

L'APPRODO LETTERARIO

77 - 78

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 77-78 (nuova serie) - Anno XXIII - Giugno 1977

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 77-78 (nuova serie) - Anno XXIII - Giugno 1977

CARLO BO		
<i>Sacerdote Cesare Angelini</i>	pag.	3
MARIO LUZI		
<i>Il messaggero</i>	»	18
FIAMMA NICOLodi		
<i>Un dono di Goffredo Petrassi: l'inedita « Petite Pièce »</i>	»	51
LEONE PICCIONI		
<i>Leopardi ultimo e primo</i>	»	62
RICCARDO BACCHELLI		
<i>Tutto e niente</i>	»	73
PIERO BIGONGIARI		
<i>Il « correlativo soggettivo » di Palazzeschi</i>	»	75
GIUSEPPE BONAVIRI		
<i>L'inchiesta</i>	»	97
SAURO ALBISANI		
<i>Da « Calcabrina »</i>	»	115
ROBERTO TASSI		
<i>Per Mario Marcucci e la sua pittura</i>	»	126
GIOVANNI RABONI		
<i>Appunti sull'antinovecentismo di Pasolini</i>	»	133
LIVIO SICHIROLLO		
<i>In morte di Eric Weil</i>	»	137
ERIC WEIL		
<i>Dignità e virtù della narrazione storica</i>	»	141
DANILO ROMEI		
<i>La strategia bizzarra di Francesco Berni</i>	»	156
PAOLA MONTEFOSCHI		
<i>Bergson e la poetica di Ungaretti</i>	»	172
URSULA VOGT		
<i>Ipotesi per l'analisi dell'indovinello</i>	»	183
GUALTIERO DE SANTI		
<i>Moralità, storia e « maniera » nella poesia di Giovanni Guidiccioni</i>	»	195

DOCUMENTI

<i>Autoritratto di Ferdinando Camon</i>	»	217
<i>La riscrittura di Alberto Arbasino</i>	»	221
<i>Autoritratto di Fulvio Tomizza</i>	»	224
<i>Autoritratto di Maurizio Cucchi</i>	»	228
<i>Nicola Lisi nell'opera completa di Geno Pampaloni</i>	»	235
<i>Flaiano postumo di Sergio Pautasso</i>	»	238
<i>Gli intrighi d'amore: una commedia di Tasso di Giorgio Barberi Squarotti</i>	»	242
<i>Autoritratto di Giuseppe Bonaviri</i>	»	246
<i>Autoritratto di Giovanni Raboni</i>	»	253
<i>Ricordo di Sandro Penna di Aldo Rossi</i>	»	260
<i>Sul Leopardi di Piero Bigongiari di Franco Fortini</i>	»	265
<i>Italia ed America dal Settecento all'età dell'imperialismo e dalla Grande Guerra ad oggi di Claudio Gorlier</i>	»	269
<i>Autoritratto di Andrea Zanzotto</i>	»	272
<i>Ritorno di Benda? di Carlo Bo</i>	»	276
<i>Ritorno a Stendhal di Luciano Erba</i>	»	279
<i>« Sulla poesia » di Montale di Edoardo Sanguineti</i>	»	284

RASSEGNE

Letteratura italiana: Narrativa, Critica e filologia, Filologia classica, Filosofia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura ungherese - Letteratura russa - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede

Illustrazioni: Marcucci

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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

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

UN FASCICOLO: L. 1500 - Estero: L. 1900 - NUMERO DOPPIO: L. 2500 - Estero: L. 2900

ABBONAMENTO ANNUO: L. 4800 - Estero: L. 6400

VERSAMENTI ALLA ERI - Via Arsenale 41 - TORINO - C.C.P. n. 2/37800

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 77-78 (nuova serie) - Anno XXIII - Giugno 1977

CARLO BO	<i>Sacerdote Cesare Angelini</i>	pag.	3
MARIO LUZI	<i>Il messaggero</i>	»	18
FIAMMA NICOLODI	<i>Un dono di Goffredo Petrassi: l'inedita « Petite Pièce »</i>	»	51
LEONE PICCIONI	<i>Leopardi ultimo e primo</i>	»	62
RICCARDO BACCHELLI	<i>Tutto e niente</i>	»	73
PIERO BIGONGIARI	<i>Il « correlativo soggettivo » di Palazzeschi</i>	»	75
GIUSEPPE BONAVIRI	<i>L'inchiesta</i>	»	97
SAURO ALBISANI	<i>Da « Calcabrina »</i>	»	115
ROBERTO TASSI	<i>Per Mario Marcucci e la sua pittura</i>	»	126
GIOVANNI RABONI	<i>Appunti sull'antinovecentismo di Pasolini</i>	»	133
LIVIO SICHIROLLO	<i>In morte di Eric Weil</i>	»	137
ERIC WEIL	<i>Dignità e virtù della narrazione storica</i>	»	141
DANILO ROMEI	<i>La strategia bizzarra di Francesco Berni</i>	»	156
PAOLA MONTEFOSCHI	<i>Bergson e la poetica di Ungaretti</i>	»	172
URSULA VOGT	<i>Ipotesi per l'analisi dell'indovinello</i>	»	183
GUALTIERO DE SANTI	<i>Moralità, storia e « maniera » nella poesia di Giovanni Guidiccioni</i>	»	195

DOCUMENTI

FERDINANDO CAMON	<i>Autoritratto</i>	»	217
ALBERTO ARBASINO	<i>La riscrittura</i>	»	221
FULVIO TOMIZZA	<i>Autoritratto</i>	»	224
MAURIZIO CUCCHI	<i>Autoritratto</i>	»	228
GENO PAMPALONI	<i>Nicola Lisi nell'opera completa</i>	»	235
SERGIO PAUTASSO	<i>Flaiano postumo</i>	»	238
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI	<i>Gli intrighi d'amore: una commedia di Tasso</i>	»	242
GIUSEPPE BONAVIRI	<i>Autoritratto</i>	»	246
GIOVANNI RABONI	<i>Autoritratto</i>	»	253
ALDO ROSSI	<i>Ricordo di Sandro Penna</i>	»	260
FRANCO FORTINI	<i>Sul Leopardi di Piero Bigongiari</i>	»	265
CLAUDIO GORLIER	<i>Italia ed America dal Settecento all'età dell'imperialismo e dalla Grande Guerra ad oggi</i>	»	269
ANDREA ZANZOTTO	<i>Autoritratto</i>	»	272
CARLO BO	<i>Ritorno di Benda?</i>	»	276
LUCIANO ERBA	<i>Ritorno a Stendhal</i>	»	279
EDOARDO SANGUINETI	<i>« Sulla poesia » di Montale</i>	»	284

RASSEGNE

LUIGI BALDACCI	<i>Letteratura italiana: Narrativa</i>	»	288
LANFRANCO CARETTI	»	»	293
UMBERTO ALBINI	»	»	297
LIVIO SICHIROLLO	»	»	301
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	302
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	310
GIUSEPPE BEVILACQUA	<i>Letteratura tedesca</i>	»	312
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	314
ANNA SIKOS	<i>Letteratura ungherese</i>	»	316
VITTORIO STRADA	<i>Letteratura russa</i>	»	317
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	319
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	321
FERNANDO TEMPESTI	<i>Arti figurative</i>	»	323
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	324
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	328
MARIO VERDONE	<i>Cinema</i>	»	329
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	333

Illustrazioni: Marcucci

SACERDOTE CESARE ANGELINI

di

Carlo Bo

Quante volte non ci siamo chiesti, pensando a Cesare Angelini, chi fosse nato prima nel suo cuore: il fedele servitore di Cristo o l'umile servitore della poesia? Se riuscissimo a rispondere a questa domanda, saremmo a un buon punto nella conoscenza di uno degli spiriti più gelosamente segreti del nostro tempo. Prima di tutto conosceremmo meglio gli anni della partenza, i confini della sua « piccola patria », le sue origini, il peso che ha avuto sulla sua formazione e poi su tutta la sua vita l'immagine della famiglia, la qualità e il numero dei suoi primi incontri, soprattutto potremmo dire in che modo ha cominciato a parlargli dentro quell'intelligenza del bello che lo avrebbe distinto nella grande famiglia degli scrittori di questo secolo. È pur vero che a tratti e col passare degli anni gli era capitato di segnare alla sua maniera discreta quei punti di partenza, ricordando la famiglia e i primi maestri ma si trattava di contributi sentimentali più che di contributi critici. Comunque, il punto di partenza è la campagna pavese, un modo di vita per cui oggi ci mancano gli strumenti di recupero, una profonda pietà religiosa delimitata dal numero dei doveri e dei sacrifici. Questa è la base su cui nella sua lunga vita don Cesare ha costruito il suo piccolo mirabile edificio, queste sono rimaste le sue fondamenta ma ecco che questa stessa umiltà la ritroviamo poi nel lettore, nel consumatore di poesia. I fiori di Angelini proven-

gono da questo territorio e sono fiori autunnali, un tema su cui non finirà di tornare e per se stesso e per gli scrittori lombardi, quasi che l'autunno fosse il simbolo della coscienza e della maturità. Si commetterebbe un errore a spostare questi termini, a non tenere ben presenti nelle ricapitolazioni critiche questa costante iniziale, questa premessa: potrà aggiungere, togliere, seguire l'estro e la fantasia delle sue variazioni ma le cose non muteranno, anzi diciamo subito che questo regime di variazioni conferma una vocazione iniziale, una partenza nella comunione. Le avventure per don Cesare gli suonavano come degli inviti a ripetere in eterno i suoi viaggi che, di solito, stavano fra la casa paterna e i monumenti della poesia. Non dimentichiamo neppure che il suo ingresso in letteratura è tutt'altro che precoce ma questa lentezza o questo ritardo è il segno di una preparazione che è durata molti anni e in fondo ha preconstituito un modo di lavorare; in fondo le sue stesse letture, anche quando erano pubbliche e avevano la parvenza dell'assoluto, del definitivo non erano che preparazioni, approssimazioni, inviti ripetuti, ritorni, nuovi tentativi. Lo scrittore in Angelini nasce proprio da questa forma di dilettazione senza fine, diciamo pure, ma nel senso suo, dalla sperimentazione in vista di un miglioramento. Ma non basta, Angelini si manifesta tardi ma gli anni dello studio sono stati estremamente pieni e soddisfatti: senza quelle basi, senza quelle lontane e prime dimore sui testi non ci spiegheremmo né la sua tensione né la sua fedeltà. Il resto della sua lunga esistenza non ha quasi peso rispetto a questa educazione letteraria, si dice che non ci sono stati grandi mutamenti, tanto meno ci sono state delle avventure, tutto si è giuocato dentro la sua stanza, ad eccezione di due viaggi, il viaggio a Cesena e il viaggio in Pavia o — se confrontiamo questi dati alla luce dello spirito — i due grandi viaggi della vita, l'incontro con Renato Serra e la convivenza con Manzoni. Che cosa sia stato Serra per Angelini non sta a noi ripeterlo ancora una volta, Serra è stato la letteratura nuova e la gioventù, è stato anche un'altra immagine di campagna, un altro dolce reame — la Romagna — da contrapporre alla terra dell'autunno. Finché la salute glielo ha concesso, Angelini ogni anno faceva il suo pellegrinaggio a Cesena e crediamo che non si trattasse di una consuetudine del cuore ma di un bisogno, proprio come erano bisogni quei suoi ritorni ai testi capitali

della sua biblioteca, e forse una riprova critica. Si veda la pagina scritta nel secondo dopoguerra su Cesena, sui fantasmi, su quel mondo perduto e che ora poteva conservare per l'eternità come un dato del vero, come un atto stesso del vivere. Si tenga poi presente un altro fatto, chi tiene i rapporti con queste grandi ombre del passato è la lettura, è il leggere che per Angelini prenderà il posto del vivere, così come per Pirandello lo scrivere aveva la funzione di succedaneo. Il suo tempo è stato soprattutto un tempo di lettori ed è così che Angelini ha trovato il suo posto fra Serra e Papini, fra Prezzolini e De Robertis. Quando fa il grande viaggio della sua vita e approda nella casa di Monsignor Cazzani, Angelini ha già ben chiara nella sua mente questa figura spirituale della lettura e non per nulla a Cesena potrà sviluppare un doppio registro fra il modo di leggere cristiano, quale già gli aveva insegnato il Cazzani, e il modo tutto libero del Serra. Angelini non sceglie, e trova subito quella che resterà come la sua connotazione principale, la lettura completa, la lettura che tiene conto di Dio e conto della bellezza. Papini fra le tante sue profezie ne aveva fatta una che col tempo si sarebbe dimostrata esatta, a proposito di Angelini. « Questo compito, scriveva Papini a don Cesare (salvaguardare se stessi e gli altri, la poesia), tocca anche a lei, ch'è due volte consacrato: al Verbo che si fece carne e al verbo che tenta di farsi bellezza ». La sua lettura è il frutto, dunque, di questa doppia consacrazione. Ma esaminiamo questo suo modo di leggere con la speranza di cogliere il tratto più importante della sua vita in letteratura. Angelini sillabava i suoi testi, introduceva i versi in una prodigiosa macchina di fissazione, si rivolgeva prima di tutto alla parola e dopo passava a un secondo momento che era destinato alla collocazione. C'è capitato molte volte nell'ambito di una conversazione di coglierlo in questo atteggiamento di recupero, Angelini dimenticava per un attimo il tema del discorso e si spostava su un altro terreno che era, sì, della memoria ma anche dell'eterna presenza della poesia. Non era un lettore che inseguisse il giudizio, nel senso che gli bastava arrivare — comunque — a un giudizio per dettare la sua sentenza, no, i suoi processi non si chiudevano mai, quando aveva l'abitudine di rimandare a una ripresa, a una riapertura del processo, con il chiaro intento di strappare il più possibile d'echi a un verso, a una frase. Aveva, cioè, saputo

stendere un compromesso fra la lettura di un Serra e quella di un De Robertis: Serra leggeva per fantasticare, De Robertis per estrarre delle essenze, dei profumi come suoni, nei due casi qualcosa veniva reciso a tutto danno dello scrittore. Angelini no, è un lettore paziente e basterebbe la sua costante dimora manzoniana per sentire subito e in maniera inequivocabile la forza della sua ricerca. Non giudicava, non assegnava voti, non faceva graduatorie, non scartava niente e questo spiega come mai nei suoi libri i minori trovassero spazio e udienza che, di solito, si riservano ai grandi. Andiamo ancora un po' più a fondo e ci accorgeremo che per il cattolico Angelini esisteva anche una comunione degli scrittori, qualcosa come la comunione dei santi, dove non contavano tanto i risultati particolari e personali quanto quella tal sensazione, una risonanza del verbo a cui aveva fatto riferimento Papini. Lettore di Manzoni ma anche del Monti, si potrebbe continuare a lungo su queste contrapposizioni che per lui erano apparenti, giacché erano componenti a uguale diritto della stessa realtà spirituale. Questo, del resto, e nonostante l'apparente contraddizione ci fa capire perché il suo autore sia il Manzoni, il Manzoni che corrisponde alla stagione dell'autunno, quella che chiude l'anno e consente il calcolo ultimo, la somma di ciò che la letteratura può fare e dare. La sillabazione dei poeti diventa con Manzoni speculazione morale, religiosa, filosofica, Manzoni è per Angelini qualcosa di più, è la traduzione moderna del Vangelo. Così scopriamo che al termine delle sue dilettezioni non c'è soltanto la malinconia o il piacere come era per Serra, o la esaltazione nella purezza come in De Robertis, c'è il bisogno della verità. Stiamo attenti a non confondere Angelini con i personaggi di una categoria fin troppo famosa degli abati in letteratura, non è neppure un fratello del suo coetaneo Bremond, non è un letterato da salotto: l'essere approdato con la maturità a Manzoni e l'esservi restato dice tutto sulla sua scelta definitiva. Per quanto siano state le sue sperimentazioni, le sue navigazioni in biblioteca, per quanto profondo sia stato il suo gusto delle dilettezioni, alla fine la sua strada ci appare in tutta la sua linearità. Ora per fare questo bisognava possedere qualcosa di più del gusto, bisognava credere realmente in qualcosa onde spostare al momento giusto l'ago dal campo del piacere a quello della verità. C'è una pagina a proposito del Panzini che mette in chiaro la

questione e la risolve. Così a prima vista si direbbe che il Panzini fosse lo scrittore fatto a posta per Angelini: tutt'e due avevano fatto degli studi seri, conoscevano i loro classici, tutt'e due avevano conosciuto ed amato Serra ma quando si tratta di fare i conti, Angelini non si lascia invischiare da motivi sentimentali, non ha riguardi e detta la sua sentenza, così come gli accadrà di fare altre volte, senza tentennamenti: « Al Panzini, artista puro, manca un centro morale, un punto d'appoggio al suo pensiero: che è episodico, non sistematico; è improvvisazione, non persuasione. Panzini accoglie via via una massima di Cristo e un'altra di Epicuro, con lo stesso animo, con lo stesso scetticismo diletteristico. Mancando di una verità, viene ad accomodamenti con tutte le verità che s'inventano e corrono in questo mondo rotondo, scegliendole secondo la sua natura in una esaltazione lirica o in una svagatura umoristica. E con la difficoltà a disciplinare l'incoerenza della vita, ne segue spesso la difficoltà a armonizzare i toni alti e i toni bassi della sua scrittura... Strano fatto questo: di un uomo che è pur riuscito a dirci parole tanto umane da passar quasi per uno scrittore moralista, e del quale non riusciamo a fermare una coscienza, una certezza, che basti a fare del suo insegnamento non appena una nobilissima lezione di lingua ma una conquista spirituale e durevole, cioè una lezione di stile. Poiché, quella sua mobilità d'artista lasciata così sola, gli giova e gli nuoce. Gli giova quando, trattenuta in sede letteraria, lo aiuta, poniamo, a sciogliere in poesia la stessa critica che gli riesce naturalmente impressionistica, aromatica, come quella del Foscolo didimeo... Gli nuoce quand'essa è trasportata dal letterario al morale, quando Panzini crede che i valori morali si possano sostituire e svuotare d'ogni contenuto impegnativo: e tutto — fede, virtù, principio — sia materia ironizzabile ». Non si capisce Angelini senza questa pagina che ne restituisce e la forza della sua vocazione letteraria e l'irriducibile senso della sua verità cristiana. Altro che diletterante, altro che inseguitore di sensazioni e di piaceri: tutto quanto ha fatto, notando le variazioni dei suoi umori e le costanti dei suoi amori, va iscritto su questo libro più alto. Le conseguenze da trarre dalla lettura di questa pagina capitale sono fin troppo evidenti: per Angelini tutto è consentito al momento della ricerca ma quando si passa alle conclusioni i conti devono tornare, il Verbo deve raccogliere e sciogliere in un unico anelito i

tormenti, le incertezze e i dubbi della nostra anima. In tal modo la letteratura si trasforma e trova la sua pacificazione, la sua sede più vera. Arriviamo al religioso, all'Angelini prete per questa strada che a volte poteva sembrare, se non proprio frivola, per lo meno troppo compiaciuta e tocchiamo quello che per noi è il simbolo della sua fedeltà, quell'obbedienza che è rimasta intatta per tutta la vita. Leggendo la commemorazione del suo vescovo di Cesena ma vicino di casa, monsignor Cazzani, là dove si parla dei contrasti che aveva avuto con Roma, c'è una notazione preziosa, nello stile dell'Angelini più severo, quando arriva al fondo di un problema riassumendo vicende che possono essere costate e sono costate sangue e lacrime. Diceva Angelini: « In certe occasioni, uno è più grande nell'obbedienza che apparentemente lo cancella, che non nella disobbedienza che apparentemente lo solleva ». Per noi è la cosa più alta e più penetrante che ci abbia lasciato Angelini, il suo ritratto e il suo testamento. Tutto sta in quell'*apparentemente*, in quell'allusione ai rumori del mondo e soprattutto in quella dichiarazione di misura morale che è stata la grande arma della sua vita. Anche perché si può leggere in questa massima una testimonianza diretta di quanto Angelini ha visto e sofferto nella sua vita: il fatto di aver continuato a girare per la sua stanza non ci deve indurre all'idea che Angelini sia passato tra gli avvenimenti della sua vita indenne o senza partecipazione. No, Angelini ha conosciuto il suo tempo, ha vissuto gli anni del modernismo, è stato in guerra, è passato per il fascismo, ha sofferto la seconda guerra con le sue distruzioni, ha fatto a tempo a vedere questi ultimi dolorosi dieci anni ma ha fatto, visto e subito tutto questo con cuore manzoniano, diciamo meglio nello spirito del Vangelo. È stato professore, maestro, rettore, non c'è dubbio che abbia misurato della vita tutto, anche le sue miserie ma della sua sofferenza non ci restano documenti drammatici, confessioni laceranti, il privato ha sempre lasciato il posto al pubblico e il discorso lo ha sempre tenuto dentro quel riserbo, quella prudenza che immette all'obbedienza. Mi è stato raccontato un episodio della sua vita di rettore che ci aiuta a capirlo meglio: Angelini aveva l'abitudine di aspettare che i suoi collegiali rientrassero la notte all'ora stabilita. Una volta l'attesa si prolungò molto, le ore passavano, Angelini era uscito a passeggiare nel cortile quando finalmente verso le quattro il giovane

rientrò. Angelini non lo rimproverò, non gli chiese neppure delle spiegazioni, si limitò a dirgli: « ti ringrazio di essere tornato ». Qui c'è tutto Angelini, il privato che si tiene dentro tutto e il sacerdote che comprende, perdona, anzi non ha neppure bisogno di dire che ha perdonato. Il dato va segnato nel libro di quell'umanismo cristiano, a cui intitolerà la sua rivista, diciamo pure la sua rivista di pastore di anime e di letture. I due termini — ripetiamolo — non sono antitetici, sono invece complementari. Il lettore — per Angelini — è prima di tutto un'anima da riconoscere prima che un'anima da conquistare. Non c'è nulla in tutta la storia della sua vita letteraria che ci lasci supporre uno scopo segreto di captazione o di semplice allusione: ce n'era molto di più in Serra ed è tutto dire. Scandagliamo meglio questo termine di « umanismo cristiano », in quale senso dobbiamo prenderlo? Non certo in quello che grazie al padre de Lubac è diventato negli anni Cinquanta occasione di infinite discussioni; no, per Angelini si trattava molto più semplicemente di saldare in una sola voce le aspirazioni ai due verbi per trovare una pacificazione. Del resto nella formula, diciamo meglio nell'equazione Angelini riproponeva la sua doppia postulazione naturale e senza insistervi, lasciando il primato a quell'umanismo che per lui significava letteratura, spostava poi il tiro verso il punto che più lo teneva, vale a dire la fede cristiana. Angelini non avrebbe potuto immaginare un umanismo ateo, così come non avrebbe potuto pensare al lavoro letterario privo del suo approdo naturale: la bellezza doveva riportarlo a Dio epperò la scioglieva — alla fine — nell'idea di obbedienza.

