton sul fondo, ormai differente, anche se afferente nell'indifferenziato. In Racine l'informalità procurata dell'essenza finisce per distruggere la formalità stessa del segno, che vive pertanto come sogno ed errore, larva in cerca della propria persona. Non è Enea in cerca del

padre, e delle rivelazioni del padre, nell'Ade, ma il padre Anchise che, larvale, cerca il figlio rivelato dal mondo e dalla sua missione nel mondo, camminando nel sogno di quel mondo in cui la realtà stessa appare come un lemure, rottasi la fatalità del passaggio, sulla soglia della morte, dell'opposizione dialettica tra morte e vita nello stesso segmento di esistenza a disposizione dell'uomo. La reversibilità ipotizzata della morte sulla vita rovescia il mito di Enea che chiede al padre notizie dell'avvenire. È il padre che chiede notizie dell'avvenire come passato, in una post-dizione delle proprie facoltà essenziali postulate e distrutte da una predizione che la dizione non avvera ma anzi indica come il segno stesso della morte che allontana ai poli dialettici passato e futuro, i quali solo attraverso il segno vivente della loro continua morte potranno mettersi in contatto. Ricordate: « Blâmez l'homme qui succombe en ère lointaine. Le langage et le pas se disputent l'enjeu d'une lutte intestine Pour en épouser les lèvres un homme se creuse dans sa sentence ». Ora, questa sentence creusée è come la tomba necessaria dell'essere. E, ancora ricordate, « quand le poète / Souscrit à son signe / il retombe de sa mort ». Nella lotta mortale dell'« acte verbal », il poeta si offre come « nourriture », fatto a pezzi dall'aquila ch'egli ha osato ghermire. « L'indivis agonique », nell'« heure reciproque », è lo stesso « espace supplicé » qual è quello del San Sebastiano, umano, ma cotesto spazio, nutrimento dello stesso essere, del cosmo, e che sconta l'ultimo ratto del fuoco sacro a Giove, coinvolge l'aquila e Prometeo rivoltato e che si è liberato solo per identificarsi nella lotta mor-

tale con l'uccello vendicatore che gli ulcera il fegato, dai propri vincoli che lo legano alla vetta del Caucaso. La libertà che Racine riconosce all'uomo è quella di essere vivo nella propria morte, sentendosi in ogni momento morto nella propria vita, tale avventura derivandogli dal proprio « acte verbal », traccia pragmatica che separa il regno della morte in due: è l'uomo che vi passa, il morto che vive in un gesto che separa e insieme unisce lo spazio del proprio « esserci », nel supremo atto agonico che diviene nutrimento dell'informalità stessa ipotizzata dell'essenza.

Questo nuovo, e gidiano, *Prométhée mal enchainé*, qual è l'uomo di Charles Racine, con « ce geste in extremis / qu'absorba pourtant l'abîme / ce geste in extremis abonde / qu'absorbe pourtant l'abîme », e che è l'« acte verbal » dello « scribe qui ne voit », si offre insieme all'aquila che lo rode, a costituire le nuove *nourritures terrestres* offerte alla modificazione di un'essenza non più intangibile nella sua precarietà predisposta e indisposta, affermata, nel nostro secolo, dalle certezze provvisorie che ne travolgono le stesse possibilità formali, la sua platonica anamnesi. Se l'uomo del Novecento nella grande rivoluzione a cui stiamo più o meno consciamente assistendo è più disposto a ricordare il futuro che ad agire il grande passato in cui tra esserci ed essere non c'è distinzione, perché la storia sembra il dato stesso delle forme che dalla sua presunta immobilizzazione in un universo totalmente formalizzato vogliono trarre tanto più vivida la propria occulta mobilità.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Dissensi e consensi su Milton

L'ultimo libro su Milton uscito, *Ideali e classi nella poesia di Milton* di Loretta Valtz Mannucci (Milano, Edizioni di Comunità, 1976) appartiene a quella tradizione, recente, della critica special-

mente anglo-americana che s'interessa più del pensiero che non della poesia di un autore. Si compone di due saggi, « *Paradise Lost*: l'educazione dell'eroe » e « *Paradise Regained*: l'eroe e il potere »; ed in questi la Mannucci cerca di definire meglio la posizione di Milton nel puritanesimo inglese quale

appare nei due poemi suddetti, poiché che nella rivoluzione puritana, e borghese, del 1642 Milton fosse dalla parte del *Commonwealth* è cosa ben nota. Ed è anche noto che *Il Paradiso perduto* è volutamente un poema epico-biblico universalmente cristiano nel quale l'autore ha evitato ogni riferimento a posizioni teologiche e politiche troppo personali: quest'ultime le aveva esposte anche troppo chiaramente nella sua opera in prosa precedente, e quelle teologiche nel *De doctrina christiana*, che però non osò pubblicare tanto ne è forte l'arianesimo (il manoscritto fu ritrovato nel 1823). Le tracce di un discorso politico nel *Paradiso perduto* son quindi rare e nascoste.

La Mannucci comincia con lo scoprirne una nella comparazione, nel primo libro, di Satana al leviatano (p. 34): l'immagine sarebbe un richiamo al *Leviatano* di Hobbes, e implicitamente un attacco alla concezione autoritaria del potere: Satana, infatti, prosegue la Mannucci, ha i « tratti psicologici della personalità autoritaria » (p. 78) che non concepisce relazione di obbedienza che non sia rapporto di forza (Satana si lamenta che Dio lo ha ingannato appunto nascondendogli la Sua forza); Dio, invece, vuol l'obbedienza come rapporto d'amore, il che è democratico. Credo anch'io che la vera democrazia rifugga dalla violenza, che voglia « convincere » con la ragione e non « persuadere » con la forza; mi pare però andar troppo oltre identificare « democrazia » e « amore » fino a scrivere che « il rapporto fra Dio e il Figlio è un rapporto democratico emblematico » (p. 69); tutto il primo saggio, infatti, riduce troppo a discorso politico il discorso teologico-morale che Milton fa nel *Paradiso perduto* « to justify the ways of God to men », per mostrare cioè agli uomini, a tutti gli uomini, la giustizia, e la bontà, delle vie del Signore.

È un discorso che ha il suo centro teologico nel libro terzo, quando il Figlio si offre come riscatto per l'Uomo, ma che si espande ampiamente nei libri dal quinto all'ottavo, dove l'arcangelo Raffaello narra ad Adamo la ribellione degli angeli e la creazione dell'universo, per essere ripreso poi dopo la Caduta dall'arcangelo Michele, nell'undicesimo e dodicesimo libro, con la narrazione profetica del-

la storia dell'umanità fino ad Abramo e l'annuncio della redenzione finale. Sta nei discorsi degli arcangeli « l'educazione dell'eroe », e che sia un'educazione « borghese » (non « aristocratica » come quella della *Faerie Queene*, non anticipatamente « proletaria » come quella del *Pilgrim's Progress*) è vero: nel Seicento inglese è infatti la borghesia puritana l'erede dei valori culturali del Rinascimento e la depositaria di quelli di libertà del protestantesimo. E anche è vero che entro questa borghesia Milton respingeva « non solo l'impostazione aristocratico-monarchica, ma anche quella borghese-mercantile » (p. 67): di qui le sue simpatie per i Livellatori, i Dissenzienti, i Nonconformisti; simpatie delle quali, nonostante le precauzioni dell'autore, la Mannucci trova traccia anche nel *Paradiso perduto*.

D'accordo quindi sulla linea generale del saggio, molto meno però sui particolari, soprattutto quando il discorso critico della Mannucci comporta implicazioni teologiche che Milton non vorrebbe non solo nel *Paradiso perduto*, ma nemmeno nel *De doctrina christiana*, per esempio che « il rapporto di Satana con Dio è filiale come quello di Gesù » (p. 39, corsivo mio), o che « Satana e il Figlio sono rapporti interni equivalenti » (p. 66); ma discutere questo sarebbe discutere l'arianesimo di Milton, e anche se questo sia riducibile a proposizioni più o meno hegeliane. Come uomo di lettere debbo invece dire che il mio punto di dissenso maggiore è sull'interpretazione delle figure di Adamo ed Eva. Sono d'accordo con la Mannucci quando dice che la relazione sessuale fra Adamo ed Eva prima della Caduta è « amore » cioè relazione d'uguaglianza, dopo la Caduta è « lussuria » cioè relazione di sfruttamento reciproco; posso anche accettare, anche se mi pare forzato, che prima sia democratica poi autoritaria; ma non mi pare accettabile affatto che Adamo simboleggi « la parte riflessiva, e quindi conservatrice della ragione » ed Eva invece « la parte intuitiva, sovversiva » (p. 97); tantomeno mi pare accettabile che il peccato di Adamo sia un « gesto » « che consentirà di ricostituire, attraverso l'esperienza e la sofferenza, l'unità che Eva ha spezzato » (*ibidem*). Per me Adamo ed Eva non sono simboli ma ritratti

del Padre e della Madre del genere umano nel loro stato di perfezione nell'Eden; ritratti immaginari e secenteschi quanto si vuole, ma per Milton ritratti di persone reali, vissute in epoca storica (all'inizio della storia) in un luogo esistente sulla terra almeno fino al Diluvio. E il peccato, non « gesto » soltanto, di Adamo ha avuto origine nell'aver questi lasciato che la « cupidigia naturale » sovrastasse le « ragione naturale » (la Mannucci mi perdoni la terminologia hobbesiana), il che l'ha portato a preferire il morire con Eva al viver con Dio. Non ci sono buone ragioni per disubbidire al Signore, ma fra tutte le cattive ragioni questa è la migliore; e « chi per prova intenda amore » mi darà certamente ragione, e con me al Tillyard, al Bush, e a Hopkins, gesuita poeta e non poeta gesuita (la distinzione è di Benedetto Croce) qui troppo facilmente accusati di superficialità (p. 98).

Questo il maggior punto di dissenso (un altro potrebbe essere l'atteggiamento di Milton verso la scienza, che non mi pare andar oltre una superficiale curiosità); vi sono però anche punti di consenso. Non si può, infatti, non concordare con la Mannucci quando afferma che nel *Paradiso perduto* Milton « crea una realtà intellettuale », e cioè non un'allegoria ma « un mondo interiore le cui regole e il cui funzionamento sono complementari ed analoghi a quelli del mondo esterno sensoriale » (p. 28), o quando scrive che l'atteggiamento di Satana è di recriminazione, volto al passato, quello di Adamo ed Eva di « progressione », volto al futuro (p. 66).