Eppure la letteratura senza aggettivi ha avuto in questo secolo due straordinari operai, due maestri di prosa che erano sacerdoti, che prima di tutto erano sacerdoti. Don Cesare Angelini e don Giuseppe De Luca, due esempi di prosatori secondo le loro origini. Tanto la prosa del primo era secca, attenta a non travalicare mai i limiti del riserbo, tanto quella del secondo era opulenta, ricca di grazie eloquenti e di sapienza retorica. Sono per questo motivo due esempi di cattolicesimo, quello di Angelini prettamente lombardo mentre il cattolicesimo di De Luca rispettava l'ordine e il fasto delle sue origini meridionali. A loro modo erano anche due esempi di predicazione: quella di Angelini per piccoli passi, piena di scrupoli e di prudenze,

la predicazione di De Luca sembrava seguire il corso delle confessioni generose e non aveva paura di restare a lungo sul tema, cedendo a richiami di ogni tipo. C'è per quanto riguarda Angelini una curiosa convergenza fra lettore e predicatore: prima di tutto nessuno dei due sa fare a meno dei richiami e delle citazioni. Angelini è un lettore e un predicatore che procede appoggiandosi all'autorità di altri, De Luca si propone come antagonista, anche quando parte da un testo prende subito la testa del discorso e lo sviluppa in assoluta libertà. Quando si parla di Angelini lettore, si intende anche il critico e i suoi libri sono piuttosto dei registri di notazioni, Angelini è un maestro di osservazioni minori, a volte minuscole ma si sbaglierebbe a limitare la sua critica a semplice opera di un glossatore. La nota a ben guardare assume in Angelini la funzione del maestro di retorica spirituale, alla fine c'è — e come chiara — una cifra, il segno di una conquista.

C'è un punto però sul quale i due grandi scrittori sacerdoti divergono ed è il Manzoni, anche se alla fine il De Luca come uno dei suoi maestri, Croce, ha fatto la sua brava ritrattazione o correzione di tiro. La differenza però non sta tanto nel grado del consenso quanto nella natura che in Angelini è di vero abbandono critico. Diciamolo subito, Angelini non sarebbe stato tutto ciò che è stato senza il Manzoni. Del resto, a un certo momento della prima maturità, sui cinquant'anni lui stesso avrebbe reso la confessione definitiva: « Questo Manzoni ci occuperà tutta la vita » e facendo seguire alla promessa che in qualche modo era una condanna d'amore, queste parole: « da quando abbiamo inteso che i problemi del vivere e dello scrivere — la confidenza col Cielo e con la parola — li ha risolti con strenua coerenza, con esatta puntualità: e che egli non è solo un consolato punto di arrivo ma un fertilissimo punto di partenza per più belle prove. Questo dominio a cui soggiacciono molti che si mettano a studiare il suo sapiente contrappunto, la sua illogorabile melodia, la compita gioia del narrare ». Tutto il capitolo del suo *Manzoni* del 1942 destinato a illustrare l'universalità del grande lombardo meriterebbe un commento preciso, punto per punto. Ci sia consentito metterne in luce alcuni pochi, quelli che, a nostro giudizio, restituiscono meglio l'intelligenza del critico. Angelini non avrebbe potuto fare a meno di ipotizzare la risposta di Serra su Manzoni. « Cosa pensava Serra del Manzoni? ». Risponde Ange-

lini: « C'è, di lui, una definizione di sapore bonghiano (d'un Bonghi che sta voltando Platone), la gran mente serena di Manzoni ». È una risposta che resta sottintesa nella costruzione di questo capitolo riassuntivo del suo libro. Prima di tutto dice Angelini: « Ora è altrettanto vero che, a dire "manzoniano" sentiamo non appena un tono particolare di poesia, ma una pienezza di valori supremi che il Manzoni ha saputo attuare, e fanno di lui uno scrittore di umanità completa. Tornato alla concezione cattolica, ossia raggiunta una sua visione cordiale della vita, il Manzoni è uno che ha una risposta da dare: le sue conclusioni non sono mai negative, e dalla sua lettura si esce sempre con la voglia di vivere ». Non trascuriamo un dato capitale per Angelini, la letteratura deve dare una risposta, tanto meglio se positiva. Nel Manzoni lo è perché « chi redime il suo pessimismo è la fiducia nella Provvidenza, il più genuino valore del Vangelo. Diventò il caposaldo della sua Fede, la lucerna del suo mondo, il motivo che nel romanzo opera senza interruzione » e finalmente la splendida individuazione della grandezza del romanzo: « Tutto il romanzo — che è il Vangelo in azione — mira a rivelare la Provvidenza nel mondo, intesa come il divino perennemente calato nell'umano ». Ma questa Provvidenza non è soltanto una semplificazione della vita, è « un'esperienza mistica, una rivelazione di Dio ». E ancora, misticismo con poche estasi ma con molta umanità e spirito santo. E ancora: « Intesa come persuasione della vicinanza di Dio nel nostro destino, la Provvidenza include l'altro valore universale della rassegnazione, o gioia di sapersi vicini a Dio e accompagnati da Lui. L'uomo rassegnato, non è il debole che china fatalmente la testa sotto un insopportabile peso: è il forte che sa contenere altamente il proprio dolore... Ora la rassegnazione è veramente la temperatura del romanzo ». E noi abbiamo già visto che, molti anni dopo, Angelini allaccerà a questa idea attiva della rassegnazione, il criterio dell'obbedienza. Si passa poi ad altre individuazioni, la redenzione dall'orgoglio, il pudore nel fare buone azioni, la trasformazione dei famosi principi dell'89 e la loro immissione nel « loro genuino fonte, il Vangelo ». Come vedete, ogni movimento finisce per riportarlo all'immagine del libro capitale. Angelini non avrebbe continuato a studiare Manzoni per altri trent'anni, se a stimolarlo non ci fosse stato questo schermo eterno, questo confronto assoluto. Dal

1924 alle notizie di tre anni fa, le *Variazioni manzoniane*, passano esattamente cinquant'anni con inviti, con illustrazioni di doni, con commenti, con capitoli e soprattutto con quella costante tensione morale che sta all'origine di questa monacazione, di questa religione manzoniana. Sembra superfluo indicare le ragioni di questa scelta che non era soltanto estetica o critica o filosofica; Angelini trovava nella consuetudine costante col Manzoni la pace, la tranquillità, tutto quello che la pur amatissima letteratura non gli avrebbe mai consentito. Quel « che cosa pensava di Manzoni » se lo è portato dietro per tutta la vita, un'unica domanda che per lui sostituiva il famoso decalogo samboviano del critico ma noi sappiamo che nel nome del Manzoni alludeva a qualcosa di più importante e illuminava quella comunione dei santi che aveva appreso a riconoscere nei primi anni della sua vita contadina.

Comunque, quando si pensa che Angelini non ci abbia lasciato un libro maiuscolo ma soltanto delle note, delle notizie, degli inviti o delle prose d'arte si commette un grave abuso: il libro c'è ed è stato messo insieme appunto in quei cinquant'anni, resta solo da ordinarlo, da costringerlo con tutte le membra sparse in un corso unico e allora si vedrà che è stato il principe degli inventori, se non il grande inventore in assoluto del Manzoni in questo secolo. Il miracolo è stato possibile grazie alla struttura originale del suo modo di leggere ed essere insieme: Angelini era assai più di un uomo di gusto, di un erudito, di un critico, perfino di un lettore più che « provveduto », d'eccezione, prima di tutto era un cristiano o, come diceva con maggior umiltà, un cattolico che non poteva mettere in dubbio le ragioni e la natura della sua fede. Tutt'altro che attaccato alla lettera del Verbo, aperto, disponibile, c'era però un punto su cui non se la sentiva di tradire la sua vocazione, quella sua prima educazione. Si veda la « lettera al Papa » che è per l'appunto il documento indispensabile per capire più a fondo quelle che erano le radici spirituali di Angelini, un documento che nasce dalla contrapposizione fra errori e speranze, fra giuste ambizioni e delusioni. « Noi abbiamo... molto rispetto delle loro inquietudini che sono, in parte, le nostre. Del resto, il fatto religioso, quando è sincero, è per se stesso inquieto. Quieta, cioè, malviva è solo la Fede geometrica e recitata a memoria dai Teologi della paura. Certo non possiamo consentire con loro quando parlano di un'altra Chiesa

da sostituire alla presente “ che da tanti secoli soffre combatte e prega ”, né accogliere certi loro atteggiamenti impietosamente avversari all'autorità e alla gerarchia inabolibile di una Chiesa che è di istituzione apostolica e ha l'impegno di custodire nei secoli, non un messaggio sociale ma la continuità e la integrità del messaggio della salvezza... Si sente dire e ripetere che la Chiesa dev'essere spoglia di potere, di prestigio, di ricchezza; povera, insomma, e magari ambulante. Per la verità, noi poveri non ci siamo mai accorti che la Chiesa fosse ricca. ». Che confessione stupenda, da mettere accanto all'altra sull'obbedienza e alle note sulla Provvidenza manzoniana! Ecco una nuova prova di come tutto tenga nel discorso di Angelini, di come non ci sia possibilità di fratture o solo di dissonanze fra il Verbo e la parola dell'umanità cosciente e fedele.

Questa fedeltà è riscontrabile nello scrittore e in modo particolare nel critico. Chi legga con attenzione quel vero capolavoro di indagine psicologica che è lo studio sul Monti non stenterà a sentire a quale visione si ispiri il critico Angelini nella sua lettura. Disponibile a tutte le sollecitazioni, in grado di cogliere tutte le occasioni per ammirare la sapienza naturale dello scrittore, non riesce però a nascondere un moto di insoddisfazione di fronte a certe vacanze dello spirito e rimanda tutto a un altro confronto e a un'altra immagine di letteratura. Il saggio sul Monti è del '39, questo capitolo dannunziano che stiamo per commentare è del 1972, passano fra i due testi trentatré anni ma la posizione di Angelini non è mutata. D'altra parte il suo modo di leggere è legato a una distinzione fondamentale, per cui da una parte c'è la letteratura intenta a soddisfare soltanto le proprie regole, dall'altra una letteratura diversa, toccata dalla luce dello Spirito. Il *Veni Creator Spiritus* Angelini lo ha cantato anche nei testi che la sua intelligenza critica sapeva distinguere e trasfigurare. Ma vediamo il suo comportamento con D'Annunzio, un poeta che non poteva non amare e del quale gli abbiamo sentito sillabare alcuni versi in un pomeriggio di maggio sul lago di Bolsena. Il capitolo riguarda un D'Annunzio minore ma non per questo meno ripercorribile ai suoi fini. E il D'Annunzio delle rielaborazioni di tre parabole del Vangelo che avrebbero dovuto costituire con altre pagine *Il Quinto Vangelo*. Chi scrive da critico è uno che conosce bene la sua materia e non per mere

ragioni professionali, ha tradotto i *Vangeli*, gli *Atti degli Apostoli*, *L'Apocalisse*, il *Cantico dei Cantici* e ha rivisto la traduzione integrale della Bibbia, soprattutto è un cristiano che vive il senso e la verità della sua fede. Non c'è, dunque, possibilità d'intesa con lo scrittore D'Annunzio che abusa delle sue doti e in fondo cristiano non è mai stato, la sua natura fino all'ultimo è stata di pagano. Angelini non tarda a indicare il punto debole di questo D'Annunzio: «dalla sua esposizione ornata di particolari squisiti, le parabole emergono in una loro dorata seduzione. Ma sfigurate, svuotate, vuote. Distorte a significazioni insensate, le parabole della salute diventano le parabole dell'allegria dannazione. Solo un artista che ha identificato la coscienza morale con la coscienza estetica fino ad annullarla in essa, poteva arrivare a questa infedeltà.». Angelini non ravvisa neppure il tentativo di empietà, D'Annunzio per le solite ragioni ne è esente: il vuoto non consente l'infra-azione, la legge della violenza. No, D'Annunzio scopre la formula della sua arte: «divertimento, gioco, contaminazione». Ad Angelini dà noia ciò che con una formula esatta illustra così: «È la ricchezza di D'Annunzio ed è la sua miseria, che toglie alla sua pagina la schiettezza di prosa italiana, dandole non so che eccesso orientale. O, se la vogliamo italiana, fa pensare a stagioni di ambigui splendori e di decadenze palesi denunziate da lussurie linguaiole. Un vizio antico, e non nuovo, che in D'Annunzio diventa una ricetta agevolmente imparata ».

Come si vede, l'estetica di Angelini non ripete le grandi strade della nostra retorica, eppure nessuno come lui era in grado di cogliere e intendere il profumo delle nostre invenzioni esterne. Bisogna, dunque, distinguere in Angelini due modi di consenso: un primo che potremmo definire epidermico, il secondo che è di natura spirituale. Allo stesso modo ci sono in lui due lettori o, per essere più esatti, un frequentatore di due biblioteche, così come ci sono due critici o meglio un critico per due diverse progettazioni di ritratti. Ci sono i puri ritratti letterari, Monti, Porta, e poi una serie molto ricca di miniature che stanno a testimoniare lo spirito curioso, l'umore vagabondo, l'eleganza dell'introspezione e ci sono dall'altra parte il monumento a Manzoni, le traduzioni dei testi sacri e, un po' da parte, una galleria di cristiani nel tempo, monsignor Cazzani, il cardinale Federico Borromeo, Galla-

rati Scotti che non sono il frutto di diverse occasioni e scadenze della memoria, sono il controcanto delle ragioni essenziali, insomma una galleria minuscola di personaggi che hanno servito la Chiesa. Diremo allora che Angelini è stato un navigatore di tutti i mari ma un navigatore protetto, che non rinunciava alla guida della bussola: poteva capire tutte le tentazioni e accettare fino a un certo punto l'invito ma l'avventura finiva nel momento in cui sentiva che — dietro — c'era il vuoto. Tale profonda coscienza però non lo spingeva su altre strade, non avrebbe saputo neppure trovare gli strumenti per uno sfruttamento religioso, ideologico della letteratura. Valga come indice assoluto uno degli ultimi suoi libri, quella *Vita di Gesù narrata da sua madre*: non una vita di Cristo narrata in prima persona, non la proposta di un'ennesima interpretazione della figura di Cristo ma qualcosa di molto più umile, qualcosa che assomiglia a una sillabazione — questa volta come diversa — di un vangelo minuscolo, di un catechismo, quale si poteva compitare un secolo fa nelle sue campagne. Ma proprio qui, su questo punto, si verifica la grande vittoria di Angelini: di uno che dopo aver corso la sua vita per i monumenti e le memorie di una grande letteratura, di colpo si riduce all'essenziale e nella luce dell'amore. È proprio questa modestissima prova di riduzione che rende tutto lo splendore all'amico di Serra, al discepolo di monsignor Cazzani, all'illustratore di poeti, all'autore di altre raccolte che finora non abbiamo avuto modo di ricordare e contengono, dentro un disegno normativo la parte dispersa, del suo lavoro: *Nostro Ottocento, Altro Ottocento, Cronache di letteratura contemporanea* (1919-1971). Non c'è come questi maestri della divagazione letteraria che sappiano lasciarci un'opera assai più compatta e solida nella loro armonia dissimulata e penso a Angelini ma ripenso ancora a De Luca, che aspetta la ripresa unitaria delle sue pagine, anche di quelle dimenticate, sepolte in giornali e riviste, testimonianza splendida di un'attività, di un fuoco fuor delle nostre abitudini. La febbre di De Luca non è poi molto diversa dalla serena dilettazione di Angelini, dietro alle due passioni tanto diverse c'è una vocazione sola, c'è un'unica destinazione. Hanno avuto origini e storie quasi inconciliabili fra di loro ma c'è un momento in cui coincidevano, quando, cioè, si chiudevano nello studio: in una povera canonica di certe monache a Roma, il De Luca, nella sede principesca del suo

Borromeo l'Angelini. Tocchiamo così un altro dei dati capitali della sua vicenda terrena: il rettorato del Borromeo che deve essere letto come una delle prove più persuasive della sua storia, quel suo naturale fare coincidere il prestigio della funzione e l'umiltà delle origini e della sua natura. Chi lo andava a trovare al Borromeo non poteva saltare questa questione apparentemente marginale e non chiedersi che cosa gli dava tanta dignità? La dignità gli veniva dall'umiltà e dalla fedeltà, non aveva dimenticato il paese delle origini, la sua famiglia, piantava alberi, ammirava i giardini e le terre del Collegio epperò questo gli consentiva di sperimentare quotidianamente che la verità è esigente, va misurata sui tempi lunghi e soprattutto va servita. Angelini non ha inventato nuove teologie, le può avere capite, meglio può averne inteso le motivazioni ma per lui Cristo non ha mai smesso di essere un padrone, il nostro padrone. Il che comportava la nozione discendente del « servizio » e di servizio è stata ogni sua stagione. L'epigrafe che ha lasciato da inscrivere sulla sua tomba è l'ultima occasione per meditare il senso della sua vita: « Sacerdote Cesare Angelini, per molti anni coadiutore della parrocchia di Torre d'Isola e per un anno economo spirituale, succedendo al fratello don Giuseppe. Buoni parrocchiani, pregate per tutti e due. ». Proviamo a distinguerne i punti essenziali: prima di tutto, « sacerdote » poi viene il segno della funzione, coadiutore di parrocchia, economo spirituale. Infine l'invito, la richiesta di una preghiera per sé stesso e per suo fratello. Non c'è nessun lontano richiamo allo scrittore, al rettore del Borromeo, all'insegnante che pure Cesare Angelini è stato: l'epigrafe è, dunque, il risultato di un bilancio che deve avere fatto prima e ben vagliato. Che cosa può rappresentare la letteratura per un'anima che aspetta d'incontrare Dio, che cosa può aver voluto dire insegnare, guidare? Il suo cuore di contadino che fa il grande ritorno alla sua terra non poteva illuderlo, Angelini aveva bisogno di cose concrete e allora ecco che mette avanti quel dato che lo comprende e lo spiega per intero: sacerdote. Non c'è dubbio che nell'affermazione, in questo suo riconfermarsi sacerdote c'è una punta non diremo di orgoglio ma di forza morale, di coscienza. Angelini voleva lasciare intendere che non aveva mai tradito anche quando tradire gli sarebbe stato facile, e l'esser perdonato e compreso altrettanto facile. Noi l'abbiamo sentito invece insorgere là dove la Bellezza

minacciava il « santo ver », dare un altro tono alla sua voce e passare dalla ammirazione, dal piacere del testo al segno della memoria consacrata. Nessuno da questo punto di vista è stato più fermo e saldo di lui, nessuno più impavido nel separare e nel denunciare.