E qui è giusto che io dica anche il mio maggior punto di consenso nel saggio sul *Paradiso perduto*, e cioè alla sua lettura soprattutto politica dell'ultimo libro del poema, particolarmente della profezia del Millennio (XII, 548-551). Scrive la Mannucci: « Contro tutto ciò [cioè le forze del male e dell'oppressione] vi sarà, dichiara Michele, soltanto " il Suo Spirito in loro ", cioè la luce interiore della ragione che è anche impegno alla solidarietà e all'azione. La risposta quindi è [...] la fine della storia come dominio. [...] Fine che né Adamo né il lettore vedranno, [...] che, tuttavia, sul piano specifico, rigetta gli esseri umani, Adamo, Eva e il lettore, sulla realtà quotidiana, ora rivelata come

unico terreno di lotta conoscibile e insieme di importanza determinante » (pp. 169-170). È più che vero: nonostante ogni « precauzione », ogni volta « universalizzazione », *Il Paradiso perduto* si chiude con un « invito politico »: adoprarsi ancora per l'instaurazione della Città di Dio anche dopo la sconfitta del 1660.

Nel secondo saggio, « *Paradise Regained*: l'eroe e il potere », la Mannucci è molto più a proprio agio: Gesù, infatti, ora è uomo e Satana è in forma umana. Naturalmente, per me anche qui si insiste troppo sulla pretesa (da Satana) « fratellanza » fra i due; e soprattutto è per me troppo anacronistica e mistificante la lettura freudiana della Mannucci che vede il dibattito fra Gesù e Satana nel deserto come la « proiezione o " separazione " di un conflitto che è " interiore " a Dio » (p. 172), che le fa dire che le tentazioni di Gesù riguardano « la realtà della mente, in cui Satana è una costruzione proiettata da questa mente e mantenuta per essere superata » (p. 203), che Gesù e Satana sono « i super-io fra i quali dovremmo scegliere » (p. 214) — anche se è vero che fra Gesù e Satana dobbiamo scegliere — e, più ancora che « quel super-io che Gesù rappresenta [...] mira alla reintegrazione, alla riunificazione con Satana » (p. 237). È lettura mistificante perché nasconde che per Milton le tentazioni nel deserto sono episodio storico, e segnano il momento in cui Gesù, vero uomo e secondo Adamo, « resistendo » ci riconquista il « paradiso », cioè l'Eden, che il primo Adamo ha perduto cedendo. E per un Milton totale anche questa scelta del momento della Redenzione (contro la nascita o il sacrificio di Cristo) è significativa.

Curiosamente, proprio questa scelta, la resistenza come momento della salvezza, avrebbe dato maggior forza all'argomento che la Mannucci ricava dalla sua lettura « politica » del *Paradiso riconquistato*, e cioè che anche qui, e molto più scopertamente, Milton continua la sua battaglia contro l'assolutismo regio e contro quella parte della borghesia (la *gentry* urbana) che era scesa a patti, rinunciando così a costruire la Città di Dio, per Milton essenzialmente democratica, fondata cioè sulla ragione e sull'amore. Per la Mannucci infatti, molto giustamente, Satana e Gesù, dibattendo, propon-

gono due modelli al lettore: l'uno, quello di Satana, il modello della «razionalità» (cioè di false ragioni) proposto dalla borghesia mercantile; l'altro, quello di Gesù, il modello della «ragione» (cioè delle vere ragioni) proposto dalla borghesia artigiana e di piccoli commercianti, che ora con i suoi predicatori di piazza nonconformisti «resisteva» (qui la parola è della Mannucci) ferma nella speranza della Quinta Monarchia, democratica e celeste (pp. 194, 217 *et passim*).

Ci potrebbero essere altri punti di disaccordo e d'accordo: e fra questi ultimi specialmente il rifiuto di Gesù della gloria mondana interpretato come rifiuto della storia come «ricerca del potere» (p. 241): il punto più sottile sarebbe forse che a leggere *Il Paradiso riconquistato* avendo in mente non tanto il *Pilgrim's Progress*, come fa la Mannucci, quanto, come farei io, il *Sansone agonista*,

potremmo anche trovare una certa «discorde concordia» nel riportare all'interno di Milton, ma non di Dio, le tentazioni del Cristo. Poi, forse, ricomincerebbe il dissidio, magari sulla collocazione classista del contrasto fra Gesù e Satana quale appare nel poema, storicamente inoppugnabile ma che a me poco importa. Tuttavia, mi pare evidente che la lettura «politica» del *Paradiso riconquistato* ne rivela una componente essenziale finora trascurata e ne rinnova l'interesse (fra l'altro anche spiega perché Milton si adirasse contro chi lo riteneva troppo secondo al *Paradiso perduto*).

Un libro dunque volutamente parziale, e anche un po' partigiano, questo *Ideali e classi nella poesia di Milton* di Loretta Valtz Mannucci, con i quali son molti i punti di dissenso e di consenso, ma una lettura sempre stimolante, ed anche un elogio sentito al Milton poeta.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Benjamin e l'*haschisch*

Da molto tempo gli scrittori, in generale gli artisti, hanno fatto uso di stupefacenti, di veleni che avessero la proprietà di esaltare le loro capacità non solo espressive, ma la loro raffinata sensibilità. L'esempio di Baudelaire è quello che viene più facilmente in mente a tutti, ma ce ne sono molti di più come De Quincey, Huxley, Benn, Rimbaud e molti altri; già nel Settecento non era ignoto l'uso dell'oppio e anche se non tramandato ufficialmente si può credere che qualche scrittore o pittore o musicista ne abbia fatto la prova, magari discreta e moderata. Gli è che non basta l'uso di un qualsiasi stupefacente — sia pur l'assenzio — a far diventare uno poeta o pittore o ancor meno musicista di rilievo. E poi ci sono quelli che dopo le prime prove hanno continuato ad avvelenarsi e sono finiti presto nella oscurità più assoluta prima di esser raccolti dalla morte. Chi ne conosce il nome?

Eppure la tentazione di «provare» è evidentemente forte ed è quella che spinge ancora oggi schiere di giovani sulla china che non si può risalire. È per questo che vogliamo segnalare qui un tentativo fatto da uno studioso tedesco di acutissimo ingegno, Walter Benjamin per mettere un poco in luce quel che si poteva ottenere coll'*haschisch*. Non tutti possono permettersi questo lusso: occorre da una parte la pericolosa «curiosità», fonte di tanti mali, ma dall'altra una volontà, per così dire inflessibile, per sapersi togliere di mezzo a metà strada: per servirsi cioè dello stupefacente solo a «scopo di studio». Abbiamo così il volumetto *Ueber Haschisch* (Francoforte sul Meno, 1972) e la traduzione italiana *Sull'Haschisch* (Einaudi editore, Torino, 1975). Non si tratta di un saggio o di uno studio portato a fine, ma di diversi frammenti di testimonianze che Benjamin ha lasciato prima che, fermato dalla polizia spagnola al confine dei Pirenei, colla sicurezza di esser consegnato ai tedeschi che avevano invaso e occupato la Fran-

cia, egli non preferì, come molti altri della sua gente, uccidersi. Era una delle menti più sottili sorte nella Germania dopo la prima guerra mondiale: seguace e amico di Adorno aveva dimostrato una certa sua indipendenza di giudizio e una sicurezza critica che lo indicava come il successore dei grandi studiosi tedeschi dell'Ottocento se non ci fosse entrata di mezzo la questione della razza (era infatti ebreo) e la sua triste fine. Le sue opere sono state pubblicate in Germania a cura di Adorno e subito esaurite. In attesa di una nuova edizione che le raduni tutte almeno in ordine cronologico, alcune stanno uscendo isolatamente presso la casa editrice Suhrkamp di Francoforte sul Meno e tra queste, come novità, è uscita proprio lo studio-raccolta sull'Haschisch. Benjamin forse non fidandosi completamente di sé aveva voluto che alle sue esperienze assistessero amici e confidenti: ci sono anche i loro resoconti quando si sottopongono a qualche esperienza. Può stupire di trovare tra questi il filosofo Ernst Bloch, di cui Benjamin era amico, ma che poi non ha proseguito su questa via, contentandosi di quello che aveva provato. Del resto non pare che anche Benjamin fosse poi troppo soddisfatto: le esperienze avvengono a molta distanza una dall'altra - e non si sa bene se per un ultimo residuo di speranza o per ricavarne il motivo di un suo prossimo libretto come poi è avvenuto.

La verità è che con la migliore buona volontà e serietà l'impresa non pare abbia dato molta soddisfazione a nessuno. Qualcuno dirà: « ecco il solito intellettuale in cerca di sensazioni nuove, di argomenti insoliti ». Ma la buona fede di Benjamin è fuori discussione e il fatto che se ne sia venuti a conoscenza a più di 30 anni dalla sua morte lo dimostra a sufficienza. Invece di fare delle accuse sin troppo facili allo scrittore tedesco sarebbe utile chiedersi se questa esperienza tentata non con un fine puramente edonistico e pur con tutti i pericoli che offre, non possa servire anche come un potente antidoto. Infatti se, come è dimostrato nel caso specifico, neppure Benjamin è riuscito a cavar qualche risultato positivo dalle sue esperienze col- l'haschisch, sarà difficile ad altri, meno scrupolosi di lui, ottenere un risultato migliore. E il bello è

che questo risultato diciamo così pedagogico è venuto fuori da sé, non è stato cercato dall'autore. Questo ne aumenta la efficacia. Di uno stupefacente che non procura una particolare estasi, nessuno sa poi cosa farsene. È vero che Benjamin parla di stati di ebbrezza, di ipertensione, ma niente di più che non si possa sentire con altre forme di eccitazione per esempio cogli alcoolici, senza ricorrere al vero oppio e agli altri ben noti stupefacenti come la morfina, la cocaina, eccetera. Purtroppo queste sostanze entrano nella vita d'un essere umano a volte senza una diretta partecipazione della sua volontà, per caso, in occasione di una operazione e in altre situazioni particolari. Ma pare già un risultato estremamente positivo la dimostrazione che a un uomo teso verso l'esperienza più profonda dello stupefacente e cioè la via della Conoscenza, questo sia risultato praticamente negativo. Certo Benjamin non ha portato la sua esperienza sino in fondo. Ma a ben guardare egli non lo poteva: chi può raccontare per esempio qualcosa sulla fine della nostra esistenza? Solo alcuni grandi scrittori si sono posti il problema e hanno tentato di risolverlo: tra quelli che ricordo subito: Tolstoj e nei tempi moderni Broch. Nella *Morte di Ivan Iljic* e poi nella *Morte di Vergilio* si incontra la narrazione della esperienza della morte come se l'autore, pur in terza persona vi fosse passato direttamente. La potenza dell'arte è tale che lo si dimentica e si pensa alla loro verità, che è naturalmente una finzione ma ha tutta l'aspetto della verosimiglianza. In questo senso, anche se a molta distanza, si colloca anche la esperienza fatta da Benjamin sullo haschisch. Siamo nel regno dell'incontrollabile eppure dobbiamo affidarci a quello che l'autore ha scritto. A grande distanza dunque dai capolavori di Tolstoj e di Broch i frammenti di Benjamin si collocano come il resoconto di una malattia che poteva essere mortale e che lo scrittore tedesco può aiutare a suo modo e anche frammentariamente a superare.