Ci sembra, se non di aver risposto alla domanda da cui siamo partiti, di avere almeno distinto i tempi del suo cuore e di avere capito la materia che rende così impenetrabile e incorruttibile la sua figura. La certezza di fede lo ha salvato dalle ripetizioni moderne degli abati scrittori, da indulgenze intollerabili per lo scrittore che corrompe e tradisce, soprattutto dal cercare compromessi fra le sue origini di contadino e le nobili funzioni e i privilegi dello scrittore che, peraltro, ha sempre rifiutati.

Non so se sono riuscito a presentare un'immagine di Cesare Angelini credibile per tutti, soprattutto per chi lo ha frequentato per lungo tempo e ne è stato lettore fedele. Per conto nostro c'è sembrato di dovere insistere sulla saldatura naturale fra sacerdote e letterato, meglio fra i due credenti che convivevano in lui. Si poteva limitare il discorso al letterato, centrando l'ipotesi su ciò che lo stesso Angelini ha lasciato detto nella prefazione al suo *Carta, penna, calamaio* ma lo avremmo diminuito e ridotto: l'interprete perenne del Manzoni, lo speculatore ostinato della « grande mente serena del Manzoni » sarebbe rimasto contraffatto e alla fine tradito. Riportandolo nel suo insieme, nel suo doppio registro alla vocazione spirituale è stato per noi un dovere, confortati da tanti passi dello stesso Angelini e più ancora dal suo atteggiamento di fondo, quando l'orgoglio di essere stato qualcuno veniva immediatamente cancellato da un atto di umiltà, tanto più importante perché rifletteva un contrasto, una lotta di cui sul testo non restano segni visibili. Ciò che ci premeva di mettere in luce era, dunque, questa sua profonda coscienza delle ambizioni e delle vanità, questo suo riportare nel fiume anonimo delle speranze la sua vita e la sua letteratura.

IL MESSAGGERO

di

Mario Luzi

PERSONAGGI: Sinesio, Dionigi, Irene, Demetrio, Porfirio, Gregorio.

SEDE EPISCOPALE DI CIRENE

Sinesio solo presso una finestra

*Può darsi sia l'età o l'inazione — che dire?
Mi accade spesso di perdermi in fantasticherie incombenti,
per esempio questa, che un poeta di altra epoca,
futura forse, forse solamente postera,
in una lingua ancora in mente Dei rivisiti
un giorno chissà perché la nostra storia
non avendo riguardo a noi persone in carne ed ossa
ciascuna con i suoi gusti domestici o foranei,
malata d'eleganze o intrinseca
ai piaceri del rione:
non tenendoci insomma in conto di uomini esistiti tali e quali
badi quel poeta a scorgere
esclusivamente dei segni, presumendosi l'interprete.
E' strano, ma temo una violenza del genere.
Ce n'è di peggio, d'accordo — ma questa
attacca il proprio e l'irripetibile
in cui solo è vera la vita e giustificabile.
Che resterebbe di me? un nome
legato a un pensiero, scritto su un avvenimento.*

*E Ipazia? Di lei quel poco che si sa di un altro
 io solo posso conoscerlo, e quel poco lo nascondo.
 Eppure non facciamo ciò che fa il poeta noi stessi,
 vivendo il presente come ostaggi del futuro,
 richiamando il passato, mettendolo
 al fuoco di una prova non sua, nell'impresa d'oggiogiorno?
 Com'è delicato e vulnerabile il boccio di verità di un'epoca.
 Come un nonnulla altera il sapore di una vita.
 Discorso matto, dovuto a senilità — m'avvedo.
 Da dove mi viene questa improvvisa gelosia
 o meglio puntigliosa custodia delle briciole?
 Questo timore d'infedeltà... a che cosa, diciamo al preciso struggimento
 dell'attimo come fu vissuto — o come ci parve.
 Eppure quale realtà è più reale in sé
 che nella sua trasformazione in altro — potrei quasi ripetere a memoria.
 E non è altro, è la sua profondità medesima — anche questo non devo impararlo.*

PALAZZO VESCOVILE
 STANZA DI SINESIO

Dionigi, Sinesio

- DIONIGI — *Ti trovo solo, maestro: o a colloquio con te stesso,
 come so che prediligi. Ma concedimi un po' del tuo tempo.*
- SINESIO — *Eh Dionigi, quando si è vecchi il tempo è tutto degli altri:
 te ne buttano un avanzo talora,
 e si balla di letizia come gli orsi allo zoo.*
- DIONIGI — *Come puoi dirlo, Sinesio? Tutto qui è rimesso al tuo giudizio,
 nessuna misura è presa senza il tuo consiglio.*

SINESIO — *Questo è vero, anche ciò che sarebbe di Cesare,
secondo il detto. Ma questa è la Chiesa di Cirene
oggi giorno. E molte altre le somigliano.
Ma dicevo di quell'acqua plumbea, di quello stagno nebbioso
tra il pensare e l'operare dove affoga l'accidia dei vecchi.*

DIONIGI — *È il tuo zelo apostolico più che la vecchiaia
a dolersi. La tua mente ha bisogno di un braccio,
questo è inevitabile. E io faccio quanto posso
per non deluderti.*

SINESIO — *Non sono largo di lodi,
è vero, non abbastanza. Ma sai bene lo stesso
che ho conosciuto i tuoi meriti...*

DIONIGI — *E ora quasi mi confondi.
Ma ecco il motivo dell'udienza.
Di solito mi accogli con una domanda:
ci sono avvenimenti nuovi? Che animo ha la gente?
Domanda che oggi ancora non hai fatta.
Dati i tempi, la città è tranquilla,
senza pensiero apparente dei suoi mali
o di incombenti pericoli. Lavori
e traffici non mancano di lena,
i fratelli si adunano e pregano senza angoscia.
Ma dietro si profila un segno oscuro,
una sagoma inquietante.*

SINESIO — *Quale sarebbe questo segno
più oscuro degli altri che certo non sfavillano?*

DIONIGI — *Segnalano dai posti della Nubia
e da altri più prossimi un messaggero del re berbero
diretto a Cirene con strane credenziali*

*che i centurioni verificano con molto sospetto
incerti se lasciarlo procedere. Così
passano ciascuno il dilemma
al presidio successivo. E lui viene avanti.
Non è molto lontano, si dice. Non più che a una giornata da qui.*

SINESIO — *Capisco la novità del caso. Tuttavia
fanno ben altro i berberi che mandare messaggeri.
La regola che avevano era piuttosto un'altra, che io sappia.
Qualunque sia il messaggio riterrei già un bene quel cambiamento.
Ma tu come hai queste notizie?*

DIONIGI — *Fratelli militari
che rientrando hanno bruciato le tappe
sono corsi a riferirci.
Un servizio che il Prefetto non ha, ci giurerei,
e presumo sia all'oscuro di tutto.
Ma ti ho detto: strane credenziali. Non mi chiedi perché?
Ecco il rebus. Le lettere del re — non è un lapsus, le lettere, dico,
scritte da qualche mercenario greco del suo seguito, è da credere,
hanno un solo destinatario: Sinesio vescovo.*

SINESIO — *C'è motivo di stupore, non lo nascondo.
Stupore, ho detto? E parola che non dovremmo usare,
dovremmo non conoscerne il senso.
Non siamo preparati — questo va meglio.*

DIONIGI — *Il problema è grave lo stesso.
Si ignorano, è vero, le intenzioni del mittente.
Ma questi che ha sfidato per anni
il potere legittimo e umiliato le sue truppe
adesso lo dimentica quasi non esistesse
e appunta le sue mire indecifrabili sopra di te, unicamente.*

SINESIO — *Questo è davvero deprecabile.
Occorrerà molta cautela pertanto.
Tu hai qualche proposta?*

DIONIGI — *Fare che i nostri informatori si presentino ai comandi?
I loro ufficiali non hanno dato questo ordine.
Poco diverso sarebbe deferirli. Impossibile,
e per i fratelli alle armi si aprirebbero tempi difficili.
Se nessuno lo ferma, dunque,
si presenterà di colpo alla sede vescovile
codesto legato imprevedibile. Ma il suo ingresso a Cirene
non sarà occulto, non resterà inosservato.
Un caso politico, dunque, e troppo flagrante
perché possano il Prefetto e gli altri,
anche se vogliono, non rilevarlo con scandalo.
Certe voci arrivano fino al Proconsole.
Non vedo partito migliore che non ricevere il messo
opponendo i tuoi doveri di suddito
e rinviarlo al potere pubblico.*

SINESIO — *Il consiglio è buono, indubbiamente corretto.
Ma il potere pubblico, Dionigi,
dov'è il potere pubblico? Soltanto
un resto orgoglioso e inefficace
d'impero, irriso dai barbari.
Saremmo a questo altrimenti?
La gente indifesa cerca riparo sotto le nostre mura,
mura invisibili, è vero, ma ferme.
Possiamo ignorare tutto questo o fingere,
quando lo stesso re straniero ne prende atto, come vedi?*

DIONIGI — *Ti prego di riflettere. Il potere
è quello che dici, cede da ogni parte.
Ma che altri gli subentri*

*non credere lo ritenga ammissibile.
Inoltre l'udienza data a un messaggero berbero
sarebbe giudicata un cedimento,
una palese dimissione della romanità, come dicono,
insopportabile a molti, e non solo tra i notabili.
Neppure tutti i fratelli ti approverebbero.*

SINESIO — *Capisco, capisco. Ma che fanno intanto i comandi militari?
E le alte cariche civili che fanno?
Provvedono forse a proteggerla
questa romanità spaurita?
Come intendono contrastare? Forza
e deliberata volontà — nemmeno il ricordo.
E la loro albagia non basta allo scopo.
Già altre volte non hanno sdegnato di chiederci un appoggio.*

DIONIGI — *Era una richiesta loro e per una causa comune
di ordine e di pace interna. C'è differenza.*

SINESIO — *Non può essere comune la causa, Dionigi.
Non siamo qui per puntellare un'immagine
che oltretutto non è nostra.*

DIONIGI — *Lo so, non hai preso su di te questo compito.
Eppure, ne sei pienamente consapevole, un retaggio ti è affidato.
Ed è importante non disperderlo.*

SINESIO — *Importante sì ma non quanto la vita degli uomini,
non quanto la salute delle anime. A questo abbiamo badato,
non al decoro delle insegne.
E da questo non intendo partirmi.
Quando dai fratelli di Cirene fui eletto vescovo
— e non ero ancora dei loro —
di là dal mistero della nomina*

*ebbi chiaro il senso di quella delega
e ho tenuto fede, sempre
ho cercato di non deluderla.
Non credo che ora l'assise me la revochi.*

DIONIGI — *Non dico che alle viste ci sia questo. Soltanto
potrebbe qualcuno non seguirti
e sarebbe la prima volta, una pericolosa prima volta.*

SINESIO — *Bene, io sono il vescovo, custode legittimo
dell'integrità di questa Chiesa, pastore
dei suoi adepti.
Non è tutto: ho in custodia il suo fuoco apostolico,
il suo crogiuolo di carità. Nessuno
è tale da essere respinto in anticipo,
né io devo rifiutarmi a nessuno.
L'incremento della messe è in cima ai miei pensieri,
qualsiasi vento può recare un seme: l'ho detto e scritto.
Chi guida quel cavaliere berbero tra i posti di frontiera?
Chi muove colui che lo manda? Non possiamo
tentare di saperlo senza metterci alla prova.*

DIONIGI — *Forse ora sottovaluti il tesoro
di scienza e di fede che amministri da decenni
e quasi lo metti alla mercé di questi predoni nomadi.
Non capiranno. La facile vittoria
li farà più tracotanti e nient'altro.
La misura della loro abiezione,
il desiderio di uscirne — ecco di cosa prima di tutto mancano.
Solo la nostra inflessibile durezza potrà darglielo.*

SINESIO — *Quanto contrasta la mia attesa con i tuoi timori, Dionigi.
Mi chiedo spesso se la storia non esige un nuovo cominciamento
da uomini impetuosi e rudi*

*come sono questi berberi.
Forse l'autore della storia usa la loro forza
e la nostra debolezza, equamente, per un nuovo inizio.
Il seme ha germogliato nel giardino sotto il fogliame putrido,
è vero. Ma il vigore che rigenera
sta chiuso in una terra vergine: e dobbiamo scoprirla.*

DIONIGI — *Ti seguo come posso. Ma qui finisce il mio compito.
Ti prego ancora di riflettere — questo soltanto.
Le insidie e i pericoli sono gravi, e sono oggi,
sono presenti. Mi rimetto come sempre
a ciò che nella tua saggezza vorrai decidere.*

SINESIO — *Nella mia poca saggezza e nella mia molta fede,
Dionigi. E aggiungi pure: nella mia dura solitudine.*

DIONIGI — *Alla quale devo lasciarti per altre cose che premono.
Ma chiamami quando vorrai.*

UFFICIO NELLO STESSO PALAZZO
Dionigi e Demetrio

DIONIGI — *Stupido, dovevo immaginarlo e fare di testa mia.
Prima di tutto non dare ascolto a te,
a te, dico, mi senti, dove ti sei nascosto,
dietro che alzata di papiri, infallibile Demetrio.*

DEMETRIO — *Inutile recriminare, visto che fare non l'hai fatto.
E se non l'hai fatto te ne mancava la certezza
non la buona intenzione: ricordalo bene, andavi in cerca di un consiglio.*

DIONIGI — *Avvedutissimo consiglio, il tuo: informare il vescovo, contare sulla sua fermezza. Quasi non si sapesse che uomo è il vescovo, quanto apprezza la ragione politica.*

DEMETRIO — *Ora non mi dirai che Sinesio è sprovvisto di saggezza.*

DIONIGI — *Ha le sue vedute lontane, le sue aspettative profetiche: di quanta utilità per il caso da risolvere non sto nemmeno a dirti. Il caso? Che eresia. Non fa ammissioni del genere, lui: tutto è un solo avvenimento oscuro e manifesto. E dovunque legge i suoi segnali. In sostanza brucia d'impazienza di ricevere il messaggero.*

DEMETRIO — *E tu che intendi fare?*

DIONIGI — *Non c'è dubbio, la cosa a questo punto si complica. Irritazione nelle nostre file, prima di tutto. Alterigia di sai bene quali caste, dissidio delle razze che la vera fede supera, giustissimo, ma la meno vera appena appena dissimula. E il governo di questa provincia? Con quello ci mettiamo a un bel rischio.*

DEMETRIO — *Troppo per ignorarlo; troppo per tenere segreta la nostra informazione.*

DIONIGI — *Ecco che mi dai un altro consiglio — oppure fraintendo? Contrasta con i miei primi timori, è vero, si concilia male con i miei principi di vigorosa indipendenza, lo ammetto. Ma non credo ci sia altro. Nient'altro che correre al palazzo e mettere Porfirio a parte di tutto attizzando il suo probo orgoglio di prefetto imperiale. Sì, non c'è altro da fare. E da fare subito.*

PALAZZO DEL PREFETTO

Dionigi e Porfirio

PORFIRIO — *Vieni avanti, Dionigi. L'amico benvenuto non deve attendere.
Quanto al segretario del vescovo
la sua presenza qui è sempre desiderabile, come sai.
Tropo rara, se è lecito un mio personale rammarico.*

DIONIGI — *È solo discrezione, Porfirio,
cautela necessaria.*

PORFIRIO — *Comprendo, comprendo bene, Dionigi.
Neppure i vostri sono passi facili.
N'è corsa d'acqua sotto i ponti del Tevere,
non poca n'è passata tra le rive del Bosforo,
ma la vostra comunità è rimasta ai suoi sospetti
e diffida dei legami tra la Chiesa e Cesare. Legami necessari, comunque.*

DIONIGI — *La nostra comunità è leale verso il potere legittimo.
Non penso ci siano ombre.*

PORFIRIO — *Non penso proprio. Sotto il governo di Sinesio
la chiesa di Cirene cresce pacifica
e semina armonia in tutta questa provincia.
I tempi, lo sappiamo, sono insicuri; lo sono per molte cause
ma questa pace interna è inestimabile.*

DIONIGI — *Questo che dici conferma i miei pensieri
e conforta il motivo della mia visita.
È un passo mio, non autorizzato dal vescovo
e neppure impedito, all'oscuro di lui.
Non penso di mancare in nulla ai miei doveri così facendo.
Ma è opportuna la segretezza, anzi te la chiedo.*

PORFIRIO — *Mi sorprendi un po'. Tuttavia non ci sono orecchie estranee, puoi parlare liberamente.*

DIONIGI — *Bene, un caso — ma non chiedermi quale — mi ha messo a conoscenza di un evento a dir poco imprevedibile. Credo buona regola comunicartelo, o meglio mio preciso debito. Il re berbero manda un messaggero — e questo è in sé quasi incredibile. Ma la sorpresa non finisce qui e neppure il turbamento. Destinatario dell'ambasceria non è colui che ci potremmo attendere, dico il rappresentante del potere imperiale a Cirene, ma il vescovo. Le inattese credenziali non costituiscono impedimento al suo passaggio per i posti vigilati, e infatti si approssima.*

PORFIRIO — *Vedo che stimi i nostri informatori anche meno di quanto valgono. È vero, i nostri uffici sono messi a dura prova e in parte sono logori. Tuttavia abbiamo notizia della cosa e seguiamo il suo procedere.*

DIONIGI — *Non ti nascondo il mio stupore, Porfirio. Soprattutto non comprendo perché i distaccamenti non ricevano ordini.*

PORFIRIO — *Ordini...*

DIONIGI — *Di prendere in custodia quello strano emissario, per esempio. O perché non lo fermino.*

PORFIRIO — *Cosa ti fa pensare, Dionigi, che il caso ci dispiaccia e non desideriamo vederne il seguito?*

DIONIGI — *Nessuna speciale sottigliezza, a dire il vero. La diminuzione palese dell'autorità legittima. Diminuzione nefasta e piena per tutti di pericolo.*

PORFIRIO — *Ti capisco, ma essa non è grave
se il caso non diventa pubblico. Per questo
da parte nostra si ignora, ci si astiene,
non si diramano ordini.
Non ci opponiamo insomma a che la cosa abbia il suo corso
e riveli un senso, e un senso deve averlo — purché sia decifrabile.*

DIONIGI — *Osservo un inatteso mutamento
nei tuoi criteri politici.
Ti confesso che il significato mi sfugge.
Non avresti in altri tempi ritenuto tollerabile...*

PORFIRIO — *Siamo scesi a patti, Dionigi. A patti
con molti avversari. E altri non ci sembrano più tali
o non così esecrabili. Lo stato delle cose
muta e mutano i nostri giudizi
sinceramente talvolta, più spesso per necessità.
Non sei così lontano dagli affari politici
da non sapere come accade che questo si verifichi.*

DIONIGI — *Si può venire a patti coi berberi? E neppure
con essi, con la loro insultante incuria delle regole,
con la loro sfida al potere pubblico?
Stupisco di questo. Un simile cedimento
non è senza catastrofiche conseguenze
incalcolabilmente più gravi delle atroci e impunte scorrerie
che fanno da anni.*

PORFIRIO — *Adagio con il cedimento. Vedi che usiamo cautela,
non usciamo improvvidamente allo scoperto.
La dignità è salva, suppongo. E a questa, ti assicuro, siamo attenti.
Dignità — ma quale? Grandezza è vaniloquio
se non ha rispondenza in una forza,*