L'opera di Paul Celan

L'editore Mondadori con molto coraggio ha pubblicato in questo anno una scelta molto ampia delle poesie di Paul Celan (P. C.: *Poesie*, a cura di

Moshe Kahn e Marcella Bagnasco). Per quanto già in un numero passato della rivista abbia accennato ad alcuni caratteri della lirica di questo eccezionale poeta (v. n. 51, settembre 1970) converrà qui tornare un poco alla sua vita che fu quanto mai agitata. Nacque egli a Cernowitz nella Bucovina, allora appartenente alla Romania, nel 1920, da genitori ebrei di origine spagnuola. Ma le scuole che egli frequentò, sino alla Università, furono tutte tedesche e così la lingua in cui sempre scrisse e che possiamo considerare la sua lingua madre fu la tedesca. Aveva appena iniziato gli studi universitari a Vienna, quando l'invasione tedesca mise fine ai suoi lavori e lo costrinse a fuggire. Riuscì in questo, a differenza dei suoi familiari che furono internati in un campo di concentramento e poi sterminati. Andò in Russia, poi in Bulgaria, infine riapprodò a Vienna; ma per poco: un impegno di lavoro lo attrasse a Parigi, città che poi non ha più lasciato se non per ricevere qualche premio decretatogli all'unanimità da qualche città tedesca. Nell'aprile del 1970 il suo corpo veniva ritrovato senza vita nella Senna. Pure egli era ormai noto in tutto il mondo occidentale, aveva messo su famiglia e aveva avuto anche due figli (di cui uno era però morto subito dopo la nascita). Il lavoro non gli mancava, la stima neanche, era divenuto ufficialmente lettore di tedesco alla Sorbonne e il suo suicidio non ha mancato di lasciare qualche perplessità. Ma per chi ha seguito l'evolversi della sua poesia questo suicidio può apparire più spiegabile di quel che non sembri comunemente. Aveva cominciato con degli inni - di cui il più famoso resta la *Todesfuge* (Fuga della Morte) che anch'io mi sono provato a tradurre in queste pagine, e poi attraverso un processo di rarefazione era arrivato a un linguaggio sempre più concentrato, al tentativo di raggiungere con uno stile allusivo, ermetico la massima pregnanza ed efficacia. Lo dimostrano particolarmente le ultime poesie raccolte nel volumetto intitolato *Schneepart* (Zona di neve). Questo fatto e cioè che egli avesse già pronta una nuova opera sembrerebbe smentire la nostra ipotesi. Ma l'uomo non si può dividere in tante sezioni: né vi è chiara una spiegazione convincente. Si è accennato al processo di concentra-

zione, di ermetismo espressivo, che si incontra nell'arco della sua pur piccola opera (sono sei volumetti di poesie, il primo è stato ritirato dall'autore perché troppo pieno di errori e rifiuto in quello successivo) che abbraccia in cifra tonda 25 anni. All'inizio troviamo molti inni, almeno così possiamo chiamarli dal loro tono alato; poi collo scorrere degli anni il processo di scelta, di purificazione si fa sempre più intenso e arriviamo all'ultimo volumetto postumo, in cui una poesia è costituita spesso da una sola frase. In tedesco si notano anche neologismi, addirittura formazioni insolite di parole, che non si erano incontrate prima. Ma questo non stupisce proprio noi, sia perché si può dire che quasi tutti i poeti moderni tedeschi hanno neologismi e parole composte che prima non si conoscevano. Né la concisione estrema deve stupire un lettore che sia abituato alla scrittura di Ungaretti per non dire di molti altri. Naturalmente la tecnica della allusione anche in mano ad un artista esperto come Celan qualche volta si acuisce sino al punto di diventare incomprendibile. Occorre però dire che i volumetti di Celan hanno avuto una notevole diffusione in terre di lingua tedesca, cioè in Germania, Austria e Svizzera - il che dimostra che qualcosa questa poesia ermetica deve pur significare, altrimenti non si perderebbe tempo a leggerla. Gli è che il lavoro di mosaico di parole che si illuminano come da lontano una dopo l'altra è così sottile che esige una sensibilità particolare. Molte di queste liriche sono, come giustamente ha fatto osservare Moshe Kahn, di carattere amoroso anche se non vi è nessuna allusione di tono carnale e si può anzi aggiungere che il loro tono dominante è essenzialmente spirituale. Ma non mancano i «toni alti», specie negli inni, specie in quello intitolato *Todesfuge* (Fuga della Morte) che nella versione italiana di Marcella Bagnasco è divenuta Fuga di Morte, il che sembra alludere a una specie di corsa della Morte quando col termine Fuga si alludeva precisamente a una forma musicale e in italiano si usa proprio in questo senso (chi non ricorda la famosa «Fuga del Gatto» di Domenico Scarlatti?).

La lingua usata da Celan è quanto mai complessa

e difficile nella sua apparente semplicità: questo lo si nota già sino dagli inni. Soltanto a fatica e dopo una certa consuetudine il lettore si abitua a certi trapassi, che hanno forse il loro punto di partenza dall'ultimo Trakl, per la brevità delle notazioni e la concisione sempre unite a una pregnanza che cogli anni si fa più e più intensa sino a diventare quasi indecifrabile. Questo almeno alla prima lettura; poi si stabiliscono dei legami che non sono strettamente logici ma piuttosto creati dalla intensità del sentimento, a cui basta un accenno, una allusione. Non voglio qui richiamare l'esempio dei cerchi che si diffondono in uno stagno quando vi siano stati gettati isolatamente delle pietruzze: è una figurazione che si incontra sempre più spesso per spiegare certa poesia moderna; preferisco richiamare qui l'immagine delle voci lontane che si fondono, non seguendo un piano logico ma il disegno di una melodia mai udita prima. Così avviene in Celan, particolarmente nelle liriche dell'ultima stagione. Per rendere in una lingua che non fosse quella originale questa particolare maniera di esprimersi occorre una esperienza letteraria almeno altrettanto raffinata di quella che Celan si era conquistata nel tedesco. In certi casi

il povero traduttore si sente la tentazione di rinunciare. Qui il presentatore e la traduttrice hanno a volte imbrogcato la soluzione giusta. In una simile lirica non c'è che da tradurre letteralmente, lasciando che le parole, nella lingua nuova creino da sé un nuovo alone, nuovi legami. In altri casi, specialmente in certi titoli (di cui abbiamo già citato uno) la soluzione non è parsa soddisfacente; per esempio *Fadensonnen* (titolo alquanto ermetico) vien reso con *Soli filamenti* dove la prima parola sembra un aggettivo e il titolo poteva forse rendersi con *Fili di sole* o qualcosa di simile. Nel corso delle poesie si incontrano poi parole che non esistono nel nostro vocabolario, neppure in uno modernissimo che tenga conto di tutti gli sviluppi della poesia moderna. Ma la difficoltà del testo può giustificare certi squilibri. L'essenziale è che sia giunta a noi la voce di un poeta che possiamo mettere tranquillamente accanto ai maggiori dell'epoca moderna e che non per nulla ha tradotto in tedesco liriche di Valéry, Rimbaud, del nostro Ungaretti e dei russi Ossip Mandelstam, Alessandro Blok e molti altri. Insieme a loro egli in futuro sarà giustamente ricordato.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

G. C. Millet

Ballata di sangue sulla strada

Sembra appropriato, questa volta, parlare di un'opera teatrale che si presenta al pubblico italiano in una sua forma singolare, caratteristica di quei valori di giustizia e libertà calpestati, con particolare furore, nei paesi dell'America Latina. Titolo: *Ballata di sangue sulla strada*, autore: Gabriel Cacho Millet, veste editoriale: edizione in lingua spagnola e italiana, in un singolo volume, pubblicato dalla Editrice Meridionale nella sua Collana Teatro del Novecento. A questi dati, già di notevole inte-

resse, si aggiunga, sul frontespizio del libretto, un disegno originale del poeta Rafael Alberti e tre poesie di Alberti stesso. *Ballata di sangue sulla strada* ebbe la ventura di esser presentato a Roma il 2 dicembre scorso da due studiosi di letterature iberiche, Ruggero Jacobbi e Luciana Stegagni Picchio e completato poi dalla lettura di un'attrice quale Elena Zareschi. Insomma, un libro che, per la sua tematica, la sua composizione e il modo e il luogo in cui fu scritto, è quasi un simbolo di quella lotta per la libertà che accomuna, in certi momenti e in certi settori, l'America Latina, la Spagna e l'Italia.

Cercheremo di spiegare di che si tratta: Cacho Millet, nato in Argentina nel 1939 ha un *curriculum* composito e complesso di drammaturgo, di animatore culturale, di giornalista, di insegnante che lo porta attraverso gli anni dal Brasile a Buenos Aires e infine all'Europa: oggi egli vive a Roma e lavora alla rivista *Nuevo Mundo* e alla sezione latino-americana dell'Ansa. Non c'è chi non senta nel titolo di questo suo recentissimo lavoro teatrale un'eco nerudiana: in effetti, esso prende spunto dal famoso verso di Neruda di *Spagna nel cuore*: « *Venite a vedere il sangue nelle strade* », ma si completa con la frase di Rafael Alberti: « *La croce, e pendente da essa | un cileno fucilato* ».