*una forza non dico solo di armi.
Ci attendiamo qualcosa da questo incontro.
Che cosa non sappiamo, un mutamento comunque.
Questo loro passo è un indizio non leggero, per quanto poco chiaro.
Saggezza vuole che lo si scruti a fondo.
A che fine chiamano in causa il vescovo?
L'insulto alla nostra potestà può esserci o non esserci
o essere in sostanza trascurabile.
Che cosa sia l'autorità imperiale oggi è difficile dirlo.
L'impero stesso oggi è indefinibile. Realtà, immagine,
un brano di storia umana che in esso si riflette,
una somma d'esperienza che porta il suo nome? Forse.
Da essa la chiesa non è estranea,
tu stesso lo dimostri...
Siamo finiti fuori argomento o si sono invertite le parti?
Ti investi di un problema nostro e non mi dici niente del tuo.
Questo solo è chiaro: questo incontro non lo desideri.*

DIONIGI — *Credevo il governo di Cirene più suscettibile.
Lealtà civica, appianamento dei contrasti
sono la mia cura costante.
La nostra è una comunità composita,
un'ardua costruzione del sentimento.
È gelosa di sé, non adula nessun « *supernum genus* »
o ceto dominante, altrimenti detto:
ma il sottile privilegio
di esserne parte lei stessa
oscuramente la sorregge
nelle tempeste presenti, le storna
il rischio di scindersi.
I barbari sono un doppio pericolo,
grave quando minacciano, più grave quando si strusciano.*

PORFIRIO — *Ripete i nostri mali la vostra comunità — e questo non mi sorprende.
Ma non mi parli di Sinesio,
non dici niente del vescovo.*

DIONIGI — *Da qualche tempo Sinesio quasi non appartiene al mondo.
Guarda forse lontano, ma estraniato dal presente.*

PORFIRIO — *Che vuoi dire? Profetizza nuovi tempi?*

DIONIGI — *Forse le sue vedute sono profetiche.
Certo irreali, al momento.*

PORFIRIO — *Mi piacerebbe ascoltarlo ma noi siamo
stretti al giorno, all'ora, all'istante.*

DIONIGI — *Non siamo pari tu ed io. Non ho, io, potere di decidere.
Ma ponderare i fatti, in questo è simile il mio compito.
Vederti è stato un bene. Ti darò notizie del seguito.*

PORFIRIO — *Avremo, spero, le nostre, ma farò conto su di te. Ritorna più spesso.*

PALAZZO VESCOVILE

STANZA DI SINESIO

Sinesio e Irene

IRENE — *Questa casa mi è quasi vietata, eppure eccomi al centro del suo dedalo.
Ne sono sorpresa io per prima, ma tu non alterarti.
È stato più forte del divieto qualcosa — ma che cosa?
Il chiaro richiamo di un tuo inavvertito desiderio?
O ero io troppo inquieta e un richiamo mi occorreva*

*e l'ho immaginato dal tuo cuore? — Sarai tu a dirlo,
e spero senza biasimo e senza irritazione.
Gli animali danno segni d'inquietudine prima del sisma
o anche solo della tempesta. Può darsi sia questo,
può darsi che anche me lo dica: e non mi adonterei della risposta.
Ma vedi, sono qui. Qui, in nessun'altra parte, ho cercato ricovero.*

SINESIO — *Irene, non è per durezza d'animo
che questa casa ti è vietata, come dici esagerando.
Non dovresti indurmi a ripeterlo e invece ti compiaci.*

IRENE — *Non pensarmi così fatua.
E neppure che usi stratagemmi per forzare questa porta.
Sarebbe un oltraggio, sai bene che non lo merito.*

SINESIO — *Abbiamo ricevuto insieme la rivelazione e il battesimo
— e tu eri una bambina e io già quasi un vecchio.
Mi sei cara come l'una e l'altra cosa insieme.
Ma sempre mi porti un turbamento che il mio stato non ammette
e neppure la mia età lo tollera, vedi tu stessa.
Tutto questo, lo so, ti riesce incomprensibile e trovi ingiusto il mio contegno.*

IRENE — *Incomprensibile il turbamento, Sinesio. Non ingiusto il tuo contegno.
Qualcuno ci mise sulla stessa via nello stesso tempo ormai lontano.
Io non ho avuto il tuo passo, ho camminato più lenta,
mi sono forse anche distratta — posso essere certa del contrario?
Ma ho avuto gli occhi a te che mi andavi davanti
e ho cercato di raggiungerti finché la mia lena mi ha sorretto.
È vero, il muro che hai alzato fra di noi,
non ne comprendo né il fine né la causa.
La mia natura ne è rimasta offesa, la mia spontaneità interdetta.
Ma così hai voluto — e io che altro potevo? — mi sono arresa.*

SINESIO — *Senza luce di convincimento, con intima rivolta.
Vedi com'era giusto il mio timore.*

IRENE — *Timore di me? È un'enormità, Sinesio.
O timore di te stesso? Mostruoso anche questo.
Perché mettere veleno dove non c'è?
Perché deviare dal suo corso amore, cioè infinita devozione...*

SINESIO — *Non prendere in malo modo le mie parole, cerca di non fraintendermi.
Non fossimo legati, noi vescovi, alla castità di Paolo
sai bene quanto sarei stato sensibile un tempo alla tua grazia.
Ma accettando la nomina accettai la regola
e ogni desiderio mutò destinazione e rotta.
C'è un abuso delle parole in questa frase da diacono,
una atroce amputazione del vero, credo tu possa comprenderlo.
Ma con l'aiuto del cielo avvenne proprio questo.*

IRENE — *Non fu solo questo. Eri protetto
da una memoria. Quel punto del passato
era uno scudo, ti difendeva da me
che non ero un'insidia, ma un guscio pieno di tenerezza.
Strano come fui spogliata del mio dono
nell'atto di recartelo. Strano come io non ne soffrii.
Tu eri il maestro, era giusto da te ogni verdetto.
Poi fosti il nostro vescovo, avemmo insieme il battesimo:
e quello fu il taglio, quella la nuova congiunzione.*

SINESIO — *Era il passato a irretirmi? Non so.
A guardarlo oggi quel passato che dici non ha una sua esistenza:
e forse è così di ogni passato e di ogni vecchio che vi si rispecchia
o crede di farlo. Trasmuta in altro l'accaduto, non è mai identico.
Accaduto? Forse, ma non come si pensa —
finché si rinunzia al puntiglio di conoscerlo.
Che fu Alessandria? E io che fui in Alessandria?
Chi fu Ipazia — perché è là che vuoi condurmi.
Solo la sua morte mi è certa, e anch'essa non sempre.*

*Quella morte e quel suo strano potere :
non lo nego, mi vinse
quel dolore e quel bagliore, mi precluse ogni altra luce
finché mi aprii a questa che anche tu conosci.
O perché mi aprissi? — mistero.
Mi sono negato a molte trepide richieste,
ho umiliato doni, ricusato offerte,
rimosso da me vasi colmi di promesse,
troncato fiori sul nascere.
Sì, Irene, questo peccato contro la vita ho potuto commetterlo
sapendo e non sapendo di farlo.
Ma che sopravvive di quel tempo? Solo un cocente brulichio
e, sopra, una domanda, un enigma.*

IRENE —

*Vedi bene dov'è l'inquietudine, Sinesio; è in te.
Tenermi lontana non è una guarigione
e neppure che io venga, chiamata appunto dal tuo male.
Chi agita le acque del passato? Oh non io, non la mia persona.
Sei tu che non le vedi in trasparenza come dovresti.
Non sono il passato io. Sono la vita
io, sono il presente che hai respinto
allora come adesso...
Così mi hai messo al bando, così, per questo.
Non è il mio disinganno, sarebbe cosa da niente,
che ora ti rimprovero.
Tu hai il nome e l'essenza, tu hai la prospettiva del tempo.
Come risplendono nella tua parola.
Ma dov'è l'umile passione, la gioia,
l'affanno e l'agonia che viviamo ora per ora
noi donne e uomini a Cirene, nelle sue alte case e nei suoi vicoli?
Non ignori nulla, provvedi con molta carità, ma senza entusiasmo,
come avessi già voltato questa pagina.*

SINESIO — *Credo tu colpisca nel segno. La fitta al cuore,
Irene, è insostenibile, ma non ti dico di smettere.
C'è un grumo di oscurità che la più alta ragione non rischiera,
una parte difettiva
in ogni amore che poi sanguina da quella ferita insanabile.
E infine tutto si confonde, tutto meno quella trafittura.*

IRENE — *Non tormentarti, non cedere a rimpianti. Io non ne ho.
Solo come hai potuto non pensare
che Ipazia dovesse rinascere
e non alla sua vita soltanto ma alla tua
in altre creature che ne rinnovano l'incanto,
in altro amore e in altra volontà di esistere.
Tutto lì, tutto finito in un rosso d'assassinio
tra il senso di una morta causa
e il dubbio di un'altra che irreparabilmente ti sfugge?
Una donna muore per la vita, non per la morte.
Non l'hai davvero amata, tu, Ipazia.
Un luogo, alto, dove annidare la mente,
questo fu per te Ipazia e nient'altro.
E ora quel luogo si confonde. Ora quel luogo si perde.*

SINESIO — *Eri tu che dovevi dirmelo... E in età così tarda!
Forse temevo oscuramente questo, ti evitavo per questo.*

IRENE — *Forse. Ma sembra solo a te che io abbia parlato così tardi.
Tutta me stessa te lo gridava fin dall'infanzia.
Ma solo una lunga vita matura la parola
o solo la prova la giustifica.
Ora ho trent'anni. È strano che a trent'anni
una donna contenda sul passato.
Ma è lì che devi pacificarti. Allora,
sono certa, non sentirai più peso né enigma.
Allora non sarai più vecchio.*

- SINESIO — *Come può un lungo errore fortificarmi?
Sono un vecchio in un mondo agli estremi.
Ma sentirsi leggeri è già una grazia, non pensi?
Sostengo che questa è la pienezza cristiana del destino:
essere pronti all'evento, lasciare che la sua forza ci traversi
finché possa riplasmarci e rifonderci...*
- IRENE — *Credo sia questo, se il cuore è libero e la mente non si esalta.
Non una visione, Sinesio, ma una realtà presente.
Sei così adesso? La venuta dello strano ospite, per caso, non ti eccita?*
- SINESIO — *Dionigi ti ha detto?*
- IRENE — *Mi tace molte cose ma non quelle che lo turbano.
È un fratello tormentoso, Dionigi.*
- SINESIO — *È un uomo lodevole. Un ministro perfetto inclina a veder nero.
Ma la sua fede rode se stessa e non gli dà letizia.
E teme troppo il mutamento.*
- IRENE — *Teme il mondo che non conosce,
ha paura del nuovo che si affaccia
così oscuro e protervo. Tu vi cerchi,
lo so, una finestra
aperta sul futuro. Lui vorrebbe richiuderla:
e si adopera, temo, per farlo.
Vivo doppiamente questo tempo, Sinesio,
tra la sua disperazione e la tua attesa.
E io sono oggi, oggi specialmente.*
- SINESIO — *Si cimenta il futuro, si batte come tutto il resto.
Si temprava sulla pietra della sua negazione.
Tu vivi come devi in questi tempi che infine sono i nostri.
E Dionigi — nessuno farà che quanto è maturo non avvenga.*

IRENE — *Come vorrei contare su di te perché abbia la sua pace.
Come vorrei tu fossi limpido perché anche lui lo fosse.*

SINESIO — *Ciascuno ha la sua parte da svolgere.
Va' tranquilla. Farò quanto è richiesto dalla mia.
Farò quanto mi è dato perché Dionigi interpreti
la sua serenamente. Tu, Irene, dacci il nostro viatico.*

IRENE — *Scherzi? Mi piace che tu scherzi
ma, ti prego, non ricacciarmi nell'ombra.*

ALTRA STANZA DEL PALAZZO

Dionigi e Demetrio

DEMETRIO — *Non è stato un lungo abboccamento. Intesa
rapida, Dionigi? O niente da fare con quei ruderi?*

DIONIGI — *Andarvi e con questo contraddirmi. Davvero imperdonabile!
Ne riporto solo quel cruccio, mi resta solo quel rammarico.
In più ho umiliato la Chiesa e ingannato Sinesio.*

DEMETRIO — *Per niente?*

DIONIGI — *Per niente. Potestà civile non esiste,
neppure la poca che credevo, la poca
da chiamare in causa in questo frangente.
C'è un suo tardo simulacro, però,
e bada unicamente a sopravvivere — disegno
in sé né buono né cattivo, dobbiamo ammetterlo.
Ma niente gli sembra troppo basso a questo fine.*

DEMETRIO — *Non sarai tu a stupirtene. Semmai
ancora una volta si dimostra
la bontà del tuo aforisma.
Spesso me lo ripeto:
senza un'idea di sé
da dare o da difendere
non si regna, si scivola a intrighi di taverna.
La loro idea di sé, dov'è finita, Dionigi?
Sopportano male che noi abbiamo la nostra.*

DIONIGI — *E non escludo ci tendano una trappola. Francamente
un sospetto di raggiro non mi lascia...*

DEMETRIO — *Non hai trovato sostegno, allora che cosa,
indifferenza e nient'altro?*

DIONIGI — *Non proprio. Sapevano già tutto, loro —
su questo Porfirio non giocava.*

DEMETRIO — *Dunque lasciamo evolvere la cosa, ma con quale intendimento?*

DIONIGI — *Non solo non si oppongono, non solo non lo fanno,
ma osservano con attenzione la vicenda,
cautamente ansiosi del seguito. Chissà?
Non può essere Sinesio forse un ottimo strumento,
pedina involontaria che mossa abilmente...*

DEMETRIO — *Eludere lo scontro, irretire
i barbari: è attualmente la loro politica.*

DIONIGI — *Piuttosto il surrogato
di una forza che non hanno,
di un'idea che è finita, e lo sentono.*

*Ma può esserci di peggio: un'astuzia
per distruggere il vescovo
e gettare ombra su noi che invero li oscuriamo da tempo.*

DEMETRIO — *Motivo in più per scongiurarlo, Dionigi,
quell'insidioso incontro. Ma che fare?
Nessuno, proprio nessuno ci asseconda.*

DIONIGI — *Nessuno valuta la cosa nel suo significato vero
o è il valore delle cose che si altera
e si altera a tal punto? Penso talvolta
a questi tempi tribolati e trovo che avviliscono tutto.
Non dico questo per Sinesio. Lui non è qui tra noi,
non è nella realtà presente.*

DEMETRIO — *Può darsi. Tu dici di conoscere
questa comunità nei più segreti trasalimenti
e hai paura per questo dell'udienza data ad un barbaro.
Troppa gelosia, troppa sufficienza
romana ed ateniese
perfino negli adepti indigeni. Può essere,
tuttavia sei certo di come accoglierebbero il fatto?
Per ora lo ignorano e basta. Non voglio insinuarti dei dubbi.
Esamino qualche possibilità, per esempio pressioni sul vescovo
da parte dei fedeli e di altri cittadini in gran numero
perché respinga il legato, rifiuti di ascoltarlo.*

SINESIO — *È proprio quello che non voglio: che la cosa si diffonda,
che rechi turbamento.*

DEMETRIO — *O temi dalla gente di Cirene una diversa rispondenza?
Tutt'altra da come la desideri? Bene,
il risultato è lo stesso, questa via è chiusa.*

DIONIGI — *È a lui che bisogna chiudere la strada,
al cavaliere berbero. È lui che non deve arrivare.*

DEMETRIO — *Non so come immagini la cosa.
Hai pensato ai pericoli, suppongo,
e dove trovare degli uomini per questo.*

DIONIGI — *Eh, non andare troppo oltre, basterà uno smarrimento.
Portare fuori pista quell'uomo del deserto
non è un'impresa facile, ne sono convinto.
Ma ci sono inganni ottici e mosse ben studiate
da confondere chiunque, lo sai quanto me.*

IRENE (entrando) — *Pazzi, mi opporrò a questa macchinazione.*

DIONIGI — *Irene! Come puoi essere qui, tu? e ascoltarci nascosta negli angoli.*

IRENE — *Non sono stata a origliare. Non ce n'era bisogno.
Siete voi padroni qui dentro, non avete precauzioni da prendere.*

DIONIGI — *Non hai detto come sei entrata e perché. Dovrai pure spiegarmelo.*

IRENE — *Spiegartelo: non credo lo dovrei,
eppure lo farò se lo ritieni importante.
Ma ora lasciarmi...*

DIONIGI — *Come pensi
di ostacolarci? Perché è questa
la tua minaccia, non è vero?*

IRENE — *Pazzi, pazzi. Non posso chiamarvi altrimenti.*

DIONIGI — *Come osi insultarci? Tu giudichi
di cose riservate che non sai e non devi sapere.*

SINESIO (entrando) — *Chi parla così forte tra queste pareti sempre mute?
Mi sbaglio o sono voci di alterco?*

IRENE — *Guardati da questi due, Sinesio, manda all'aria i loro disegni.*

SINESIO — *Parli come di un'insidia e di un imminente pericolo,
ma guarda bene chi hai dintorno.*

IRENE — *Non è la loro perfidia, è il loro fanatismo.*

SINESIO — *Giudicherò io stesso. Riferitemi tutto.*

DIONIGI — *Non è ora il tempo di questo giudizio.
Ritiratevi nelle stanze interne del palazzo.*

SINESIO — *È un ordine, la pronunzia non consente equivoci.
Una forsennata intimaZIONE, ne sei consapevole?*

DIONIGI — *Ti supplico, Sinesio. Tu sei il mio vescovo
ma ora ascoltami
e rientra nelle tue camere
e nell'adiacente biblioteca se lo desideri.
Nessuno verrà a turbarti per nessun motivo.
E tu anche sei meglio protetta
se non esci da qui.*

IRENE — *Mirabili premure, dovute a che cosa?
Confessalo davanti al tuo vescovo!
Possibile tanta cecità, Dionigi,
o sia pure tanto distorto acume
al servizio di una pura devozione...*

SINESIO — *Così dobbiamo ritenerci tuoi prigionieri.
Che furia ti possiede, Dionigi?*

*Dionigi o Demetrio? Tu non hai detto niente
e continui a tacere, ma non come un servo, come un'ombra.*

DIONIGI — *Presto, accompagna Sinesio dove ho detto
mentre sistemerò mia sorella in una stanza
di queste lontane dal vestibolo.*

IRENE — *Pazzi, pazzi (si allontanano).*

DIONIGI (rientrando) — *L'azione, lo so, è riprovevole, mi costerà dei rimorsi.
Ma avere mano libera è troppo importante
in ore come questa. E nessuno, sii certo, mi farà un merito di questo.
Prendere su di sé la parte ingrata,
dar fuoco ai rimasugli, uccidere il cavallo azzeppato
non porta riconoscenza, produce orrore e dispetto.
Ma ora pensiamo al nostro proposito.
Cerca qualcuno dei fratelli
che conosca le insidie e gli inganni del deserto.
E mettilo sulla strada del berbero, presto, perché il tempo è agli sgoccioli.*

DEMETRIO — *Qualcuno che acconsenta, qualcuno che non parli, suppongo.
E che limiti concedi alla sua intraprendenza?*

DIONIGI — *Solo il suo discernimento. Saranno i corvi comunque a radunarsi
a banchetto.*

STANZA DEL PALAZZO
Sinesio, poi Gregorio e Irene

SINESIO — *Dovrei scagliare fulmini per la mia autorità offesa,
soffrire per la mia dignità apostolica umiliata.
Invece tutto questo non mi tocca, o quasi.*

*Difetto di carisma pastorale, grave, o estraniamento dell'età?
Difficile distinguere,
ma la replica ostinata degli avvenimenti, quella mi annienta.
Quel subdolo loro approssimarsi coperti dalla loro insignificanza,
se no gli stessi segni neutri e svianti,
lo stesso errore degli uomini nel coglierli o nel contrastarli.
Errore? Non so se proprio errore. Non so fino a che punto.
Alcuni mettono il meglio a combattere l'irreparabile
per pura ottusità o anche per vana ma superiore testimonianza.
È scritto tutto questo? E in quale scrittura incancellabile?
È uno strano, costoso spettacolo la storia, dobbiamo ammetterlo:
richiede i suoi stupidi e mirabili perdenti
reclutati molto in alto
anche più dei vincitori in veste, questi, di vittime.
Non c'è in natura dispendio paragonabile.
È uno spreco tutto umano, una rappresentazione tutta nostra
e il Figlio dell'Uomo ne fu anche lui un interprete,
l'interprete anzi, e vi mise il suo suggello.
Qual è adesso la mia parte? Questa cattività
che cosa testimonia? La stupida
necessaria ottusità di Dionigi,
vincitore momentaneo,
o la mia necessaria debolezza?
Che cosa deve compiersi? Non so cosa prepari quello sciocco,
ma posso immaginarlo
se la mia segregazione è la premessa indispensabile.
Il messaggero non arriverà.
Gli sarà in ogni modo impedito di vedermi — questo è certo.
Cosa vorrà o avrà voluto dirmi?
Quale parola mi portava che vogliono troncarli?
Non credo riuscirò a saperla: una fonte interrata,
una vena ostruita: questo è il grande peccato.
E Dionigi e Demetrio e gli altri miei discepoli,*

perché così si dicono, non l'hanno imparato? Impossibile non fosse il dovuto accecamento delle grandi fatalità, come son dette. Ma, ecco, da tempo mi rafforzo nell'arte malinconica del monologo, misura infallibile del proprio fallimento...

GREGORIO (entrando) — *È questa dunque la tua famosa cattedra? Ho dovuto forzare molte consegne, minacciare molti inservienti e molti diaconi per raggiungerli. Sei in una fortezza o in un carcere?*

SINESIO — *Gregorio! Come sei arrivato fin qui riemergendo, vecchio mio, da dove, dal mare della vita o da quello dei ricordi? Fatti guardare in volto, fammi cogliere almeno un riflesso della nostra gioventù e di Alessandria. Sei sempre forte tu e non hai appeso i remi, devo supporre.*

GREGORIO — *Sono in carne ed ossa, prima di tutto. Mi accendo di qualche nuova curiosità di tanto in tanto. O forse conservo qualche abitudine di un tempo ma solo quegli inviti, che poi sono ordini, a prendere il mare per una missione delicata, eccetera, che lo stato non può affidare ad altri, eccetera, mi stanano dalla vecchia casa, mi strappano alla città per triste che sia adesso.*

SINESIO — *Si restringe il mondo, Gregorio, si restringe per i vecchi. Non occorre stare sotto custodia di un segretario fanatico e dei suoi amanuensi come me in questo momento, per essere in vincoli. I pensieri si allungano, ma l'azione si riduce al minimo. È questo il nostro dramma...*

GREGORIO — *Si porta Cirene come esempio, si dice di te
che ne hai il merito
più ancora di Porfirio e del proconsole. Tutto il tempo
che abbiamo navigato sotto costa
con la città ormai prossima eppure irraggiungibile
ho ascoltato le tue lodi, e io ho aggiunto il mio incenso.
Ma che stranezza è il sopruso che ti viene fatto?*

SINESIO — *Dimmi prima di Alessandria.
È il mio paese questo.
Ho avuto qui prima e seconda nascita, come si dice.
Qui mi sono votato al mio compito, ho cercato di assolverlo.
Ma Alessandria...*

GREGORIO — *Lo so
per noi tutti che vi fummo insieme in quei tempi
Alessandria vibra ancora della sua febbre fina
e anche del suo un po' frenetico deliquio...
Però vi sono scese molte ombre
fin dai tempi che conosci, dai tempi...*

SINESIO — *Di Ipazia, vuoi dire, della sua grande fiammata, della sua morte.*

GREGORIO — *Non disturbiamo le ombre, Sinesio, non parliamo del passato.
È ingannevole il passato, confonde le piste dei pensieri.*

SINESIO — *Molto ingannevole, e non ignora i sortilegi.
Ma io ne sono immune da un pezzo.
La mente cristiana è piena di attesa
e il passato è un seme del futuro o niente.*

GREGORIO — *Ipazia non lasciò niente immutato neppure in me.
Tu partisti da Alessandria.
Ti fossi stato vicino in quel momento*

*ti avrei seguito nella tua nuova vita?
Ho desiderato a lungo parlarti, questo è certo.
Poi gli anni sono passati.*

SINESIO — *Bene. Non dolerti di ciò che non hai fatto.
Anche tu hai vissuto la tua trasformazione
con tutto te stesso, i tuoi occhi parlano.
Tutto si disgrega e muta, ma sono pochi a rimanere svegli,
pochi a non lasciarsi travolgere.
Tu invece cresci: cresci in dolore e intelligenza.*

GREGORIO — *Non mettermi troppo in alto dove non potrei restare.
Ho avuto ben chiari avvertimenti, non lo nego.
Qualcosa prendeva irreversibilmente
il posto del nostro guscio vuoto. L'ho saputo
fin da giovane. Ma in me,
cosa accadeva in me di altrettanto irreversibile? Nulla
o forse la coscienza. È una gran cosa la coscienza. Ma
non è il soffio, non è la vita...*

SINESIO — *Dove andava la parte in luce del cammino
che anche l'altra con le sue penombre non vi portasse?*

GREGORIO — *Non sta a me darti quella risposta. Ma eccoti
improvvisamente com'eri, ti rivedo,
nel punto in cui qualcosa di grave e di ancora latente si consuma
e tu temi, e oscuramente desideri si compia...*

SINESIO — *Quale incessante prefigurazione
ci ha messo in cuore Cristo. Che schema inciso a fuoco
per ogni ulteriore avvenimento è la sua parabola.
Eccomi ancora testimone, ma non in persona:
ancora testimone di testimoni come accade agli scribi,
e anch'io lo sono, e forse non sono altro.*

GREGORIO — *Ancora tortura nel mio vecchio e ora santo Sinesio?*

SINESIO — *Tortura? No. Ma contro più luce
c'è più oscurità. E più impenetrabile.*

GREGORIO — *Credo di indovinare. Ma parlami.
Dimmi le tue angustie di oggi.*

SINESIO — *Ancora le stesse, ancora l'errore e il sangue
necessari al compimento previsto. E noi
che cerchiamo altri sistemi,
spostiamo su altre tavole il calcolo
a caccia di quella logica: perché c'è,
e lo sai, ma non svela la sua incognita.
(Si sente fuori un'animazione convulsa).*

GREGORIO — *Ah, Sinesio, non ti basta la fede?
A che ti serve la sua logica?
Ancora davanti a quella lavagna
coperta di sgorbi di cui parlasti quel giorno.*

SINESIO — *Colpito giusto, colpito nel segno.
Che importa questo antico almanaccare.
Il nuovo è la speranza. E questa vince su tutto.*

IRENE (entrando) — *Ti ritrovo, quasi non lo speravo, Sinesio.
Sei con qualcuno che non so chi sia
ma ha un volto amico.*

SINESIO — *Ti parlai di Gregorio ogni qualvolta ti parlai di Alessandria.
Eccolo, venuto qui, si direbbe, per miracolo.*

IRENE — *Mettetevi in salvo tu e il tuo amico.
Non è più posto sicuro, questo, neppure per te.*

SINESIO — *Che accade, Irene? Da dove viene il pericolo?
Che follia c'è nell'aria?*

IRENE — *La follia di Demetrio e di Dionigi,
i loro folli disegni
hanno seguito il loro folle corso. Trarre
in inganno il messaggero, depistarlo
perché non giungesse, questo volevano ma non è stato così facile
essendo, quella, gente pratica del deserto. E allora la pazzia ha voluto...*

SINESIO — *So già tutto il resto, risparmialo.
Risparmialo a te stessa che soffri
doppiamente a causa di tuo fratello.*

IRENE — *No, questa verità va detta e deposta davanti al vescovo.
Non ho altri a cui dirla, io. Non rifiutare di riceverla. Dirtela è come
dividerla.*

GREGORIO — *Devi ascoltare. E io posso, se volete,
allontanarmi...*

IRENE — *No, resta, non è più d'un intrigo di palazzo che parleremo
ma d'uno sterminio che incombe.*

SINESIO — *Parla dunque, parla di ciò che tutta
la mia prudenza cristiana non ha potuto impedire.
Proclama l'abominio commesso
e di' anche che ricadrà sopra noi tutti.*

GREGORIO — *Credo di capire. Qualcuno
ha violato il diritto delle genti
e insieme quello dell'uomo.
Qualcuno ha fatto sì che il messaggero non arrivasse
e la sua lingua tacesse. Ma possono.*

*il segretario e i suoi diaconi
avere ordinato il misfatto?*

IRENE — *Oh, non loro, non è un sanguinario Dionigi.
Eppure è su di lui che si è abbattuta questa colpa.*

SINESIO — *C'è l'errore, esiste,
e non sembra necessario,
sembra fatuo anzi, e facile a schivarsi.
Eppure nessuna prescienza può impedirlo. Non può o non lo vuole?*

IRENE — *Invisibili, a distanza, cavalieri berberi ne sorvegliavano la marcia.
La notizia della sua fine è corsa rapidamente al campo.
E sono già in movimento, puntano su Cirene.*

GREGORIO — *Che fa il governo della provincia cirenaica?
Non ho sentito nominarlo in tutta questa faccenda.*

IRENE — *Prende in fretta le sue contromisure, ecco
che cosa dicono, colto di sorpresa
da questo epilogo.*

SINESIO — *Che può fare il governo della provincia
o quello imperiale? Non so in che disegno
rientri questo scontro, quale necessario pedaggio
pagato in anticipo alla pace
sia questo eccidio che mi annuncii.
Ma farò che non avvenga. Sì, lo farò.*

IRENE — *Che puoi fare tu?*

SINESIO — *Era me che volevano raggiungere con il loro messaggio.
Andrò loro incontro. Andrò io solo e li fermerò.*

GREGORIO — *È molto rischioso ma devi tentare.*

IRENE — *Sinesio, non m'inganna il tuo proposito.
È venuta l'ora che aspettavi, non è vero?
Nessuno ti richiama indietro.
Neppure io lo farò. Non sono sulla tua strada, io:
non devo esserci.
Ma lascia una parola a noi che resti a testimoniarti.
Mi assumo di chiedertela in nome di Ipazia.*

SINESIO — *Oh, la giovane Irene sa tutto da molto tempo.
Senza volerlo abbiamo preparato questo passo
dal primo momento...*

IRENE — *Non a questo grado di coscienza, eppure perfettamente.
Ma come non ripara dalle lacrime...*

SINESIO — *Sbrighiamoci, la cerimonia chiede troppo tempo... (Esce).*

GREGORIO — *E adesso attendere. Ancora una volta attendere.*

UN DONO DI GOFFREDO PETRASSI: L'INEDITA «PETITE PIÈCE»

IN MARGINE A UN'OCCASIONE

di

Fiamma Nicolodi

Una data, maggio 1950 e un'occasione: la prima comunione del giovane Panni, da poco tempo alle prese con la musica, sotto la guida al pianoforte di Vera Gobbi Belcredi.

Ma l'apparente casualità commissiva non inganni, ch  a Petrassi, com'  noto, sono costituzionalmente estranee le nugae, come gli ozi salottieri o le inibenti coartazioni mondane: simili sollecitazioni compositive rischiano infatti di rimanere lettera morta ed eluse con abile diplomazia non si lasciano intendere. Il percorso genetico procede differente. Nella asistemica variet  dei connotati linguistici che l'opera magistralmente esemplifica, si pu  infatti scorgere con inequivocabile chiarezza una costante per cos  dire gestativa e idiomatica dell'autore: l'impossibilit  a cedere a impulsi musicali diversi da quelli scanditi da un tempo, malgr  tout, metronomicamente positivo, sui cui accenti il pensiero si verbalizza e si innesta con irresistibile tendenza al comunicare ⁽¹⁾.

Il messaggio ancorch  doloroso (*Coro di morti*, 1940-41), venato di pessimistici interrogativi (*Beatitudines*. « Testimonianza per Martin Luther King »,

⁽¹⁾ Cfr. G. PETRASSI: *Lettera a Guido M. Gatti*, in « Quaderni della rassegna musicale », 1964, n. 1, p. 9: « La musica non pu  perire, come non pu  perire l'intelletto umano da cui essa trae la sua ragione d'essere, e continua il suo cammino insieme al divenire dell'uomo. Le apparenti fratture, che talvolta ci allarmano, si ricompongono nel fluire irreversibile della sua storia, che   poi anche la nostra, chiaramente rintracciabile appena ci si stacchi dal contingente ».

1968), trattenuto e dissolto nelle maglie di un caleidoscopico arabesco, come nelle migliori pagine cameristiche (*Serenata*, 1958, *Tre per sette*, 1964, *Estri*, 1967, *Souffle*, 1969, *Ala*, 1972) o in alcuni concerti (*Concerto per flauto*, 1960), non ammette pretestuosi alibi al palesarsi: sotto forma di colore, di tensione, di intervallo, ovvero etimologicamente di dramma, la musica di Petrassi si fa specchio proiettivo (non già autobiografico) della condizione dell'artista che con orgoglio affatto antropocentrico non cessa di credere nel segno sonoro come veicolo di cultura e che anche nello sfaldamento atomistico di un decorso alchemico all'apparenza inattivo, insegue fantasmi fisicamente identificabili.

È difficile infatti, perfino nei lavori più quintessenziali e astratti nei quali la magia timbrica si coagula in cesellati sbalzi umorali, individuare elementi prossimi alla radicalizzazione di certe avanguardie che si incuneano fra le soglie di un'inerzia auditiva in monocromatica autocontemplazione.

Basterebbe prendere in fuggevole esame l'uso che Petrassi fa della voce — e quindi della parola — ⁽²⁾, che forse più dello strumento si è prestata con la Neue Musik a esorcizzanti e camaleontiche imprese, per accorgersi che non è l'elusione del problema in puro straniamento letterale (petrificazione del fonema) ciò cui il musicista tende (confronta il virile declamato del baritono in *Beatitudines* oppure l'eloquente coro misto delle recenti *Orationes Christi*), bensì l'assunzione di un rigoroso controllo compositivo che non si trincerava dietro facili snobismi intellettuali, ma vive tutta intera la, seppur drammatica, condizione umana.

Ed è proprio partendo da questa dimensione storica, in continuo e mutevole assetto, vissuta con la lucida accettazione dell'*hic et nunc*, che Petrassi artista compie l'operazione più crudele e affascinante del nostro tempo: lasciar decantare in pura combustione le tracce di questo solitario colloquio con la vita, mantenendo solo quanto basta al riconoscimento di un segno decon-

⁽²⁾ Cfr. M. BORTOLOTTI: *Intervista con Goffredo Petrassi*, in «Lo Spettatore musicale», febbraio 1966, p. 9: [G. P.]: «Giustamente i musicisti, dopo aver esplorato tutte le possibilità del materiale sonoro a disposizione, hanno rivolto i loro interessi allo strumento più primordiale, la voce umana. Ma a questo lavoro di astrazione e di violenza la voce non si sottopone in un modo così pacifico come gli altri strumenti, perché, in definitiva, il baritono dev'essere sacrosantamente il baritono, il tenore non potrà mai evirarsi per diventare un soprano e il soprano trasformare il suo organo per piegarsi alle esigenze del basso. Voglio dire infine che la natura si vendica di chi se ne fa beffa».

testualizzato e, dall'altro lato uccidere, come Mr. Teste, con la spaventosa disciplina dello spirito libero, il dato acquisito per rigenerazioni che si conoscono già in partenza provvisorie ed effimere.

Incessante e inappagata evoluzione razionale sull'impervio crinale di una perfettibilità (attiva dunque la sua avventura, a differenza di quanto avviene con molti filoni dell'avanguardia battenti la bandiera della staticità), che ha in odio — il Petrassi più autentico, s'intende — lo straordinario come l'eccentrico ⁽³⁾ in quanto offuscano, mistificandola, la sostanza di un pensiero che si vuole innanzitutto delucidare e rendere tangibile nella sua immanenza.

Clarté dunque in primis, ma come conquista e premio, non già come fattore di un innato habitus. Sarebbero sufficienti i primi lavori (ma già significativi), iscritti nell'albo d'oro del barocco romano e del cattolicesimo contro-riformista (*Salmo IX*, 1934-36, *Magnificat*, 1939-1940), per intendere nella sua giustezza il processo di ascesi che mirabilmente approda, per limitarsi alla produzione sinfonica dell'ultimo ventennio, alle geometriche trasparenze del *Quinto concerto*, all'essenziale atematismo del *Trio* (1959), alla luminosa *Serenata*, alle originali e avvincenti esplorazioni timbriche del *Settimo* (1964).

Giudice fra i più severi, come sempre accade, di se stesso, Petrassi censura ed espunge con pervicace caparbia tutto ciò in cui non crede più e che gli pare logorato dall'uso (o dal tempo); ma che il processo autopunitivo non si indirizzi alla mera veste esteriore e coinvolga invece tutto intero l'operare artistico, è lo stesso autore a dichiararlo, nel corso di un'intervista:

[...] far l'arte significa esser partecipi del lavoro degli uomini, della loro fatica... La fatica umana, in fondo, a che cosa serve? Serve alla dignità dell'uomo. E in questo senso è il mio impegno... Perché davvero ci può essere tutto: il divertimento, la fantasticheria, il sentimento anche... Ma non dimentichiamo che c'è anche il cammino verso la perfezione umana (che è irraggiungibile, e di questo dobbiamo tenerne conto), e la nostra perfezione, cioè il nostro cammino verso di essa, è quello che comunichiamo agli altri attraverso la nostra povera opera... Per questo io mi sento in qualche modo partecipe del divenire dell'uomo ⁽⁴⁾.

⁽³⁾ *Ivi*, p. 8. A proposito del *Settimo concerto* che a eccezione della xilomarimba è quello tradizionale: [G. P.] « Ritengo che con un organico il più normale possibile si può fare ancora della musica, anche la più anormale possibile ».

⁽⁴⁾ L. PINZAUTI: *A colloquio con Goffredo Petrassi*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », maggio-giugno 1968, p. 490.

Una fantasia di proteiforme varietà imaginifica gratifica e compensa lo sforzo intellettuale, la configurazione astratta in cui il prodotto (non già il pensiero) può offrirsi, assumono il significato di una coerente e lucida difesa contro ogni forma di vuoto sentimentalismo (o trionfalismo): la matrice affatto seriosa e libera della lingua di Petrassi vi è in ogni caso inequivocabilmente affermata.

Questi due ultimi elementi stanno inoltre alla base del suo itinerario didattico, definito dall'allievo Guaccero con indovinata formula, « empirismo astratto » ⁽⁵⁾.

L'insegnamento di Petrassi durante il ventennio che dal 1939 lo vide docente di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, consisteva essenzialmente nel rifiuto di ogni dogmatismo metodologico e tecnico. In quale maniera si articolava? La dodecafonia, per esempio, assunta come antidoto contro il linguaggio tonale veniva successivamente rifiutata quale feticistica mitizzazione di un sistema; uno sguardo introiettivo alla storia durante le « esercitazioni di ricalco », per poi, coscienti dello iato, essere in grado di negarla, un interesse prensile e curioso per la musica contemporanea che aiuta a ritrovarsi ed esprimersi nell'« attualità del mondo » ⁽⁶⁾.

Ma manca la formulazione scritta di un metodo. E Guaccero ancora una volta ci illumina su questo delicato punto:

La parola scritta, la parola teorica e tecnica, è quindi per Petrassi un dover essere coinvolto in affermazioni che saranno sempre approssimative rispetto alla pratica dell'arte. Affidarsi alla trasmissione orale, quindi [...]. Il rischio non è quello di far barricate, ma di essere responsabili di fronte all'opera, non di scardinare il sistema (vedi Cage e lo stesso Schoenberg), ma di integrarlo con illuminate acquisizioni. E la tecnica, in quanto breviario di esperienze consumate, non è un assoluto [...], ma una precettistica [...], comunicabile, ancora, nel dialogo vivo fra maestro e allievo ⁽⁷⁾.

Anche Marcello Panni ebbe a frequentare in età più matura la scuola di Petrassi e se, come è lecito supporre, il fiuto embrionale di un bambino di dieci anni può spingersi al di là del mero gioco meccanico delle mani sulla

⁽⁵⁾ D. GUACCERO: *Petrassi: l'empirismo illuminato nella didattica contemporanea*, in « Quaderni... » cit., pp. 81-94.

⁽⁶⁾ *Ivi*, p. 90.

⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 87.

tastiera, « *Petite Pièce* », riprodotta in queste pagine, avrebbe legittimamente aspirato a una prima e formativa lezione di gusto e di sobrietà stilistica. E questa, nascosta fra le pieghe di un'ambigua nonchalance — propria di chi, come il musicista, dichiara di non nutrire particolari interessi per il mezzo — che l'offerta pseudo-didattica dissimula con sapientissimo gioco e viceversa lo scherzo adombra dietro un calibrato e perfetto equilibrio formale.