Ecco dunque un dramma, religioso e politico insieme, nel quale, per esemplificare il parallelismo delle situazioni, Cacho Millet crea otto personaggi dei quali due sono spagnoli, due cileni e quattro italiani. Scenariò è Roma, in una strada, che è probabilmente antica e centrale ma nella quale non manca un'impalcatura in tubi, innalzata davanti alla facciata di un edificio in restaurazione. Gli attori, secondo le didascalie, giungono sul palcoscenico in quella che l'autore definisce « una tipica carrozza romana »: pensiamo che egli accenni a quella che a Roma è chiamata comunemente una botticella. Tutto, del resto, in questo dramma, è realistico e fantastico insieme e comprendiamo perché non appena ne iniziamo la lettura. « MAURO (*annunciando come in un circo*): Ballata di sangue sulla strada! (*Nuovo rullio di tamburo*) Ballata di sangue sulla strada, ove si cantano le vicende di un povero... Cristo e di sua madre, volgarmente detta: la Madonna. (*Nuovo rullio di tamburo*) Ballata di sangue sulla strada, improvvisazione di cileni rifugiati (*che di sangue se ne intendono*), di spagnoli esiliati (che camminano soltanto quando prendono per mano la morte), di cittadini romani disoccupati o sfaccendati (*che hanno scoperto che in questo mondo si vive una sola volta*). (*Maria scende dalla carrozza e si*

mette a pulire un fucile appoggiata alla ruota. Nuovo rullio di tamburo) ».

Questa Maria dotata di gesti così inconsueti è una spagnola di settant'anni: nel dramma ha la parte di Maria di Numanzia ovverosia della madre di Cristo, ma è al contempo, e lo apprendiamo sempre dalla didascalia e dalle note, un'attrice di professione, che è stata molto attiva durante la guerra civile spagnola. Tanto basta, dunque, per farci ravvisare in lei Maria Teresa de Léon, la moglie di Alberti che con il poeta vive lontano dalla Spagna da circa quarant'anni. Ogni personaggio è se stesso e qualcun altro: Magda è la Maddalena, Pietro, un italiano è ovviamente l'apostolo, Diego sarà il Giuda, cileno, che tradisce e Mauro, un italiano, farà la parte del coro, dell'opinione del mondo e di Ponzio Pilato insieme. E Cristo? È Lautaro, un giovane cileno, il quale, prestatosi a recitare la tragedia della croce nelle strade di Roma, muore poi per davvero, colpito da una guardia, uno spagnolo di settant'anni.

Perfino narrato così schematicamente e, di necessità con molta approssimazione, il dramma rivela, io credo, le sue grandi possibilità artistiche di teatro nel teatro, di teatro cerimonia come è stato detto, di *happening*, ove si fondono ricordi di poesia contemporanea, di laudi medievali, di poema epico. Certo, sulle sue possibilità di rappresentazione occorrerebbe fare un discorso che lo riportasse ai moduli tipicamente ispanici, e cioè a strutture drammatiche che concedono sempre altrettanto alla letteratura quanto al teatro. In questo senso, *Ballata di sangue sulla strada* è tipicamente spagnolo perché concepito senza vera economia teatrale e con grande immaginazione e generosità artistica. Può piacere, e piacerà senza dubbio, a coloro che nel teatro ispanico amano la forma aperta e non convenzionale.

ANGELA BIANCHINI

STORIA E CULTURA

La storia dell'Unione Sovietica di Giuseppe Boffa

Questo compatto e documentatissimo volume che Giuseppe Boffa ha dedicato alla storia dell'Unione Sovietica fra la rivoluzione d'ottobre ed il 1941, anno dell'aggressione nazista — un secondo volume, come ci informa l'Autore, porterà la narrazione « quanto più possibile vicino ai nostri giorni » — si fa raccomandare per parecchi e ragguardevoli motivi. Per l'argomento, intanto: la « costruzione del socialismo in un solo paese » e la tormentata quanto inedita esperienza che essa ha rappresentato in sé e nel scolare travaglio dell'umanità intera. Per il fatto che — ce lo ricorda la nota editoriale posta in sovracoperta, ma almeno in questo caso non sussistono dubbi in proposito — siamo di fronte alla prima storia dell'Unione Sovietica scritta da uno studioso italiano: il quale, oltretutto, ha soggiornato a lungo in quello che molti anni orsono un giornalista di gran fama definì « il pianeta Russia ». E, ancora, per l'impianto lineare e la prosa semplice e fluida che ne fanno un saggio di alta quanto apprezzabile divulgazione storiografica: genere letterario largamente diffuso in molti paesi ma merce tutt'altro che comune nel nostro.

La sostanza principale del libro, la sua lezione più preziosa, vanno comunque ricercate nel merito. Maneggiando con notevole e bella padronanza la congerie sterminata di saggi, studi, ricerche, contributi apparsi un po' per ogni dove, ed insieme, fonti a stampa e fonti archivistiche di non facile reperimento, Boffa è riuscito a delineare ed a far rivivere al lettore il dramma, tragico e grandioso ad un tempo, che si è venuto svolgendo in un paese sterminato in mezzo a disastri, guerre civili, successi stupefacenti, massacri, lotte senza fine, trasformazioni economiche e sociali profonde quanto, per l'innanzi, impensabili, senza concedere alcunché al mito e all'ideologizzazione per un verso o, per un altro, ad una delle qualsiasi e pur

numerose interpretazioni canoniche non di rado sovrammesse, se non anteposte, alla più scrupolosa ricostruzione dei fatti.

Che è invece, ed in maniera trasparente, l'obiettivo al quale Boffa punta con determinazione e con sagacia e, va aggiunto, con una robusta dose di onestà scientifica: come dimostra anche, ma non soltanto, l'esplicita e lodevole cautela nella valutazione di alcune fasi, delicate quanto controverse, della storia sovietica di quel venticinquennio (quanti furono i morti nella carestia del terrificante inverno 1932-1933? A che numero ammontarono le epurazioni nel partito bolscevico dopo l'assassinio di Kirov? Quali le cause che indussero, contrariamente alle previsioni, a frenare lo sviluppo dell'industria leggera nel corso del secondo piano quinquennale?).

Renderemmo soltanto parzialmente giustizia all'impegno di Boffa tuttavia se riducessimo il frutto della sua lunga e durissima fatica ad un pur brillante e rifinito prodotto di una storiografia che tutto sacrifica al miraggio di una obbiettiva ricostruzione fattuale in omaggio al vecchio aforisma rankiano del « wie es eigentlich gewesen ».

L'attacco del libro è in tal senso dirimente: « Rivoluzione e Russia: il binomio è nato con la storia contemporanea. Per decenni è apparso indissolubile. Moltitudini ne sono state affascinate; altri lo hanno odiato » (p. 9). E più avanti, discutendo una celebre affermazione di Stalin all'VIII congresso dei soviet secondo la quale « da noi è già realizzata, nell'essenziale, la prima fase del comunismo, il socialismo » egli scrive che essa « ...si prestava a molte contestazioni: sebbene avesse non pochi tratti socialisti, la società sovietica corrispondeva poco alle immagini che del socialismo avevano avuto i suoi precursori... » (p. 536).

Né si tratta di battute che potrebbero indurre a guardare a questa « Storia » come ad una specie di « cronaca spregiudicata con commenti ». Le sue conclusioni sono, nello stesso tempo, lineari e rivelatrici dell'ordito che sorregge e percorre tutto il

libro. « Non credo — scrive Boffa — che il carattere inesplorato della strada percorsa dai popoli sovietici possa essere un criterio valido se viene usato, come non di rado accade, quale pretesto assolutorio che consenta di voltar pagina senza affrontare i numerosi problemi che la storia sovietica pone ». Ma che « quella strada fosse tutta da inventare, e su un terreno mai percorso in prece-

denza », gli pare fuori discussione. Ed è « per questo che i momenti più creativi di quella storia » sono stati « non quelli in cui l'uniformità delle opinioni è stata imposta come un obbligo ma al contrario quelli in cui lo scontro delle idee, i contributi molteplici anche se discordanti, la stessa lotta politica, si erano comunque manifestati ».

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Lo svizzero Varlin alla Rotonda Besana di Milano

Ci sono alcune caratteristiche dell'arte svizzera del nostro tempo che possono un poco sconcertare, o almeno lasciare incerti e quasi increduli, tanto sono inattese; inattese rispetto all'idea che di solito ci facciamo di quell'arte e dello spirito che la governa. E intanto l'ironia, che non è innocua o di distacco, ma bruciante, violenta e dirige tutto un modo di vita, di rapporto con la realtà. Il primo grande svizzero affacciato al nostro secolo già maturo d'arte, che è Vallotton, ne fa quasi una musa, certo un'accompagnatrice costante, e si nutre anche, senza sosta, dell'amarezza, della cattiveria e della rabbia che ad essa conseguono e che le sono fedeli compagne. Klee, la cui opera però si allarga in una quasi infinita misura di significati e di poesia, conosce profondamente il graffio ironico, il segno ironico, la tristezza dell'ironia. Ed è anche con l'ironia che Giacometti tenta di esorcizzare la paura della vita e la tragica solitudine. Né vi sfuggono due artisti di eccezione come Wimken e Gubler. Ma in tutti i nominati, ad unica eccezione di Vallotton, è costante un elemento formale che a quella rabbia, cattiveria e ironia, fa da solido supporto o da ininterrotto parallelo: intendo lo splendore lacerato della forma, la tendenza, della forma, a sgangherarsi, a frantumarsi, a sobbalzare nervosa, inseguita e abbandonata, a coprirsi di fessure, di

anfratti, di scabrosità, senza perdere però mai la luce, la delicatezza, la passione di cui il colore, a contrasto, si ingioiella.

Tutto questo si trova, moltiplicato e spinto a un estremo drammatico di tensione, in Varlin, l'artista di cui il *Comune di Milano* ha organizzato una eccezionalissima mostra alla Rotonda di via Besana. Ma dire moltiplicato, di fronte alle opere che vi si vedono, è poco, poiché non si rende abbastanza ragione di come, in esse, ironia, crudeltà, lacerazione formale e vertigine dello spazio, facciano grumo tutte insieme dentro le fosche e dolorose stanze del terrore, della pietà, della miseria, insomma dell'esistenza umana ridotta all'angoscia più dispersa e derelitta.

Immaginate di fondere insieme Kokoschka, Soutine, De Pisis e Bacon e vedete che miscela esplosiva può uscirne; ma questa miscela anziché fermentare e darci una quintessenza di espressionismo, si deposita, e, sia pur con impeto violento, produce invece un disperato e dilagante squallore. Varlin, che non è fatto solo da quell'impasto, ma da tante altre sue personalissime cose, ci dà una grande poesia dello squallore. A cominciare da quelle opere più calme come « Corridoio » e « Sala d'attesa della stazione di Montreux » del 1968, in cui lo spazio è più sicuro, la deformazione meno spinta, ferma per un momento la vertigine, ma la tristezza, che nasce dalle cose più semplici, più comuni, la tristezza appunto dello squallore, si

fa così densa, così ovunque diffusa, da trovar paragone solo nel « Caffè di notte » e nel « Corridoio dell'asilo Saint-Paul » di Van Gogh. Per arrivare fino a quelle grandi tele degli ultimi anni dove nello spazio squinternato, in una prospettiva che è quasi solo psicologica, tutto è desolazione, dai colori e dalla materia al consistere dei personaggi, al disordine degli oggetti e all'atmosfera che gli uni e gli altri avvolge.

Ciò che impressiona in questi quadri è il tono della desolazione, le grandi distese di grigio, di pallido ocre, di bruno sporco, o di tela non dipinta, appena velata con un indefinibile umore, ma ancora grezza, ruvida, vuota; e a galleggiare dentro questi toni gli oggetti più sconnessi e i personaggi più disperati, la poltrona sventrata, la valigia contorta e quel letto così misero, quel materasso così sordito, la sorella Erna stralunata come un miserevole fantasma, la prostituta Leni repellente come mai neanche Dix era riuscito a fare, lo scrittore Testori come una folle, ma quanto umana, divinità di tutto questo squallore. Ma se esce dal regno infernale dello studio e della casa, Varlin, nel paese che lo circonda, vede solo l'inverno, l'assedio del bianco, del grigio e dello spoglio, il gelo disfatto non cristallino, l'aria greve, annebbiata.

Questo è l'ultimo periodo di Varlin, gli anni della sua vecchiaia sprofondata in un tale dramma, ciò che Testori, suo amico, scopritore in Italia, e ispiratore della mostra, ha voluto presentare; ma il modo che ho tenuto finora nel descriverlo non gli rende che parziale giustizia, perché non ho ancora fatto parole della bellezza che questo mondo, miracolosamente, contiene. Varlin è un grande maestro della pittura perché sa spargere, sulla brutalità delle forme e sullo squallore degli spazi la sua sottile bellezza, di luce, di accordi cromatici, di rossi e bianchi splendori e soprattutto di stretto accordo tra questa geniale sapienza e le ferite o lacerazioni del tutto. Gli splendori della sua forma pittorica e la profondità espressiva di questo accordo erano già nelle opere degli anni precedenti e basta guardare il « Ritratto della madre » del 1952, messo qui alla mostra con pochi altri capolavori a rappresentare quegli anni, per capirne la misura.

Ma non mi sembra che nella dissipazione e nell'oscuro passaggio dei grandi quadri recenti quelle cose vengano meno, non credo che il pittore le abbandoni e le dispregi, solo le porta con sé nelle buie regioni dell'esistenza dove ora ha fissato la sua abitazione e internandole, le vela, le occulta, è costretto a renderle manifeste solo a chi voglia, con lui, addentrarsi in quelle regioni e sia disposto a sollevare quei veli.

Testori accompagna la mostra con uno scritto che non è un saggio critico, né una presentazione, ma un esempio, dei più strabilianti, anche per lui, di narrativa e fantasia ad esito critico. Testori, che della pittura di Varlin fa parte, non solo perché la sua immagine vi entra materialmente come protagonista di numerosi quadri, ma per coincidenza di visione e di linguaggio, offre con quello scritto un ritratto di se stesso come ritratto da Varlin, compie cioè uno scoprimento di tante sue passioni, ombre e segreti attraverso le passioni, le ombre e i segreti della pittura di Varlin.

La mostra di Mandelli a Reggio Emilia

Davanti a tutta l'opera di Mandelli, dai suoi inizi fino alla « Collina verde » del 1975, come si può vedere nella grande mostra organizzata dal Comune di Reggio Emilia, si coglie un elemento che mi sembra fondamentale per la sua comprensione e che può avviare a una certa novità interpretativa. La forma di Mandelli non è mai netta, chiusa, plastica o tonale. Tra lui e la generazione che l'ha preceduto, quella dei maestri del primo Novecento, c'è, su questo punto, e non solo su questo, un netto distacco, una frattura senza passaggi. Arcangeli già aveva messo in luce la differente sostanza spirituale e morale, la diversa idea del mondo, di rapporto con la vita e con la realtà. Anche la concezione formale dell'opera è molto diversa. Se non si tien conto del leggero moralismo tutto di superficie che velava alcune opere dei primi anni ed era solo un'adesione giovanile a un grande poeta presente e tanto vicino, allora la pittura di Mandelli non ha niente a che fare con Morandi e quasi niente con Guidi, suoi maestri, né con gli altri di

quella generazione. Riferendosi ad un giudizio iroso di Carrà su un'opera del 1949 di Mandelli, citato da Arcangeli che lo ascoltò, dice molto bene Aneschi: « Così l'irritazione di Carrà proprio per i suoi motivi generali contribuisce ad istituire Mandelli come un maestro nuovo e diverso ».

La forma di Mandelli contraddice la tradizione italiana, o meglio la continua in modo originale e inaspettato; è una forma non rigida, ma frantumata, interrotta, nervosa; tendente sempre a uscire dai limiti, o addirittura a non avere limiti; tutti gli elementi che la costituiscono, materia, colore, segno, struttura e spazio, non sono mai dati nella loro interezza o in un'assoluta fondazione, ma restano vibranti, aperti, deformati da lieve violenza, non fissi, soggetti a una sottile vertigine, a un tremore, a un'ansia. È come se agisse dentro la forma una forza disgregante o la muovessero attrazioni molteplici, non centrate. Ciò avviene sempre; in modo diverso secondo i diversi periodi e momenti, ma secondo una univoca tendenza e un solo significato.

La pennellata è sparsa, immediata, emotiva, come vivente per se stessa; il colore non è mai continuo, a blocchi o a superfici, né tonale, né fauve, ma vibratile, luminoso, emozionale e stupendamente impastato; la materia è aggrumata, stretta in intrecci, in una sottile e complicata trama, percorsa da increspature, incisioni, tenui veli di mobile luce, talvolta più densa, talvolta tremula per infinite fibrille. La forma di Mandelli è fatta di lacerti, frammenti di contorni, brandelli, segni, grumi, tessiture disarmoniche; così la sua figura fondamentale è la lacerazione; quanto però trattenta, controllata, da una naturale tendenza al tono sommerso, non gridato, alla poesia sottile del silenzio, al pudore di limitar gli impulsi entro i confini di un mondo dell'interiorità, del rapporto discreto. Cosicché questa lacerazione non finisce mai in espressionismo; neanche nelle opere degli ultimi anni in cui essa si fa più violenta e più drammatica.

Questa condizione della forma in Mandelli spiega non soltanto il suo distacco dai precedenti a lui, ma la sua diversità di cammino dai coetanei. Quando infatti, negli anni tra il 1946 e il 1952, l'inseri-

mento della cultura figurativa italiana in quella europea, dopo fascismo e guerra, avvenne nel nome quasi esclusivo del neo-cubismo, Mandelli faticò molto ad accogliere il linguaggio delle strutture, anzi si può dire che non l'accolse ma ne subì solo un attenuato contraccolpo. La sua forma rimase lacerata, e accettò solamente quel tanto di rigore, di schematicità chiusa, di spazio certificato che la sua disgregazione formale poteva permettere. Ecco invece che, passato qualche anno, quella forma poté trovare la sua naturale patria nella nuova poetica dell'informale. Sembrò allora che Mandelli fosse stato informale, o incamminato sulla via che vi conduceva, anche prima che se ne avesse notizia in Italia; e certo si vide che vi rimase fedele anche dopo che le nuove ondate di poetiche diverse ne ebbero provocato l'arresto, se non la morte.

Ma cosa rivela la costituzione formale che si è cercato di descrivere? Ad essa non può che corrispondere una instabilità, una incertezza, una lacerazione interiore, psicologica; non si è mai pensato molto a questo; la sottigliezza di stile propria di Mandelli ha spesso velato i travagli profondi. Non vedo quiete, non felicità, tanto meno idillio nell'opera di Mandelli; se una vena lirica la sostiene, è un lirismo turbato. Il ricordo, sia pur lontanissimo, degli impressionisti risulta stinto. Piuttosto vien da pensare ad alcuni grandi artisti della forma lacerata, a Soutine, a un certo Van Gogh, sebbene quella violenza che era unita in loro a un dramma così estremo da essere insostenibile, si attenui in Mandelli in una più sommersa agitazione.

Mandelli sarà il poeta delle stagioni, ma non c'è pienezza in quelle sue immagini, non una dolce linfa vi circola, o una gioia di luce, ma una profonda, a tratti amara, malinconia le sommerge tutte, un sentimento di instabilità le percorre; e non il tempo che trapassa, il volgere dei mesi, il ciclo naturale che ritorna e in fondo rassicura, ma quasi l'impossibilità di questo, il sapere che tutto è uguale, che varia solo per un rosa, per un verde-azzurro, un giallo o un bianco, tutto è uniformemente lacerato, sottilmente ferito. L'immersione non è panica, ma quasi impotenza di panicità, un

voler toccare, un voler essere a contatto per unire le due lacerazioni, quella interna e quella del mondo; non succede più che le felici stagioni passino sull'Emilia, e sul mondo, e l'uomo ne gioisca; non sente più l'uomo, l'artista, la malinconia vitale e struggente delle lontananze, non è più inserito in un ciclo, in un grande passaggio; ma solo vive

l'angoscia del contatto, del provvisorio, del limitato. È su questa base che avviene in Mandelli quell'identità del vivente, per cui tra figura e paesaggio non c'è più distinzione. Il naturalismo di Mandelli è un naturalismo d'ansia, d'angoscia; come diceva Arcangeli non è « neo », ma « ultimo ».