Esiguo è, come si sa, il corpus di composizioni pianistiche petrassiane, per un doppio ordine di motivi che l'autore senza reticenze motiva ⁽⁸⁾: da un lato il fatto di non essere pianista lo porta a non sentirsi fisicamente e inventivamente stimolato dalla tastiera ⁽⁹⁾, dall'altro la convinzione che lo strumento autonomamente preso (e senza « preparazioni », per le quali manifesta una certa diffidenza), abbia fatto il suo corso o meglio abbia già scritto la sua meritevolissima storia.

Dopo la *Siciliana e marcetta* per pianoforte a quattro mani (1930) vengono forgiati i fioriti arabeschi contrappuntistici della *Toccata*, compare la *Piccola invenzione* (inedito, 1941), il *Divertimento scarlattiano* (inedito, 1942), quel serbatoio di ingegnose e brillanti divagazioni che sono le *Invenzioni* del 1944, *Bagatelle* (inedito, anni '50) e infine la nostra deliziosa *Petite Pièce*, un inedito del 1950, parzialmente rivisitato nel 1976, e offerto adesso per la prima volta dal compositore all'« Approdo ». Un'autentica primizia, dunque.

Nati da un parto trigemino, più nelle intenzioni che in senso strettamente cronologico, la *Petite Pièce*, il *Divertimento* e *Bagatelle* (attualmente revisionati e riuniti questi due ultimi sotto il titolo allusivamente beckettiano di « Oh les beaux jours »), si configurano come schizzi agilissimi condotti in punta di penna e firmati da un artista che nella dimensione occasionale del dono continua a vivere il tempo musicale non come astratta evasione dell'io, bensì in stretta correlazione affettiva, comunicante ancora una volta, dunque, fra sé e il destinatario.

Già nettamente identificabile fin dalle prime battute (« Allegretto e grazioso », con spirito [e comodità]) della *Petite Pièce*, il sapore dell'invenzione

⁽⁸⁾ Si tratta di alcune dichiarazioni rilasciate nel corso di una breve conversazione, in casa del musicista.

⁽⁹⁾ Si pensi per converso al caso di alcune opere scritte da compositori-pianisti. Fra tutti, emblematico, il secondo quadro di *Petruska*, la cui struttura poliarmonica, come si sa, venne ideata partendo dalla disposizione e dal contrasto dei tasti neri e bianchi del pianoforte.

bachiana (presente sotto hindemithiane spoglie anche nelle otto *Invenzioni*) stabilisce un tramite nient'affatto esteriore fra Petrassi e il giovane musicista in erba, confondendosi in omogeneo dialogo: memoria di classiche esercitazioni per l'autore che avevano continuato a premere ben al di là del puro automatismo digitale ⁽¹⁰⁾, mentre a Panni questa sorta di didattico « memento » si palesa in inconfondibile accento familiare. Gli agganci stilistici più diretti della *pièce* vanno in particolare rintracciati nella *Invenzione (seconda)* dedicata a Casella e nella *Piccola invenzione* del 1941.

Aprire la pagina un fraseggio mobile e spiritoso, fatto di botte e risposte in forma imitativa nient'affatto perentorie e invece amabili e discorsive che alternano con simmetrica individuazione staccato e legato. Il « respiro » musicale di un bambino di dieci anni non ha difficoltà a modellarvisi. Prima di avventurarsi nell'agile gioco delle terze della mano destra (1/2/2-3) un divertito saluto delle due voci che si tengono unite a un intervallo di nona (1/2/1) e che si riaffacceranno in *pp* a conclusione e sigla di un vezzoso moto scalare pseudo-esatonale (1/3/1).

La politonalità, che uno scaltrito gioco imitativo abilmente afferma con eleganti movenze del pianismo caselliano (*Inezie, Undici pezzi infantili*), lascia risaltare da questo racconto « il *était une fois* », in tutta la sua freschezza, le meraviglie dell'evento, costruite su materiali noti, ma combinati con estrose e originali sortite: pennellate leggere di colore nei passaggi chiaramente tonali, brevi cadenze virtuosistiche, giovinili dissonanze (re diesis-re: 3/5/2).

Strutturalmente determinante l'episodio caratterizzato dall'anacrusi di slancio (1/3/2) che verrà ribadito nel corso dell'intero brano e nel quale ancora più evidente si coglie la pungenza armonica e melodica del linguaggio di Petrassi: su un nitido arpeggio di mi maggiore del basso si snocciola, non sempre in realtà incurante della consonanza, un vivace disegno che dall'am-

⁽¹⁰⁾ L. PINZAUTI: *A colloquio...*, cit., pp. 488-89: « Una volta non passava giorno — racconta G. P. — che non suonassi un po' di *Clavicembalo ben temperato*, le Sonate di Mozart, di Scarlatti, ecc. Ma non si trattava di una lettura: era proprio quella specie di esercitazione spirituale che noi facciamo ricorrendo agli stessi temi, per approfondirli sempre di più. Potrei chiamarle "esercitazioni automatiche", perché il fatto di suonare, ad esempio, tutti i giorni o delle Fughe di Bach o delle Sonate di Scarlatti è un esercizio spirituale "automatico": non ci partecipiamo totalmente, con tutto il nostro spirito, ma da questo contatto discende sempre un nutrimento, anche se lo facciamo passivamente ».

miccante acciaccatura procede saltellando su una quartina in staccato (fa diesis-sol diesis-mi-fa diesis) e su una croma.

All'inizio della seconda pagina la lezione antiromantica di stilizzazione formale si rapprende su quel trasparente e filiforme pedale di mi minore (poi mi bemolle minore) sopra il quale — come annota l'autore — lo slancio deve essere trattenuto e che in maniera esemplare risponde a quell'ambivalenza petrassiana di dinamico vitalismo e volontà di espungere l'élan (il successivo crescendo rende il contrasto ancor più palese) che ritroviamo in molti altri lavori del musicista.

Tre battute in contrattacco vengono disposte nella parte centrale della pièce: segnate dalle smorfie sornione delle acciaccature (memori dei grintosi « scherzi » dell'« *Enfant* » raveliano) ⁽¹¹⁾, conducono al misterioso e delicato epilogo nel quale le sonorità sognanti del carillon scavano preziosissimi e incantati arabeschi, con grande varietà timbrica. In una sorta di proiettiva anticipazione degli infiniti « perché » dell'infanzia, Petrassi risolve e appaga la curiosità per il materiale sonoro, offrendo una tastiera assai estesa e, d'altro canto, con la consapevolezza propria di chi vive come mistificatorio ogni « status » omogeneizzante, varia di continuo gli esiti con instancabile e felicissima inventiva.

⁽¹¹⁾ Cfr. partitura tascabile Durand 8/2/1.

a Marcello Panini

Petite Pièce

pour le piano

(Marcel Panini)



Krompholz & Co. Bern Alles für Musik

Nr. 5

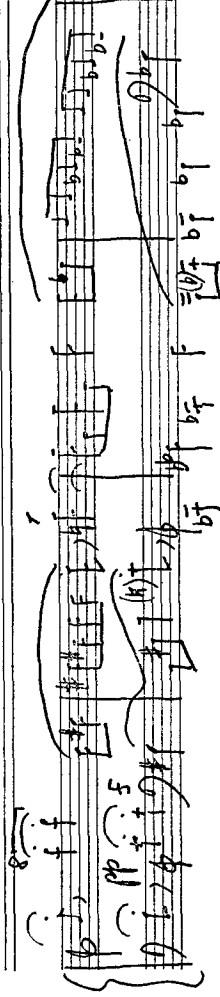
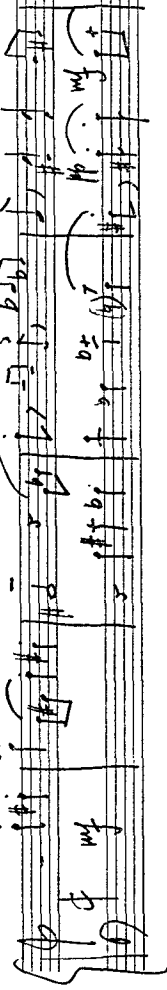


Enrico Pucci

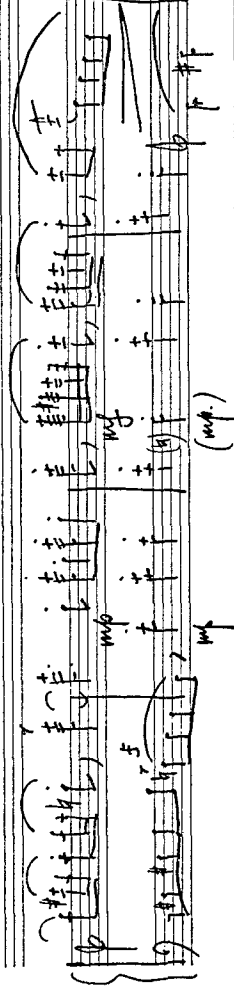
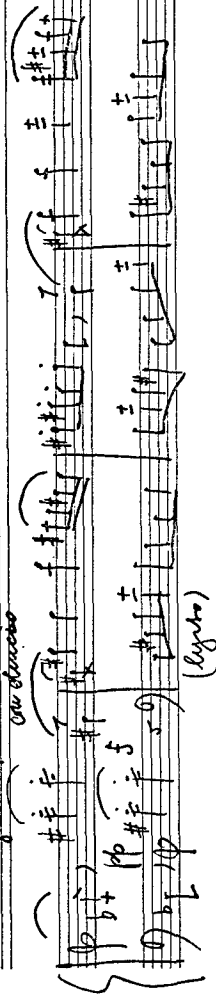
Perle Pice

Offshore

Allegretto e furioso, con spirito [e comicità]



con slancio



(tristemente e piano)

(sempre pp)

piu calmo

cresc.

tranquillo e legato



Krompholtz & Co. Bern Alles für Musik

Nr. 5

Handwritten musical score for "Offener Raum" by Hans-Jürgen Raut, dated 1950. The score is written on five systems of staves, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

System 1: The first system includes a title "Offener Raum" and a date "Hans-Jürgen Raut 1950" written upside down. The notation shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include "p" (piano) and "f" (forte). A tempo marking "Allegretto" is visible.

System 2: The second system continues the rhythmic complexity. It includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p".

System 3: The third system features a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p".

System 4: The fourth system includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p".

System 5: The fifth system concludes the piece with a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p".

LEOPARDI ULTIMO E PRIMO

di

Leone Piccioni

Il punto di riferimento costante della ricerca leopardiana, i suoi tempi apparentemente diversi e modificati, sostanzialmente condotti avanti con stringente univocità, e certamente con l'aggiungersi cumulabile della esperienza; la sua vera profeticità hanno sempre a che vedere, dal 1815 alla morte, con un tema fondamentale: quello dei rapporti tra l'uomo e la natura, sdoppiando l'entità umana in una sostanza in parte modificabile ed in parte no, ed aggregando la parte imm modificabile dell'uomo al concetto ampio di natura. Perché quello che interessa a Leopardi, e lo rende profetico e modernissimo spirito vigilante (altro che « uomo in crisi »!), è la possibilità di osservare il processo per il quale certe parti della presenza umana che si sono e anche più si vanno modificando, non abbiano rapporto alcuno, alcun dialogo con una inesistente e parallela possibilità di modificazione della natura, che è immobile ed immutabile.

Fin dal *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (1815) attraverso *Il discorso sulla poesia romantica* (pagine e pagine ma ecco le sentenze: « nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella natura »; « l'ufficio del poeta è imitar la natura, la quale “non si cambia né incivilisce” »: 1818); fin dalla sua prima e grande « canzone » *L'Angelo Mai*, (1819), passando alle altre fondamentali (*Alla primavera*; *Inno ai patriarchi*, '22; *Alla sua don-*

na, '23), e dunque fino a quella prima cessazione del canto che poteva già apparire, fine del canto, avendo espletato un certo tipo di ricognizione vitale, fino alle fibre più profonde (con gli « idilli » a lato, partendo dall'*Infinito*), Leopardi è soprattutto di questo che si occupa: la sorte dell'uomo, la porzione di felicità (il « doglio avaro » di cui parla nell'*Ultimo canto di Saffo*) che gli tocchi, persuaso, com'è, che il nodo fondamentale della riflessione stia, appunto, nel rapporto che si è via via verificato tra l'uomo e la natura, nella storia che si conosce, nell'epoca mitologica di cui si favoleggia, nell'età biblica come ci viene descritta dai testi. Ed il dolore umano che è a piene mani cosperso nei millenni della preistoria e nei secoli della storia che si può indagare — anche se aggravandosi via via — deriva sempre dalla impossibilità di sanare il contrasto tra l'uomo e la natura: contrasto dal quale si apre, a forbice (un particolare tipo di forbice, con una lama sempre fissa come la lancetta dell'orologio sul mezzogiorno, e l'altra che si apre, si apre e sempre di più tenta aprirsi in una terribile lacerazione), l'ampio compasso del dolore (per il quale scarsissimo diviene quel « doglio »; il vaso che raccoglie tutte le felicità disponibili all'uomo che Giove potrebbe distribuire, secondo l'opinione di Omero).

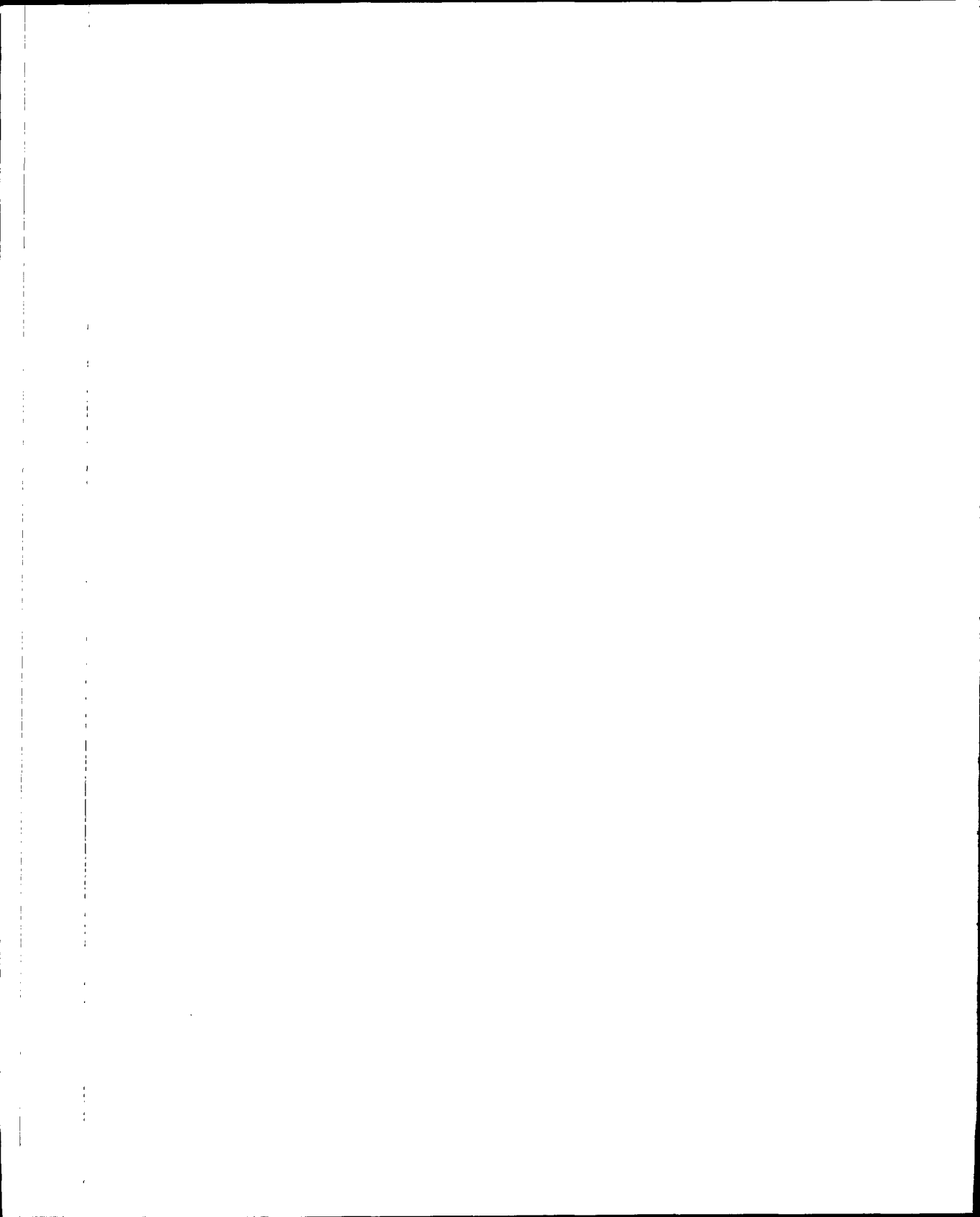
Nel primo tempo della sua ricerca (gli anni 1816-1824), con quell'uso di ironia di cui s'è ragionato nello scritto sull'« ambiguità leopardiana » (*Approdo* n. 55/56) (quasi un'opzione per poter dimostrare assai più distesamente quel tema e quelle conclusioni) Leopardi pare accusare l'uomo di essersi costruito con le proprie mani l'infelicità, distaccandosi dalla natura, rispetto alle varie « età d'oro » dei tempi antichi o antichissimi, e s'è pensato ad una concordanza, per quel tempo, con teorie da « buon selvaggio »! Quegli « errori » che il mistero della natura tratteneva, consentivano agli uomini una maggiore possibilità di illusioni e di speranze: sono stati gli uomini ad infrangerli (« Ecco svanire a un punto / e figurato è il mondo in breve carta... / ecco tutto è simile, e discoprendo / solo il nulla s'accresce... »: lo dice di Colombo, ma nello stesso momento in cui Colombo sarebbe messo sotto accusa per questa operazione di rappresentazione cruda del « vero », egli è pur sempre raffigurato come un eroe del suo tempo, come a dire —

più o meno inconsapevolmente — della ineluttabilità di quanto sarebbe accaduto); la natura aveva parlato agli antichi « senza svelarsi », ci dice ancora nel *Mai*, e questo patto di non ingerenza doveva dall'uomo essere rispettato. Ma subito dopo, in *Alla primavera*, al di là delle sanguinose esemplificazioni del mito, l'interrogativo angoscioso è quello che si pone all'inizio della seconda strofa: « Vivi tu, vivi, o santa / natura? », che non darebbe alcun dubbio di interpretazione ma che comunque trova una risposta palese nei versi 39-43: « Vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì. Conscie le molli aure, le nubi e la titania lampa / fur dell'umana gente... » e in quelli conclusivi « ...se tu pur vivi, / e se de' nostri affanni / ...pietosa no, ma spettatrice almeno ». (Perché « primavera » è insieme, in quella canzone, natura, ricerca della « bella età », favola aulica e meridiana, visione e finzione, mito e rinascita della stagione dell'anno: insieme inizio di giovinezza e decrepita vecchiaia). Per l'uomo la vita della natura non può essere solo fonte di contemplazione della bellezza, e non dovrebbe solo essere registrazione della sua magmatica e crudelissima cecità: l'uomo non ha che da legare le sorti del corso della sua vita alla eventualità di una sua esistenza consentanea ed armoniosa con la natura. Di qui l'interrogativo se la natura « viva ». Certamente che vive, la sua presenza non lascia dubbi al riguardo; ma « vivere » in senso umano vuol dire ripercorrere una strada, una strada di mutazioni continue, una strada fatta da una parte di dilatazione delle conoscenze e dall'altra di inarrestabile processo di invecchiamento, in un rapidissimo passaggio che ci conduce alla morte; il concetto di « vita » non è concepibile nell'attimo presente della sua manifestazione, ma nel corso lungo, di agostiniana e petrarchesca definizione, di tutto ciò che dal presente si fa memoria; di tutto quello che la memoria via via mangerà alla speranza. (Che sarà il grande messaggio vitale, malgrado tutto perfettamente consolatorio, pur dai gridi disperati, non più coperti da alcuna ambiguità, della grande stagione del '28, nella quale, per magico possesso di inimitabile vocazione, quei temi, e quei temi soltanto, porteranno Leopardi agli accenti più puri, liquidi, eterni che un canto d'amore sappia raggiungere).