ROBERTO TASSI

TEATRO

“Il giardino dei ciliegi” all'Argentina di Roma

Il bianco è l'assenza di colore, ma è pure il concentrato di tutti i colori.

Come il nero, del resto, che può essere tutto e nulla, secondo la prospettiva da cui si guarda. Il nero ferisce il bianco, ma può anche esaltarlo. Il bianco dissipa, ma illumina al tempo stesso; scolorisce e ravviva: opprime e libera. Se ti circonda da tutte le parti, t'incarcerava nel vuoto. Se ne vedi un lembo che guizza nell'aria, è l'ala della colomba conciliatrice.

Il bianco è la speranza e il rimpianto. Giusto: può essere il segno d'una speranza capovolta. Come lo stupendo lenzuolo bianco che, levatosi dal sipario, resterà per tutto il tempo dello spettacolo a ridosso della scena, nel *Giardino dei ciliegi* diretto da Giorgio Strehler e rappresentato all'Argentina di Roma.

Su un tale lenzuolo, ventilato di continuo, scivolano di continuo, come travolte da una furia implacabile, le foglie secche di un autunno che inghiotte tutto ed apre la via all'inverno.

Già, il bianco è anche il colore della neve. Ma se si ricomincia la filastrocca, non si finisce più. Il bianco è il colore del candore: anzi, è il candore stesso. È il colore del latte, della biancheria intima, degli abiti che s'indossano nel giorno della prima comunione. Il bianco è il colore dei nenufari descritti da Mallarmé o delle nuvole descritte da Baudelaire, « *qui passent là-bas* ».

E Cechov è proprio l'autore del « passaggio », di ciò che passa irrimediabilmente e lascia una nostalgia profonda. Quand'anche passasse sopra colpe o abusi, non lascerebbe traccia di recriminazione, ma solo il segno d'un contrasto crudele tra la durezza della necessità e la docilità della comprensione. I personaggi di Cechov non si odiano; si rendono perfettamente accorti l'uno della situazione dell'altro. Ecco perché non succede (o sembra che non succeda) niente in questo teatro. Perché, appunto, ciò che accade, anche se accade per opera di qualcuno, non ha in costui la causa (egli ne è solo la condizione), ma ha la sua matrice nella realtà: una realtà oggettiva e comune a tutti, e di cui ciascuno, più che artefice, sembra essere una innocente vittima.

Trofimov non è più candido di Lopachin, sul piano delle ragioni, benché si osservi che costui è un affarista coi piedi d'elefante, mentre lui (Trofimov), se trascura di prendersi la laurea e inserirsi nella società costituita, non lo fa per pigrizia, ma per attendere con ardore alla costruzione di una società futura e più giusta. Del resto, Lopachin non è certamente più candido di Liuba e del fratello di costei Leonid, quantunque si pensi che egli è un uomo che si libera dal suo stato di servitù, a confronto degli altri due che sono degli oziosi *réntiers* declinanti sulle piume della loro indolenza.

Mi sembra infine attendibile che i personaggi di Cechov siano vittime delle loro rispettive classi.

Questo mi pare ad ogni modo certo: che nel teatro di Cechov siano senza dubbio intuiti i limiti che separano le due classi in lotta; ma che covi al tempo stesso, nel fondo di ciascuna di esse, un interminabile desiderio di unità e di cessazione di lotta. In ognuno è fortissimo questo desiderio, quantunque resti celato e inespresso. Benché sotto un diverso segno temporale (per Lopachin, ad esempio, si faccia presto a tagliare gli alberi del giardino, così si potrà recuperare, in un aspetto nuovo, la perduta comunità; per altri, come il fratello di Liuba, che non si tagli neppure un ramo e si lasci tutto allo *statu quo*, così la comunità — seppure indegnamente alterata, come osserva il vecchio maggiordomo Firs — non sarà perduta), benché sotto un diverso segno temporale, insomma, il medesimo desiderio di stare insieme e amabilmente sopportarsi arde in tutti. Senza parlare poi degli amori, che attraggono l'uno all'altro segretamente, e che difficilmente, a cagione d'un eccessivo pudore (derivante infine dalla separazione di classe), essi riusciranno a confidarsi. Anzi, è proprio per questo, perché non riesce a dichiararsi a Varia, che Lopachin esplose in un furore di dominio, dopo che ha acquistato — lui, l'ex servo — il giardino dei Gaiev. Mentre in cuor suo non lo vorrebbe: lo si direbbe quasi contrariato ad ostentare questa rivincita sugli ex padroni, come se si sentisse intimamente colpevole di una meschinità così odiosa.

AmMESSO che si possa parlare di un centro, nei drammi di Cechov, dove tutto passa e dilegua, pure, nello spettacolo di Strehler, questa scena di Lopachin — divenuto padrone — m'è sembrata che rappresentasse la scena centrale. Ben conscio della tacita consapevolezza reciproca che separa e insieme unisce i personaggi di Cechov, e quindi non parteggiando per l'uno piuttosto che per l'altro ma mantenendosi anche troppo imparziale, Strehler ha colto in questa scena (l'unica — si badi — in cui accada effettivamente qualcosa: il passaggio-di-proprietà del giardino dei ciliegi) il punto centrale dell'intero dramma. E l'attore Franco Graziosi, nelle vesti di Lopachin, ha corrisposto egregiamente al suo compito, scattando all'improvviso nel suo furore e tendendolo oltre

misura, quasi volesse liberarsene col gettarlo fuori di sé come un « fatto compiuto » che in quel momento addolora anche lui.

Altre due scene vanno segnalate, che, una all'inizio l'altra alla fine, puntualizzano, con la scena centrale testé citata, l'organicità di questo spettacolo: quella dell'arrivo e quella della partenza. Nel bianco già descritto della scena, eccoli arrivare tutti vestiti di bianco, Liuba, Leonid e il loro séguito. Leonid solleva dall'armadio la coperta che lo ricopre e attacca il suo nostalgico sermone all'indirizzo del vecchio mobile che, malfermo nelle sue commessure, s'apre ad un tratto e rovescia tante di quelle anticaglie, tra borsette, cappellini, scatole, balocchi, da fare un rumore del diavolo. Quei retaggi di vita vissuta sembrano uscire dalla stessa segregazione in cui appaiono irretiti i due fratelli Leonid e Liuba (Gianni Santuccio e Valentina Cortese), colti in flagrante nella loro regressione infantile.

Rumore, quindi, di grida inconsulte e di sedie buttate a terra — nella scena del passaggio-di-proprietà —, dovuto all'esplosione involontaria di Lopachin; rumore, casuale, prodotto dall'aprirsi improvviso dell'armadio, nella scena dell'arrivo. Rumore, infine, dopo l'andirivieni frettoloso e pigro e come trasognato degli addii — nella scena finale della partenza — allorché il vecchio Firs (Renzo Ricci) che i partenti hanno dimenticato nella casa, s'addormenta stanco sul divano e le accette incominciano a battere senza tregua sui secolari ciliegi. Spietatamente la realtà oggettiva del presente, assecondata dalla furia del vento, sembra aver spazzato via, dall'immacolato candore della scena, i malinconici personaggi di Cechov.

A proposito di teatro classico e teatro nuovo

Un amico, che segue questa rubrica teatrale, mi ha scritto osservando che le mie rassegne « riguardano d'abitudine testi noti e notissimi, diciamo pure classici » (sic) e mi domanda: « Non esiste dunque, e non si produce mai, in Italia, o fuori d'Italia portandolo qui, un teatro nuovo? ».

Quando m'è giunta questa lettera, stavo giusto accingendomi a scrivere la presente rassegna, che avrei dedicata con ogni probabilità al *Lear* di Bond, rappresentato recentemente per la prima volta in Italia dal TSA (Teatro stabile dell'Aquila). Ma la lettera s'è intrufolata nelle mie scelte e mi ha indotto a cambiar tema. Questo consisterà, quindi, nel rispondere alla domanda: « Esiste un teatro nuovo? ».

Sicuro che esiste. Ed è costituito soprattutto da quei testi « noti o notissimi, diciamo pure *classici* », che si imputano alle mie rassegne.

Intanto fermo l'attenzione sulla parola « classici », che il mio amico usa per intendere « testi noti o notissimi », e molto a proposito, si badi. Per « classici » egli non intende i Greci e i Romani, bensì Shakespeare, Molière, Racine e, via via, Cechov, Pirandello, sino a Beckett e Pinter. Oggi, infatti, la parola viene usata per lo più in questo senso assai lato, nel quale tuttavia sembra ovvio che il discorso tenda a generalizzarsi in armonia con l'universalizzarsi della *interpretazione*, che in teatro assurge ad un'importanza tale da divenire una componente del testo drammatico. La parola « classico » appare, quindi, svuotata di ogni pregnanza specifica, venendo a significare né più né meno che « testo drammatico », il quale, quand'anche scritto ieri, appartiene pur sempre a un tempo trascorso e perciò diverso da quello in cui opera e si manifesta l'interprete.

Si è divenuti oggi fin troppo consapevoli che la realtà di un testo drammatico risiede non già nelle pagine di un certo scritto cui si sia data apriori la definizione di opera teatrale, ma nel modo con cui quelle pagine risuonano nell'uditorio. Le cose enunciate nello scritto hanno il loro valore nell'*immediatezza* con cui vengono recepite. Un testo teatrale è un testo da *rappresentare*, da « rendere presente ». La dialetticità tra autore e recettore di un'opera spicca qui in modo singolare. Con ogni evidenza, il pubblico appare come una componente del teatro drammatico, la realtà del quale è, dunque, il punto d'incontro o di scontro tra ciò che succede sulla scena e quanto se ne raccoglie in platea. Un testo teatrale è perciò sempre nuovo e al tempo stesso sempre an-

tico, sempre recentissimo quand'anche possa essere « noto o notissimo », come l'*Amleto*.