Questo primo tempo sulla eventuale benevola disposizione della natura infranta dall'allontanamento volontario dell'uomo, trova il suo punto con-



Mario Marcucci: *Fruttiera e limone*, 1966



clusivo, in una sorta di polemica esaltazione, nell'ultima strofa dell'*Inno ai patriarchi*, quando, partito per rivedere il corso della vita umana nell'età dell'Antico Testamento, arriva (e non poteva fare a meno lui stesso nel « manifesto » di registrarlo e di farcelo notare come l'obiettivo vero di quel suo canto) all'elogio della contemporanea California, ancora viva allo stato primitivo, nella condanna indignata della colonizzazione e civilizzazione in corso, additando l'unica possibile dipartita dal dolore ottenibile dall'uomo, nella vita svolta — appunto — in simbiosi con la natura. Imboccare la strada della civilizzazione, e dunque, quella della stessa cultura, vuol dire imboccare la strada del dolore: un dolore che si farà sempre più abbondante, fino a straripare via via che ci si addentrerà nella strada dell'incivilimento, e del tentativo di diradare il mistero che circonda la natura.

Ma, chiaramente, non c'è già più colpa dell'uomo, a quel punto: è un ineluttabile (e forse ripetitivo) corso cui nessuno poteva rifiutarsi. Certo nell'epoca primordiale, nell'epoca primitiva, in diverse aree del mondo, via via nei millenni, ai tempi del Leopardi ancora, perfino, in California, le lame della forbice sono state a stretto contatto, non si potrà osare tanto, da dire che la forbice fosse perfettamente chiusa, ma la divaricazione era appena aperta. Alla fissità della natura, alla sua cecità, alla sua crudeltà, alla sua insopprimibile e misteriosa bellezza, corrispondeva una dose notevole di fissità, cecità, crudeltà, bellezza ingenua dell'uomo: il rapporto era franco, non c'era sorpresa, non c'era agguato, non tranello. Tutto quanto doveva avvenire era atteso: i costumi dell'uomo erano di per sé foggianti ad affrontare la volubile disposizione della natura verso di lui, ora dolcissima di incantesimi, ora terribile di travolgimenti e di ingiurie.

Il dolore era cibo quotidiano per l'uomo, la sofferenza abitudine sicura, c'era solo da accostumarsi, più che fosse possibile, a viverci insieme: in tal modo tutto il movimento della conoscenza e della cultura neppure si metteva in movimento, perché in quel fronteggiarsi, c'era una tacita intesa sulle regole della vita.

Quello che è apparso come il « secondo » periodo della ricerca leopardiana (e prenderebbe anche l'aureo tempo del '28 ed avrebbe nel *Canto Notturmo*, '29-'30, il suo acme), quando il poeta si convince dell'indiffe-

renza della natura alle nostre vicende, sostituendo l'indifferenza, appunto, a quella che credeva disposizione benevola, disattesa dagli uomini; in verità si distende in continuità in tutta l'opera: è certamente dichiarata in quel « vivi? » della *Primavera*, resiste anche nell'ultimo tempo (quello della *Ginestra*) a non dir altro, dove indifferenza e primordiale esigenza di inimicizia, non possono che strettamente coincidere.

I tempi, i tre tempi, della ricerca che si sublima nel canto leopardiano (per un luogo comune che ancora s'ascolta, Leopardi avrebbe dovuto lasciarci soltanto quelle cinque o sei poesie; tutto il resto poteva esser buttato via e ignorato dai lettori e dai critici, *Operette* comprese: ma cosa capiranno questi benedetti lettori buongustai di quei cinque o sei canti? e non mi riferisco, certo, a Cecchi, che diceva tutt'altro: trovare — oh! sì trovarlo — chi, dopo aver tutto letto e capito, ci sapesse restituire il senso della presenza leopardiana in un ragionevole numero di pagine), quei tre tempi corrispondono invece, sì esattamente, alle epoche differenziate della esistenza e della biografia leopardiana. Come a dire che, in qualunque personalità pur dotata di precoce ed immenso genio e capacità di conoscenza, l'incidenza della vita quotidiana porti, con l'esperienza, inesauribili ripensamenti, anche nelle conferme, anche nella coerenza fedele. Il suo primo tempo Leopardi lo chiude, nel chiuso di Recanati, scoprendo nella cecità dello sguardo sulla vita (quella imposta cecità dello sguardo che Ungaretti benissimo vede nell'atteggiamento speculativo dell'*Infinito*) alcune regole vere ma esterne alla circolazione del suo sangue, e può permettersi, in un'età pur giovanissima, ambiguità, ironia, sorridente malinconia, del che pervade uno dei canti più alti, a conclusione di quel tempo: *Alla sua donna*, quasi un prender definitivamente congedo.

Il secondo tempo dei *Canti* si svolge, tornato in Recanati, dopo alcuni, pochi anni, di esperienza di una vita di relazioni più ampie: i primi accenti consolatori sorgono in Pisa, è vero, con *Il Risorgimento*, ma poi fino al *Canto notturno*, l'ultimo cronologicamente composto (se è del '29-'30, mentre *Sabato* e *Quiete*, pur immaginati successivamente sono di un anno avanti) quel grande periodo è di nuovo recanatese. Non c'è più spazio, s'è

detto, per ironizzare o per essere ambiguo: c'è da dire più di sé che degli altri, anche se dicendo di sé, si dice degli altri. Certo che l'uomo, nei confronti della natura, s'è creato condizioni razionalmente impossibili da vivere, e se non c'è forza di sostegno nella fede, le conclusioni sul rapporto dell'uomo con la vita, che è come dire (almeno in parte) dell'uomo con la natura, non possono essere che disperate. Eppure il canto leopardiano di quegli anni risulta, in fondo, il più consolatorio, e dà anche ragione della sua vitalità: perché è in grado, proprio in funzione dell'esperienza, pur negativa, anche se sentimentalmente assai tenue e non messa a prova da contatti esterni, ma ancora dalla interna coabitazione, di sapere (agostinianamente, s'è detto) come la vita si svolga nella incredibile dimensione del ricordo e della speranza, e come lo spazio della giovinezza brevissima diventi in verità il più lungo della continua meditazione dell'uomo, e come le speranze, via via che cadono, cedendo spazio alla memoria, alimentino la vita di queste presenze già decedute. Niente di più esemplare, quasi didascalico, in proposito, del *Sabato del villaggio*, perfetto messaggio, dolcissimo nel canto, e cauto nel giudicare, tornando a quella voglia di non ferire, di non dare sofferenza e dolore, pur senza ulteriore ricorso alla menzogna, ma lasciando in sospenso: «...altro dirti non vo'» (che è il motivo vero per il quale nella edizione fiorentina del 1831 chiude i *Canti* con il *Sabato* posticipando la cronologia rispetto al *Canto notturno*), quando mette in scena i personaggi tipo della vita d'ogni giorno: la fanciulla e la speranza che guida la giovinezza; la vecchietta e la sua vitalità tutta concentrata nella memoria; i ragazzi e la loro innocenza pur dinamica, pur inquieta; gli uomini della maturità e del lavoro, il cui spazio, di riflessione non è più che quotidiano, e la cui aspettazione vitale si spinge, di giorno in giorno, con ripetitività (per stare ancora con Pascal), ma senza disperazione.

E siamo al terzo tempo: s'arriverà alla *Ginestra* ('36), altissima e ardua composizione. E non si può in tutta la sua forza leggere la *Ginestra* se non si mostra attenzione a quella, certo tanto minore, come risultato poetico, *Palinodia al marchese Gino Capponi* ('35) dove — però — c'è tutto il fondo della polemica e della argomentazione che lo porterà poi alla sublimazione del canto ultimo sulla cecità della natura rivisitata attraverso le

rovine disseminate e sparse alle pendici dello « sterminator Vesevo ». Il pensiero in quegli anni matura direttamente nei *Canti*, non ha più il filtro dello *Zibaldone* o delle *Operette*, fermi al '32.

Intanto la sua vita cosa è stata in quegli anni? Mai più Recanati, e va bene, aveva sempre desiderato di esserne lontano, non avrebbe voluto tornarci. Ma bene, dove, dove un giorno? E le esperienze? L'amore finalmente, anche se assurdamente provato, le malattie sopravanzanti, le difficoltà, le miserie, i meschini circoli letterari, la memoria a non dar soccorso, se Recanati si doveva scancellare dalla mente. Non più cecità, occhi aperti, e si doveva vivere nel secolo dei lumi, sopravvenendo i tempi per l'uomo delle « magnifiche sorti e progressive ». Engels quarant'anni più tardi crederà che l'invenzione della macchina a vapore abbia soggiogato all'uomo la natura (« Se l'uomo con la scienza ed il genio inventivo si sottomise le forze della natura... »): Leopardi non ci credeva davvero. Tutt'al contrario, tornava a riflettere su quei rapporti tra l'uomo e la natura, non solo come lui stesso li aveva potuti registrare, ma nel senso in cui, secolo dei lumi, scoperte, insuperbita pretesa di aver diradato i misteri, conoscenza del vero, progresso della scienza, andavano configurandosi nel vicino futuro. Perché, rispetto all'epoca primitiva, già tanto, troppo, quella lama dell'incivilimento dell'uomo s'era aperta, a forbice, appunto, di fronte alla immobilità della natura, ma sempre di più si sarebbe aperta, e sempre di più avrebbe dilatato lacerazione e dolore; mettendo in luce dell'uomo, sempre più la sua fragilità minuscola, e della natura la sua indomabile irruenza imprevedibile. Non voleva, Leopardi, fermare niente, nell'inevitabile corsa alla conoscenza, alla scienza, ai « consumi » (previsti con deliziosa e sferzante polemica, appunto, nella « palinodia », bastino i vv. 38 - 54 e 109 - 134; e battendo in modo così preciso sulla superfluità di quei consumi, da parer scritta oggi), si limitava a prenderne atto, ed a mettere in guardia, usava — ne aveva usato anche nelle ultime dominanti *Operette* — quel suo tono del « Quanto a me... »: « Voi siete convinti, voi mi dite, certamente avete ragione, certamente sarà così: “quanto a me...” permettetemelo: non ci credo affatto. Credo tutto il contrario ». E non si limitava ad ammonire, a negare, a met-

tere in guardia: lanciava un programma di salvezza e di permanenza vitale per l'uomo, lo faceva con la *Ginestra*: gli uomini dovevano vivere solidali, amici, fratelli, confederarsi, sostenersi a vicenda, per resistere alla cresciuta inimicizia della natura. Faceva la diagnosi e prescriveva la terapia. Sono proprio le prospettive della crescita dell'inimicizia che lo portano a quella lucida esortazione, perché si è reso conto che all'uomo è capitato, e capiterà, di allontanarsi talmente tanto, praticamente e psicologicamente, da quel faccia a faccia con la natura delle epoche primitive, che nelle età « magnificamente progredite » la sua disperata sorte di dolore concepita, momento per momento, come offesa incomprensibile e gratuita da parte della natura, crescerà a dismisura per l'uomo, portandolo verso baratri di necessarie barbarie per il ricominciamento (un ricominciamento da quel faccia a faccia con la natura) o verso l'alienazione (non dico che Leopardi lo pensasse o lo prevedesse; dico che le cose stanno andando secondo queste previsioni).

Si dicono Islandese e Natura nelle *Operette*.

Islandese: « In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena... che ora c'insidii ora ci minacci ora ci esalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri e sempre o ci offende o ci perseguiti... ».

Natura: « Quando io vi offendo in qualunque modo o con qual si sia mezzo, io non me n'avvedo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico io non lo so... ».

Il passaggio dell'uomo dall'età primitiva a quella dell'alta civilizzazione ed acculturazione è in verità un processo di invecchiamento, e di sgretolamento delle caratteristiche più vitali: questo a Leopardi è ben chiaro. Perdita degli « errori », illusioni che si spengono, l'approccio progressivo con il vero (mai, per fortuna raggiungibile, perché un fitto mistero resterà sempre) scoraggia, e toglie con la lucidità raziocinante la forza impulsiva, e naturale, del vivere. Di più, verso un grado più o meno alto di civilizzazione e di conoscenza, mutano le pratiche condizioni di vita dell'uomo, che si dispone e si abitua a nuovi agi, a nuovi « consumi », ad attese ricorrenti nello sviluppo di quelle abitudini. Un « maggior desiderio di beatitudine — scrive nel dialogo della “ Natura e di un'Anima ” — comportano maggiore scontento e affanno di esserne privi e maggior dolore delle avversità che soprav-

vengono ». Mentre l'uomo si va massificando, si sviluppa — e parrebbe contraddittorio ma non lo è — l'individualità del suo regime di vita. (Questo ai tempi di Leopardi... figuriamoci nella società di oggi).

Naturalmente questo processo si è svolto per l'uomo, e non per la natura, il che fa partire quel processo parzialmente a forbice di cui si è parlato. L'uomo ha creduto e crede di potersi conquistare nella civilizzazione, un maggiore spazio di felicità, senza fare i conti con la natura; ed invece la somma dei dolori e dei piaceri dipenderà sempre da quel rapporto: non è l'uomo, da solo, a regolare la propria fragilità, la propria morte, l'invecchiamento, le malattie, e neppure è l'uomo a regolare l'andamento del tempo e delle stagioni, le calamità naturali, i disastri improvvisi. L'uomo, ben lungi dall'« assoggettare » le forze della natura, può solo incrudelirne il rapporto (l'ecologia è scienza recente che chiarisce anche di più quest'aspetto). Nell'arco che s'apre, nella distanza via via maggiore che l'uomo prende dalla fissità della natura, è la crescita ineluttabile del dolore. Perché l'inevitabile impatto con il dolore diventa, appunto, un impatto personale, inatteso, offensivo: pare che la natura anziché globalmente seguitare ad esprimersi verso la globalità del genere umano; si ponga con la sua eterna massa in un conflitto singolo con quel piccolo individuo solo, e condizionato dalle sue nuove situazioni di vita, o tutt'al più con una zona sola della terra, inondata, o travolta dal terremoto, non si sa perché — ci si domanda — in modo che sorprende, tutte le volte, e tutte le volte, offende. E la morte, la morte di un proprio caro o congiunto, non è più l'evento naturale di tutti i giorni, ma sempre di più diventa l'interruzione inaccettabile e feroce di tutta quell'altra attesa che la civilizzazione avrebbe comportato. Ma è l'uomo che si ingentilisce, la natura no. Nel processo di civilizzazione dell'uomo, esplode così anche più selvaggia la incapacità di capire, se non di rassegnarsi, e la violenza tra gli uomini dilaga cieca, così come dilaga, dalla perdita di contatto con la natura, l'alienazione. Di certo, di sicuro non resta che il dolore: « ...Il certo e solo veder / che tutto è vano altro che il duolo ». Né l'uomo può accostumarsi a viverci insieme. E dal massimo di civilizzazione si può tornare da capo al costume primitivo, con la diversa e di nuovo connaturata disposi-

zione alla accettazione delle ingiurie e degli splendori della natura. (Dichiara la Natura all'Islandese:

« Tu mostri non aver posto mente che la vita di questo universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera che ciascheduna serva continuamente all'altra, e alla conservazione del mondo... »).

*Dipinte in queste rive
son dell'umana gente
le magnifiche sorti e progressive.
Qui mira e qui si specchia
secol superbo e sciocco,
che il calle insino allora
dal risorto pensier segnato innanti
abbandonasti, e volti addietro i passi,
del ritornar ti vanti,
e procedere il chiami.*

.....
*Così, dell'uomo ignara e dell'etadi
ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno
dopo gli avi i nepoti
sta natura ognor verde, anzi procede
per sì lungo cammino
che sembra star. Caggiono i regni intanto,
passan genti e linguaggi: ella nol vede:
e l'uom d'eternità s'arroga il vanto.*

Certo altro rapporto poteva costituirsi se ai mutamenti dell'uomo avessero corrisposto quelli dell'andamento della natura: una tacita intesa, un accordo, ad una più pacifica dimensione dell'uomo (non combattivo e crudo come ai tempi primitivi), un più equilibrato andamento e prevedibile del tempo e dei cataclismi, almeno nel caso in cui l'uomo avesse potuto « soggiogare » davvero l'andamento delle cose naturali.

Mai comunque avrebbe operato verso la propria fragilità, verso la sofferenza e il dolore. Sofferenza e dolore che l'uomo deve soltanto accettare, nella visione laica ultima di Leopardi della grande fraternità solidale (o, meglio, ci pare, in quella dimensione del riscatto che proprio dal dolore può provenire, secondo l'insegnamento del Cristianesimo, quella considerazione senza tempo delle cose, che ispirava, per esempio, a Pascal la preghiera per il « buon uso » delle malattie).

Torniamo indietro di qualche anno e rileggiamo la famosa conclusione di quel dialogo di « Plotino e Porfirio » (nella fase 1827 delle *Opere*), nella quale, tutte e due le voci appartengono al Leopardi. E vi si mescola l'accento laico a quello cristiano, o permane la sigla di una formazione dell'anima che non si cancella, e che in Leopardi, in fondo, non si cancellò mai:

« Vogli piuttosto — dice Plotino a Porfirio, che medita sull'utilità, quanto a lui, del suicidio — aiutarci a soffrir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno e ci ameranno ancora ».

TUTTO E NIENTE

di

Riccardo Bacchelli

I

QUESITO

*Se a consumarsi in coscienza di sé
E a consumarla non nascesse, l'uomo
Che animale sarebbe, quanto gli altri
Ferino e in più malvagio?! Ma dacché
I due arti anteriori evolse in mani
Industriose, lo sciupato bipede
Stima d'esser padrone de' suoi atti:
E si vede dai fatti! Se non fosse,
Ricordo perso ed ignoto presagio,
Un lume cieco, un lumeggiante buio,
Potremmo solo struggerci, sfinirci
Di noi in noi medesimi: non fosse
Che l'uomo è nato a viver di che muore.*

SILLOGISMO

*Se, nel tempo costretti e nello spazio,
 Un momento ed un punto in noi adeguano
 Infinito ed eterno,
 Son conoscenza e profezia celate
 Eterno ed infinito.*

TUTTO E NIENTE

*Noi qui, fra un vuoto « tutto » e un pieno « niente »
 Pur ad uscirne dovremmo aspirare:
 Ma la morte è natura, ossia paura.
 Nulla, dall'universa luce oscura
 Viene che non pervenga a sgomentare,
 Attratta dunque e respinta, la mente.
 Sol a Colui che su propria misura
 Regge il creato proprio, contemplare
 È dato l'un nell'altro Tutto e Niente.*

IL «CORRELATIVO SOGGETTIVO» DI PALAZZESCHI

di

Piero Bigongiari

Le sujet et l'objet de la parole naissent aux deux pôles de son mouvement de signifier. Mais indiquer échappe à dire parce qu'il y est supposé dans la dimension de désignation; toute totalisation se fait dans le volume ouvert d'abord par une détotalisation jumelle, celle qui met à part le discours et son objet, la signification et la référence. Cette référence appartient au montrer, non au signifier, elle est insignifiable.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD (*)

Il correlativo soggettivo di Palazzeschi, quando raggiunge attraverso il grado parodico il distacco, il non intervento su tale soggettività correlata, si approssima preludendola in modo impressionante alla metafisica dechirichiana. Si veda *I preti di Gesù* nei *Poemi* (1909): quella «camicia bianca di bucato», «accuratissimamente distesa», «Proprio in fondo al prato», con la gente che guarda inginocchiata «ad una / comodissima balaustrata», ha già la fissità allucinante e straniata dell'oggetto metafisico. Solo che appunto in Palazzeschi è il soggetto correlato ad avere questa fissità straniante perché, straniato dalla propria centralità operativa, è come se fosse defunzionalizzato: brutta materia da rendere visibile nei suoi sussulti irrelati.