Giusto: l'*Amleto*. Ecco, ad esempio, in meno di un anno abbiamo recensito tre « Amleti »: uno di Scaparro, uno di Testori e uno di Carmelo Bene. Di questi « Amleti », Scaparro è regista, Testori è autore, e Carmelo Bene autore e regista insieme. In sostanza, si tratta sempre dello stesso *Amleto*: quello di Shakespeare, che, secondo il dire comune, Testori e Carmelo Bene avrebbero reinventato di sana pianta, mentre Scaparro lo avrebbe semplicemente interpretato. Ma se fosse davvero così semplice, Testori e Carmelo Bene avrebbero potuto dare un altro titolo ai loro testi. Persa tuttavia, in tal caso, ogni traccia di *riconoscimento* (sottolineo la parola, che è spiccatamente pertinente al teatro), le rispettive opere di Testori e di Carmelo Bene avrebbero perso ogni significato. Esse invece hanno un ben distinto sapore proprio perché si riferiscono ad uno stesso *dato* o *mito*: quell'*Amleto*, appunto, di cui da secoli si dice che abbia inaugurato i tempi moderni (o concluso gli antichi, chissà). In breve, Scaparro, Testori e Carmelo Bene hanno tutt'e tre alla stessa stregua interpretato l'*Amleto*: il primo recitandolo com'è scritto, il secondo riscrivendolo, il terzo riscrivendolo e recitandolo come l'ha riscritto. Ma nel solo recitarlo (alludo a Scaparro), potreste dire che quel testo fosse realmente quello scritto da Shakespeare? Il solo leggerlo, e quindi capirlo secondo il proprio intendimento, non è stato forse simile a un riscriverlo? Piuttosto, direi di Carmelo Bene, che, recitandolo come l'ha riscritto, sia tornato a scriverlo in realtà due volte. Lo ha, cioè, *interpretato* due volte: una prima, quando lo ha scritto o comunque concepito, e la seconda, quando l'ha recitato. E direi infine che in ogni caso, cioè in ordine a tutt'e tre i testi, il tornare a recitarli ogni sera, è significato reinterpretarli dappaco ogni volta.

Abbiamo cominciato col discorrere della confluenza tra testo drammatico e pubblico, e ci siamo trovati a parlare di una consimile confluenza tra autore e interprete. In realtà è proprio questa duplicazione di dialettiche che distingue il teatro. Ed è questa un'altra ragione per cui s'abbia a

parlare sempre di teatro nuovo, anche se ci s'intrattenga a parlare dell'*Orestia*. La duplicazione investe una dualità che è fondamentale nel teatro (ma se andiamo alla radice, in ogni manifestazione d'arte e di cultura): la dualità *attore-spettatore*. Il rapporto fra testo drammatico e pubblico, da cui ho preso le mosse, e che mi ha portato a concludere che il pubblico sia una componente di quel testo, è lo stesso rapporto che corre tra autore e interprete. Se diciamo, insomma, che il pubblico è una componente del testo drammatico, qual è l'altra componente? Chi è, in altri termini, dinanzi al pubblico, l'autore del testo drammatico? È chi lo scrive o è chi lo interpreta? L'autore o l'attore? Se pensate agli *autos* sacramentali, la cui parola significa «atti» potreste addirittura ritenere che autore e attore siano la stessa cosa. Essi tendono infatti a identificarsi, ma restano tuttavia distinti. In realtà, anche se un testo scritto non esista, anche se quello che vien facendo davanti ai vostri occhi, l'attore se lo inventa, ebbene anche in questo caso un testo c'è, riemerge ineluttabilmente come un «dato» in qualcosa che apparendo *si dà*, in ciò — insomma — che l'attore, agendo, comunica, e che gli altri — spettatori — possono recepire nel proprio ordine prospettico e capirlo magari più a fondo e meglio di quanto non l'abbia capito lui stesso nel trasmetterlo.

Autore, attore, pubblico, sono in realtà tre interpreti di un medesimo *dato* attorno a cui tutt'e tre concordemente s'adunano (in tale concordia il vero spirito della commedia), per poi magari polemizzare tra loro con le armi delle loro diverse interpretazioni. Questo è, infine, il teatro: questa comunione di ottiche diverse. Ed è proprio per questo che esso è sempre nuovo.

Ma se tutto ciò nel teatro risulta con maggior chiarezza, a causa della già detta duplicazione delle dialettiche (autore-pubblico, autore-interprete), esso è vero per qualunque opera d'arte. Chi ne è l'autore? Chi la «crea», o chi la «interpreta»? Entrambi: perché il supposto creatore non crea nulla in realtà, ma «interpreta» — in una forma coerente — qualcosa che anche l'altro — il recettore (o spettatore) — sarà interessato a inter-

pretare. Ma purché — s'intende — riesca a interpretarlo con analoga coerenza, si da poter prospettare ad altri la sua interpretazione, come un «dato» a sua volta «interpretabile».

Omaggio a Eduardo De Filippo

Dedichiamo questa rassegna al teatro di Eduardo, che con incredibile successo si viene rappresentando all'Eliseo di Roma. È ora la volta di *Natale in casa Cupiello*, una delle commedie più antiche (di quasi cinquant'anni fa) che non solo è di sera in sera sempre più applaudita, ma che sempre più si rivela attuale grazie alla sua costitutiva teatralità.

In *Natale in casa Cupiello* due o tre cose sono fondamentali: la *fiesta*, il *gioco*, la *ripetizione*. Si avvicina Natale — come è noto — e padre e figlio (d'una modesta famiglia napoletana) trascurano necessità e doveri per preparare il prepizio. Ecco due delle cose importanti: la *fiesta* che s'avvicina, e il *giuoco* di quei preparativi, che i due uomini considerano più serio e necessario delle necessità giornalieri da affrontare o dei doveri da compiere.

Al tempo stesso sappiamo che, mentre i due uomini (che dovrebbero portare avanti il governo della casa) giuocano, la madre e la figlia sono in trepidazione: quest'ultima, che vuole piantare il marito e andarsene con un altro, e la madre che s'affanna inutilmente a scongiurare tale evento. È dunque la realtà, con le sue punte inesorabili, che insidia il giuoco.

Già in questa impostazione ritroviamo, con una semplicità sbalorditiva, la ragione del teatro, la realtà del quale non è una realtà diversa da quella quotidiana, ma ne è la critica interna. Se vogliamo, la *fiesta* accomuna: l'allegria che essa comporta, ribadita ansiosamente dall'attesa, è un segno della comunione: si è allegri insieme, non da soli; l'allegria, la baldoria, il *comos* (dove la parola «commedia») è l'indice di una *comunità*. D'altra parte, una realtà come quella che ci viene rappresentata da Eduardo, dovrebbe essere — ma non è — l'espressione massima della comunione e dell'intesa (vita coniugale, famiglia, e via dicendo). Perciò il parallelismo tra la *fiesta* (col

giuoco che la prepara) e la realtà (con la necessità che l'attanaglia) mostra, quanto più i due termini minacciano di non incontrarsi mai, lo sdoppiamento di una medesima realtà che critica se stessa. *Le théâtre et son double*: questo famoso titolo di Artaud riconferma qui la sua esattezza: l'umana istanza della comunione è contraddetta proprio da quella realtà che ha deciso legalmente di corrispondere.

Quando vidi *Natale in casa Cupiello* la prima volta (prima della guerra), la commedia terminava con l'atteso e mai compiuto pranzo di Natale, allorché il marito esce come un indemoniato, inseguito dalla moglie, per uccidere l'amante di costei, e intorno alla madre svenuta muovono ignari, mascherati da Re Magi, il padre, lo zio e il fratello dell'infedele. Quando rividi la commedia (dopo la guerra), era com'è ora, cresciuta di un atto, che termina con la immobilità di Lucariello (l'ignaro e fanciullesco padre) il quale, venuto a conoscenza dei fatti, sarebbe rimasto colpito da una sincope. Il nuovo atto nulla conclude tuttavia ma resta sospeso alla sublime follia di questo personaggio che, malgrado l'esperienza, continua beatamente ad ignorare, e nella scena finale — ricalcante tutto sommato, la scena finale del secondo atto —, mentre gli altri escono senza fiato dalla stanza che è già preda d'un putiferio imminente, séguita a navigare nel vuoto.

L'aggiunta del terzo atto, è, in realtà, una ripetizione. Ora, la *ripetizione*, è un espediente tipicamente teatrale, che serve a dimostrare come ciò che si ripete sembra uguale ma è diverso. L'ignarità di Lucariello — nei primi due atti — è quella di un sognatore che prescinde dalla realtà evadendone per suo diletto o per sua difesa, ma che

lascia tuttavia impregiudicata la realtà, che egli continua a non affrontare, ad aggirare anzi con furbesca levità. L'ignarità di Lucariello, nell'ultimo atto, è invece il segno di un'ostinazione che nel dar rilievo ad un carattere testardamente incurante di andare controcorrente, denuncia e condanna la realtà che ne circonda.

C'è da notare inoltre che autore della commedia è lo stesso attore che la interpreta. Ebbene, nei primi due atti, questa unità così sintomatica tra due gradi d'interpretazione (quella dell'autore e quella dell'attore) c'induce ad accarezzare l'illusione dell'unità indistinta tra attore e personaggio, per cui più che legittima apparirebbe una spiegazione come quella testé data, di un'evasione di Lucariello che lasci impregiudicata la realtà. Nell'ultimo atto, invece, avvalorata dalla ripetizione, l'unità attore-personaggio sembra scindersi, per cui ci vien facile asserire che l'attore si è qui addossata volontariamente la parte del personaggio, denunciando, nella allucinante sua follia, la perdita di quel «senso» che la realtà descritta (la famiglia) ci porterebbe a sperare come suo proprio.

Ora, per concludere, il teatro di Eduardo è certamente un teatro d'ambiente (essenzialmente napoletano) e, quindi, inevitabilmente descrittivo, ma è tanto «teatrale», ossia aderente alla sua ragion d'essere, che si offre alle più varie trasvalutazioni interpretative. Interpretato ieri come un ameno teatro di «genere», può ben apparire oggi come un allarmante teatro dell'assurdo. Ma purché resti nel suo carattere originario di teatro d'ambiente. Ché, anzi, quanto più irretito nel suo ceppo nativo, tanto più risulta polivalente nelle sue repliche.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Una donna chiamata moglie

La mania della contestazione femminile, un tempo rispettabilissima, corre oggi fuori dei binari e si rovescia spesso disastrosamente, con danni rilevanti per gli interessi della categoria. Così, temo che la comparsa di un buon film spiritoso come *Una donna chiamata moglie* rischi di esser letto in codice, a detrimento del vero significato del tema e della sua sottile ironia: quella cioè di una interpretazione a rovescio del decrepito western.

Qui, infatti, neppur l'ombra di cavalli selvaggi al galoppo né di simpatici banditi: nessuno spara e le donne vivono tappate in luride catapecchie, alle prese con l'eterna minestra di fagioli mentre gli uomini trafficano di bestiame e sfogano il malumore sulle spalle delle legittime consorti. Il paesaggio è piatto e arido, attraversato da viottoli scoscesi, i Sioux e gli Apaches sono scomparsi nella leggenda. Eppure qualcuno di questi mandriani legge il giornale (o meglio: un giornale) e si sofferma su un piccolo annuncio in cui una *spinster* perfettamente rispettabile, stanca di lavorare per estranei, sposerebbe volentieri un agricoltore del West. Proprio quel che mi ci vorrebbe, pensa il mandriano, fra i trenta e i quarant'anni, che, appunto, è ancora scapolo. Ed eccolo fermo presso la stazione delle corriere ad aspettare la probabile fidanzata. È arrivata o no? Difficile riconoscerla in quella signorina elegante, in cappellino chiuso, che si guarda intorno, certo non sospettando che il pretendente sia quell'omaccione gagliardamente rozzo. Comunque l'incontro avviene, e, per prima cosa, celebrate rapidamente le nozze, la compita cittadina viene issata sulla groppa di un cavallo e costretta a uno sport mai praticato. Dopo un viaggio comicamente disastroso, gli sposi arrivano a una casa-baracca talmente sudicia e primordiale che la moglie dichiara che non l'abiterà se non ripulita e ribene-

detta da parecchi bucati. Come risposta il marito la sbatte sul letto e la possiede: lei dirà più tardi: mi hai violentata.

Avvezzo a trattar le donne come suo padre tratta sua madre, l'uomo deve pur riconoscere che la sua donna cucina benissimo e che la casa diventa piacevole. Lo scontro invece avviene quando, invitati a una rustica festa, la sposina ci si prepara arricciandosi i capelli: col risultato che lui, il trucibaldo, le immerge la testa nell'abbeveratoio delle mucche e la obbliga ad assistere al ballo cogli abiti e l'acconciatura di tutti i giorni. Cupamente la ribelle obbedisce, ma quando sorprende il marito abbracciato con la ricciutissima Maria, la squaldrinella della colonia, rifiuta la convivenza con l'autorità di una inflessibile puritana. Qualcosa deve cambiare e il mandriano comincia col riformare se stesso, rivestendosi di nuovo e comprando, lui così nemico delle futilità, graziosi regali per la moglie, che oltre tutto ha lasciato incinta. Di ritorno trova freddezza, distanza, ironia. E il bambino? Un bambino non nasce quando non ha padre, è la dura risposta: e l'uomo colpito nella sua ambizione di aver prole bella e sana, si affloscia. Questa donna chiamata moglie ha vinto e la sua vittoria durerà tutta la vita.

A questo punto il buon Dio protettore dei mandriani e forse sfavorevole al matriarcato, interviene sotto forma di una bracciata di panni che avviluppano non uno ma due floridi neonati di cui il padre si propone di vantarsi per tutta la prateria. Ma non esageri: non si tratta di due maschi, ma di un maschio e di una femmina. Uomo avvisato...

Il film di Troeli non ha pretese se non quella di un lavoro ben fatto, da buon padrone dello schermo che sa dire le sue verità fra due risate. Le contestazioni, anche quella femminista, si servono più coi fatti che con le bandiere.

ANNA BANTI

SCHEDE

Gioielli per la storia dell'Ottocento

Non c'è dubbio che le avanguardie di questo secolo hanno fatto del loro meglio per liberarsi e farci dimenticare dell'Ottocento, che con le sue macchine e i suoi filosofi, con i suoi poeti e i suoi pregiudizi, con le sue banche e le sue commozioni, nel bene e nel male ancora tanto incombe su di noi.

Dopo tante fatiche l'Ottocento resta un secolo imbarazzante, che minaccia perfino di tornare di moda.

Ora, fra le molte maniere di ripercorrere questo secolo grandioso e tormentato, e un po' tormentoso, c'è anche quella di vederlo attraverso la storia dei suoi gioielli, per esempio nelle pagine « tanto gustose e sostanziose », quanto, a loro modo, severe, dell'ampia storia della gioielleria francese di Henri Vever.

Il gioiello, si sa, per sua natura allusivo, da che mondo è mondo borghese, sta sempre un po' a mezzo fra l'intimismo e l'astrazione; ed è naturalmente sensibile e consenziente alle vicende economiche di una società. Questo per dire che nell'opera del Vever si legge, e non troppo in filigrana, anche una sociologia del gioiello, insieme alla sua vicenda tecnica, formale e politica.

Presentata, per i tipi della SPES, con sobrie e attente parole da Lucia e Carlo Barocchi, questa ristampa anastatica, appena uscita, dei tre volumi de *La bijouterie française au XIX^e siècle (1800-1900)* di Henri Vever, scritti e pubblicati « a caldo » fra il 1906 e il 1908, con la loro fitta documentazione illustrativa e la puntigliosa abbondanza di notizie di prima mano; questa ristampa anastatica del 1976 è un'occasione unica e, diciamolo, imprevedibile, per il comune lettore di libri in tema di storia e cultura moderna.

La storia del Vever comincia con la ventata neoclassica e davidiana degli anni napoleonici — che nel dominio dei gioielli furono di grande fervore produttivo e commerciale, se non inventivo — per concludersi con gli anni proustiani della Terza Repubblica e l'esplosione meraviglioso,

specialmente nella gioielleria, dell'*art nouveau*. Nel mezzo, scanditi dalle tre rivoluzioni — quella di luglio, il '48, e la Comune — c'è il gelo, anche in termini di gioielleria, della Restaurazione, c'è la mediocrità del regno di Luigi Filippo e, sempre in termini di gioielleria, c'è l'euforia nevrotica del Secondo Impero.

Storia scritta da un tecnico (Henri Vever — 1854-1942 — era un gioielliere) quest'opera è gradevolmente indenne da meschinità tecnicistiche. Per valutare il « respiro » storico di quest'ampio lavoro basterà trascrivere, nel nostro magro italiano, quanto l'autore afferma, senza una briciola di sciovinismo, in merito ai benefici influssi degli artisti giapponesi su quello che si chiamò *art nouveau* o *nouveau style*. Dice dunque di quei giapponesi: « Abili tanto a combinare le linee che ad associare i colori, essi hanno chiaramente contribuito, anche se in modo indiretto, all'evoluzione della decorazione moderna; e non sarà temerario pensare che, senza l'esempio di questi maestri, le stoffe di Liberty, i *papiers peints* di Walter Crane, le porcellane di Copenaghen, non sarebbero mai esistiti ».

Questa bella riedizione anastatica dell'opera di Henri Vever, del cui fascino, ripetiamo, non solo specialistico, e della cui ricchezza ci siamo sforzati di dare una sia pure scarna idea, ci offre, come si dice, il destro di accennare anche alla SPES, la nuova casa editrice fiorentina che l'ha prodotta e proposta.

Sorta un po' di sorpresa in questi ultimi tempi nel panorama depresso dell'editoria a Firenze l'azienda ha una sigla, SPES, che non ha niente a che fare con quello che a prima vista si pensa, significa: « Studio per Edizioni Scelte ».

La casa editrice è stata ideata da una studiosa, Paola Barocchi, che a controverso della moderna tendenza a « crear tacendo » ha convinto il fratello, il gioielliere Carlo Barocchi, a finanziare e amministrare l'impresa e la cognata, Lucia Ba-

rocchi, a curare la parte grafica della produzione.

« Valendosi dell'esperienza di vari specialisti lo Studio per Edizioni Scelte (SPES) intraprende una larga attività editoriale, in gran parte anastatica, con la quale vuole offrire agli studiosi ed amatori d'arte validi strumenti di ricerca », dice il programma stampato nel primo catalogo della casa editrice.

A confronto di quelle correnti, quelle della SPES sono edizioni anastatiche aggiornate mediante apparati critici e documentari, a vantaggio di chi usa questi strumenti, alcuni, peraltro, irripetibili in originale anche nelle maggiori biblioteche. Diamo alcuni esempi, oltre al Vever di cui abbiamo parlato, di opere già uscite (l'attività edi-

toriale dura da circa un anno): le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, di Filippo Baldinucci, nell'edizione ottocentesca del Ranalli, arricchita da due volumi di carteggi inediti e di apparati critici a cura di Paola Barocchi e Antonio Boschetto. Dello stesso Baldinucci il *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, a cura di Severina Parodi. Il « Noi », la rara rivista futurista di Prampolini e Samminiatielli (1917-'23) curata da Bernardina Sani e *Il Giornale Artistico* (1873-'74) quindicinale del Cecioni e dei Macchiaioli.

La casa editrice ha sede a Firenze, in Lungarno Guicciardini 9r, e — alla Viesseux — è aperta tutti i sabati a tutti, per incontri e scambi di idee.

FERNANDO TEMPESTI

© 1976 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

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

NOVITÀ DELLA ERI

POETI UNGHERESI DEL '900 L. 6.500
a cura di Umberto Albini

Francesco Binni
NARRATIVA AMERICANA
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Angelo L. Lucano
CULTURA E RELIGIONE
NEL CINEMA L. 3.800

Stefano Andreani
ALCHIMIA: APPUNTI PER
UNA SEMIOLOGIA DEL SACRO L. 3.500

Autori vari
LA FILOSOFIA
DAL '45 AD OGGI L. 6.500
a cura di Valerio Verra

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 4 secondo semestre 1976

Prezzo lire 1500