Un tale correlativo soggettivo finisce per accollare alla responsabilità irresponsabile del soggetto il valore-non valore degli atti e dei fatti oggettivi: questi, che di per sé, se irrelati, sono elementi di enigma, sono in realtà atti e fatti primari che generano, per correlazione continua, gli atti e i fatti del soggetto che solo attraverso questa possibilità «oggettiva»

(*) JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 40.

del linguaggio può arrivare ad esprimersi: la lente che il poeta mette davanti al suo cuore per farlo vedere alla gente, è proprio questa oggettualità linguistica che ingrandisce, isola e correla, mettendola a fuoco, l'area altrimenti imprevedibile, e come inesistente, o ineffabile come avrebbe detto il Pascoli, della soggettività, della assolutezza — o non relatività — del soggettivo. Non si dimentichi che proprio il capovolgimento di senso pirandelliano operato sul naturalismo riesce a additare, e come a isolare sotto lo specillo che tende a metterla in luce, questa soggettività imprevedibile ma comunque materica, e insomma sostanziale, che ha ormai invaso e pervaso il campo sperimentale dell'analisi novecentesca. Tra Freud e Pirandello, quello che unisce questo discorso antinaturalistico, o meglio antitetico al naturalismo di tipo positivistico tra Otto e Novecento, è proprio il rovesciamento di senso, l'*Umschlag* per cui l'elemento prioritario, pur restando teoricamente l'oggetto, e l'oggettività della conoscenza, questi si propongono come elementi analoghi rispetto a quella relatività ultima della conoscenza data dal porsi come pretesto di un testo che è il soggetto stesso, la soggettività sconosciuta eppur motiva dell'uomo. Il soggetto tanto più aumenta la sua quotazione quanto più si propone come tramite necessario e inscindibile dell'oggettivo, a che l'oggettivo sia oggettivo. Ed è qui, attraverso questo rapporto finalistico di interrelazione, che la realtà oggettiva un po' per volta si disancora dalle sue certezze ormai insufficienti, e si propone come una realtà oggettiva di ritorno: quel che ritorna è appunto quello che dialetticamente è consistito come l'oggettività stessa del soggettivo. Palazzeschi si propone con tutto il suo *grand jeu*, con l'elemento ludico di fondo che non è altro che coscienza sensibile del rovesciamento, in questo punto di crisi. Il suo correlativo soggettivo è dirompente proprio in questo senso: che mentre si propone come correlativo soggettivo, è come se rimandasse all'oggettività di partenza, smascherandone ludicamente le false certezze. D'altronde, in alcune mie riflessioni su un autentico crepuscolare, che è poi il grande sodale di Palazzeschi, cioè Marino Moretti, in cui il *nonsense* è installato più nel significato che nel significante, ho avuto occasione di dire che Palazzeschi non solo agisce sul limite esterno del crepuscolarismo, ma che altresì nelle sue « *nenie apotropaiche e incantatorie* », « da *Rari Or a Oro Ror*, da *Ara Mara Amara a Oro Doro Odoro Dodoro*, per addizione fonica dei significanti », cioè grazie al loro sovraccarico straniante, « la parola è sentita come limite del *nonsense*, promotore in Palazzeschi di un'*epoché* che produce, dei luoghi e dei personaggi privilegiati, una sospensione di senso che ne aumenta il mistero ludico in atti gratuiti di presenza che tanto più risultano trascendentali quanto più, radicati tra scenografie alienate e alienanti, si derealizzano verso il tic del manichino (non sanno che cosa fanno, non si sa da dove vengono né dove vanno) ». Ora il manichino ci richiama all'istante alla metafisica: una metafisica ottenuta per interruzione di senso fisico e iterazione dello stesso segmento di senso, che immobilizza nel movimento definalizzato gli stessi atti e fatti proposti. È come un film che ripetesse il tic istantaneo della propria immagine: immobile, anche se scattosa, nella sua ripetitività.

La definizione del proprio essere (« Son dunque... che cosa? », dopo il rifiuto di essere un poeta, un pittore, un musico, in *Chi sono?*) come « Il saltimbanco dell'anima mia », mettendo « una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente », non è che l'esaltazione di questa iterazione del gesto scisso da ogni finalità, perché sconosciuta, questa, allo stesso agente. Lo sconosciuto, nella poesia omonima, è un manichino simbolico: è il passare e ripassare continuamente davanti all'attenzione della gente (« L'hai veduto passare stasera? / L'ho visto. / Lo vedesti ieri sera? / Lo vidi, lo vedo ogni sera »); è colui che ripete il proprio segmento di gesto, cioè infine è lo stesso segmento di gesto, finché appunto un cotal gesto finga una propria dinamica, ma, scissa da causa ed effetto, anche la nasconda in un ignoto stato di energia (quella che ha accostato Palazzeschi al futurismo): puro movimento improgressivo, che imita il tic tac del cuore, e che pertanto indica una circolazione vitale in cui è implicato l'oscuro, l'altra parte, la imperscrutabile, del circolo. È la lente che ingrandisce e separa nella sua porzione di azione ogni passaggio, ma l'azione non fa che ripetere, per affermarlo, il battito dello stesso essere dell'« anima mia », correlato al mondo oggettivo. Ed ecco come il mondo oggettivo si rivela non altro che il correlativo del soggetto sconosciuto (« Chi sono? »). L'oggetto è proposto nel suo battito tra fantasmatico e buffo proprio al fine di conoscere l'entità stessa, si direbbe la portata, la stazza, del soggetto. Il mondo oggettivo, così definalizzato, dunque non è altro che il correlativo soggettivo del poeta stesso in cerca del proprio essere. Non è la ripetizione che crea la differenza ⁽¹⁾, e che troverà nel « giro del ritorno eterno vertiginoso » sperimentato da Campana, in cui « l'immagine muore immediatamente » (mentre in Palazzeschi si complica di elementi fattizi), il suo sbocco chiaramente orfico, ma una iterazione che produce, per accumulo di movimento in energia statica, fomite d'altronde della visione, indifferenza. La spettacolarità della visione, il cui mistero « visivo » sbocca nel « buffo » oggettivo (ricordo d'altronde il *Misterija-Buff* majakovskijano), per questo voyeurismo protonovecentesco, di spettatori del « mistero buffo » del secolo in cui una storia, pur amata, si smonta e un'altra se ne prepara, mette in moto volontariamente, anche se in termini nascosti, il meccanismo psichico del vedente, e pertanto è produttiva di distacco, di attesa spasmodica, nel *surplace*, dell'avvento ontologico dell'io piuttosto che dell'evento pragmatico del non io, che in Palazzeschi non è ancora, certo, l'altro ma la continuazione stessa, e debordante, dell'io sconosciuto. Non c'è dialettica in questo voyeurismo (« Discendo le scale, / traverso le sale, / apro le porte / delle sale morte, / e dietro dalle grate / delle oscure vetrate, / m'appiatto per guardare / il mondo camminare. / E guardo delle ore nell'immobilità »), quanto condizione di teticità. « Il saltimbanco dell'anima mia » (si ricordi d'altronde l'« acrobata / sull'acqua » ungarettiano) è questo movimento sussultorio dell'essere che giuoca il ruolo di un'azione-commozione che non ha inizio né fine, e che come tale, cioè sul piano dinamico,

⁽¹⁾ Cfr. GILLES DELEUZE: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.

risulta indifferenza, il mistero stesso dell'indifferenza, che ripete se stessa, il proprio tic di un movimento scisso nei suoi momenti ripetitori, un'effervescenza, una coralità, e la Kristeva direbbe una *chora* semiotica⁽²⁾, destituita di qualunque conoscenza teleologica. Ricordate la cronofotografia di Étienne-Jules Marey, per esempio la sua *Marcia del soldato*, del 1882, ottenuta attraverso lo scatto di una serie di fotografie del soggetto a intervalli di tempo regolari; o meglio il cinema di Méliès per cui la conclusione irripetibile è la favola stessa del proprio andare sobbalzando dove che sia, magari sulla luna, e ricordate le tante zampe del cane al guinzaglio di Balla, del '12. Nasce, già nell'area che interesserà il futurismo piuttosto che il crepuscolarismo, il fantastico dalla stessa riduzione sul piano spaziale del tempo, del movimento che pertanto si scopre come iteratività, si direbbe, numerica («il tempo, numero del movimento, tanto per l'anima quanto per il mondo»⁽³⁾), che diversifica attraverso la *dynamis* la propria identità di fondo, e dunque la conquista snidandola dal mistero della propria staticità, ma accrescendone contemporaneamente il mistero originario e teleologico nell'isolarla come segmento discreto, e captabile nelle sue suddivisioni, del visibile. L'animal-uomo si arricchisce del proprio consistere nella diversità dinamica della propria identità, del proprio non uscire dal segmento percepibile della propria umanità di animale aristotelico. Pare, il manichino palazzeschiiano, colui che si propone di superare ogni «crepuscolo», colui che affronta e fende i limiti stessi del «crepuscolare» e che in qualche modo s'investe, portandola su di sé, della occulta e drammatica responsabilità della «notte» che i crepuscolari non osano affrontare ma che affronterà, in tutte le sue implicazioni orfiche, Dino Campana. Lo sconosciuto vestito di nero è il passaggio stesso della condizione drammatica che la «notte» implica, ma che segna il

(2) A proposito del riso freddo, fonemático, palazzeschiiano mi pare quanto mai pertinente questa serie di osservazioni di JULIA KRISTEVA, in *Noms de lieu* («Tel quel», n. 68, Hiver 1976, pp. 50-1), e proprio nel passaggio dal «fanciullo che piange» crepuscolare al «fanciullo che ride» palazzeschiiano: «On a depuis longtemps remarqué la simultanéité du rire et des premières vocalisations. Plus encore, l'articulation motilité, fixation visuelle comme substrat de la spatialité sémiotique archaïque en même temps que du rire, semble démontrée par le rire enfantin plus tardif. On connaît le manque du sens d'humour de l'enfant (l'humour suppose le surmoi et sa sidération). Mais les enfants rient facilement lorsque la tension motrice se lie à la vision (la caricature est une visualisation de la distorsion corporelle, d'un mouvement extrême, exagéré — du mouvement immaîtrisé); lorsqu'un mouvement trop rapide est conféré par l'adulte au corps de l'enfant (retour à une motilité défiant sa fixation, son espace, sa case); lorsqu'un arrêt brusque succède au mouvement (quelqu'un trébuche, tombe). La vitesse-continuité du mouvement, et ses arrêts — ponctuation du discontinu: topos archaïque qui fait rire et étaye probablement la psychologie du rire de Bergson comme les mots d'esprit de Freud. "Espace" étrange, cette *chora*: la rapidité, la violence du frayage se localise en un point qui l'absorbe, et revient en boomerang au corps invoquant, mais sans pour autant le signifier comme séparé, s'y limite, y dépose la secousse: le rire. C'est d'avoir été limitée — mais non bloquée — que la vitesse du frayage y abandonne la frayeur et éclate en secousse de rire. Instabilité, "heurt sidéral", "compte total en formation". Limite perméable, rieuse; ou barrière bloquant en morosité sérieuse — c'est à sa mère que l'enfant les doit. La mère hystérique défiant sa propre mère par identification paternelle, ou celle qui inféodée à la sienne quête indéfiniment la reconnaissance symbolique, — déterminent dès ce "premier point d'organisation psychique" deux attitudes dont l'apogée se retrouve dans l'aisance imaginative d'une part, dans le ritualisme obsessionnel de l'autre».

(3) G. DELEUZE, *op. cit.* Cito dall'edizione italiana: *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971, pp. 148-9.

passo davanti alla « lente » dell'attenzione umana, quasi a farne scoprire il meccanismo occulto, ed è colui che affronta e perfora il « tramonto » con animo imperscrutabile quanto più la lente ne ingrandisce, per i contemplanti, il palpitare:

L'hai veduto passare stasera?

L'ho visto.

Lo vedesti ieri sera?

Lo vidi, lo vedo ogni sera.

Ti guarda?

Non guarda da lato,

soltanto egli guarda laggiù,

laggiù dove il cielo incomincia

e finisce la terra, laggiù

nella riga di luce

che lascia il tramonto.

E dopo il tramonto egli passa.

Solo?

Solo.

Vestito?

Di nero, è sempre vestito di nero.

Ma dove si sosta?

A quale capanna?

A quale palazzo?

Dove, nel « dove si sosta », è percepibile il senso di « sostare se stesso »: capanna o palazzo, ecco i luoghi della favola protonovecentesca della « sosta », che è substare, e che lo stesso Ungaretti chiarirà: pur avendo « riposato » « Nell'occhio / di mill'una notte », o forse proprio per questo « In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare ». Il suo *Girovago* è un uomo delle superfici, ma tornato su dal « porto sepolto »: lo sconosciuto palazzeschiiano è colui che ribalta solo in superficie, nella superficie del visibile, il proprio *sistere*. (Verrà poi nel secondo Novecento la « superficie profonda » di Guillén).

Il personaggio-linguaggio che itera se stesso, il suo operare privo di qualsiasi finalità (perché la finalità non entra nel linguaggio che si propone non tanto di comunicare quanto di stare in se stesso, di *sistere* invece di *ex-sistere*: questa « esistenzialità » del linguaggio sarà di Ungaretti, non di Palazzeschi), mentre trattengono, anzi focalizzano, l'attenzione su questo intervallo umano, ultimo resto anche se assurdo e ormai puramente spettacolare della *tranche de vie* naturalistica, anche la divertono da qualsiasi significato, rovesciando però il senso, in termini speculari — e contrariamente alla successiva metafisica costruttrice di

enigmi « separati », ma già spinti nella direzione, sia pure interrotta, dei significati —, verso il paradiso presunto della referenzialità, un paradiso da conquistare nel *grand jeu* che gli inizi del secolo scoprirono nella fonte del linguaggio recalcitrante di fronte alle definizioni spiritualistiche che l'indicibile è una zona del linguaggio, primaria o finale che sia, e che l'ineffabile non è ciò dinanzi a cui la parola propone lo sforzo della parlabilità umana ma è un difetto di quella stessa parlabilità. L'*effort moderne*, nel suo primo esplicitare la propria energia costituita, consiste invece in questa rottura dei divieti, e sia pure ponendo l'antitesi operativa, più che dinanzi alla tesi, che è qualcosa da trovare, di fronte all'ipotesi, con tutto quanto ciò implica di discesa del linguaggio negli strati più profondi sia della psiche sia della fisica quantistica. La grande *epoché* delle avanguardie storiche del secolo ha servito proprio a mettere sotto gli strumenti idonei — dal microscopio elettronico al macroscopio o radiotelescopio che dir si voglia del mezzo espressivo — una vita che perdeva il gusto morbido della propria ineffabilità sotto l'impulso linguistico di un *dire* che era il corrispettivo dell'impulso stesso della materia storica ad *essere detta*, o meglio, della materia ad essere detta, o meglio, materiata, storicamente.

Il protomanichino palazzeschiiano, nella sua parabola dalle « fanciulle bianche » ai « fantocci » alle Nazarene bianche e nere, in cui la ripetitività, il contrasto cromatico, il ritmo prolungato e asciutto, quasi giaculatorio (« sul ponte, sul ponte che unisce i conventi »), paiono intingersi nello stesso clima incantatorio e chimerico dei *Canti orfici*, allo « sconosciuto » « sempre vestito di nero », che passa e « Non guarda da lato » quasi avesse, come un cavallo, i paraocchi, per guardare solo davanti a sé, « laggiù, / laggiù dove il cielo incomincia / e finisce la terra, laggiù / nella riga di luce / che lascia il tramonto », fino a Perelà e al buffo integrale, prelude dunque al manichino metafisico, ma in una norma di eventi che, per intenderci subito, non sarà quella della metafisica dechirichiana, la quale vede solo nell'abnorme il modo di mettere tra parentesi la norma quotidiana. Palazzeschi cerca proprio nella normalità spinta all'estremo della sua ripetitività enigmatica la sua paradosalità. In altre parole, quella palazzeschiiana è un'*epoché* che mette tra parentesi quanto sostanzialmente continua al di là dei suoi termini epocali, per metterlo sotto la lente, cioè per ridurlo in termini di visibilità sperimentale: il tic nasce dall'eccesso stesso della norma così ingrandita, per quel processo di straniamento e quel movimento di accumulazione interna che Leopardi ha trovato, per esempio, ma in termini verticali, nell'assuefazione, movimento quanto mai antinaturalistico e costitutivo del simbolico. Si ha insomma nel primo Palazzeschi un sovraccarico figurale, cronico, del tempo delle figure, per metterle fuori del tempo, mere figurazioni di atti e fatti che non partono per il movimento ma s'incantano nella propria figurabilità fissata nel tic stesso del *surplace*, supremo equilibrio figurale tra l'infigurabile che è la causa e il fine del loro apparire e che come un abisso s'apre intorno a loro come il vuoto intorno alla corda tesa dell'equilibrista: infigurabile, si badi bene, che non è il caos, ma semplicemente la ragione del segno per cui queste figure sono,



1 - Mario Marcucci: *Il fratello che legge*, 1939



2 - Mario Marcucci: *Autoritratto*, 1945

e insieme sono stranite di essere. Allo stesso modo nel Palazzeschi dalle *Stampe dell'Ottocento* in poi, fino agli ultimi romanzi, avremo un sovraccarico figurale, topico, del luogo di radicamento, cioè del topos iniziale, delle stesse figure: le quali paiono essere radicate nell'ignoto della propria stessa irraggiungibile continuità: una piccola eternità ironica di luoghi della memoria (luoghi cioè in cui la memoria riposa pacificata in se stessa), un piccolo paradiso figurale, totalmente diáforo, che si propone in analogia rispetto a quanto non sappiamo, e a quanto sfugge, di spazio amato e assuefatto, al segmento epocale che lo ritaglia da tutto il resto, e che ancora una volta non è il caos ma l'infigurabile, *chronos* e topos adialettici rispetto alle figure riscaldate dalla loro stessa presenza.

Già in Palazzeschi il secolo cerca di scuotere l'ipoteca del suo continuum di fondo in un discreto che solo promuove il tic del gesto ripetitivo della propria identità. Il futurismo di Palazzeschi insomma, nato come s'è visto al margine esterno del suo presunto crepuscolarismo, non è altro che percezione sussultante, controdolorifica, della fondamentale immobilità del presente: un presente che ripete nel proprio atto di presenza la propria sostanziale identità con un passato e un futuro di « gioia » su cui quel presente estende la propria ala presentificante ma anche separatoria, anche immobilizzante. Un tempo, sembra persino incredibile a dirsi, senza sfumature, senza « crepuscolo », né albale né serale, che le figure identificano nel tic che le immobilizza nel loro solare frinire, nella centralità « buffa » della loro ripetitiva eternità istantanea, nell'incontro controdolorifico con Dio: luogo o tempo che sia, sempre fuori luogo e fuori tempo, ma privilegiato dal fatto che esso è il luogo e il tempo stesso della figurabilità. L'antica lotta di Giacobbe con l'Angelo si è trasferita in questo « topico » incontro novecentesco tra un uomo « serio, titubante e pieno di rispetto », ma a cui è stato dato « il privilegio divino del riso », e un « ometto » ridente. L'antico, e separato, riso degli Dei si è ora trasferito, appiccandovisi come un incendio, in questo riso « a crepelle »: lì è il divino, mentre l'umano è serio fino alla seriosità. L'incontro tra i due momenti, o poli di attrazione, costituisce l'indefinibile sapore, tra serio e divertito, in cui la scrittura palazzeschiana si colloca. È detto, sempre nell'*Antidolore*: « L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà lo spettacolo del suo Signore, tutte le sue ferite verranno rimarginate e chiuse per sempre, egli si farà simile a lui in piena salute attraversando questo reale purgatorio che egli impose, lavacro del peccato originale, per goderne primo Lui e comunicargli lo stesso bene, Egli, essere perfettissimo che non ha nelle purissime membra una sola cicatrice del dolore ». Al *Parádeisos* Palazzeschi contrappone questo luogo ancora purgatorio, questo topos dove può passeggiare, e dunque incontrarsi con noi, il Dio-« ometto di sempre media età e di media statura, di proporzioni medie », che ride « a crepelle, nella più sconcertante maniera per un povero imbecille che gli stia davanti come un cavolo ». Anche il manichino appare in fondo a questa *action poetry* in erba che è la riduzione dell'uomo all'essenza del riso, per incendiarlo « nella gioia »: « Invece di far mettere la parrucca alla tua com-

pagna se è intignata o calva, falla radere a zero, finché non sarà diventata lucida»: che è già un indizio del Théâtre de la cruauté di Artaud o di alcuni aspetti dell'attuale Living Theatre. Insomma, nasce tra gli scarti umani il *grand écart* della marionetta e del clown novecentesco, in opposizione alle bellezza liberty, sinuosa e insinuante in se stessa, tutta spiritualizzata nell'inoperanza tardo-naturalistica. Dice a questo proposito, sempre nell'*Antidolore*, Palazzeschi: «Prevedi sempre fra i tuoi figlioli un gobbo, un cieco, un sordo, uno fatto a fungo con la testa grossa grossa, invocalo dal tuo Signore, pregalo, scongiuralo che te lo dia. Ma sappi vedere lo storpio nel figliolo diritto, una vecchia bagascia roca nella tua fanciulla dalla voce di usignolo. E se proprio la sorte non vorrà favorirti, facendotene nascere della più stupida e malinconica, bugiarda, uniforme bellezza e leggiadria, torcili con apposite macchine, squassali il meglio che ti sarà possibile, acciò non debbano rimanere infelici e compianti per tutta la vita, posti in un cantone, inutili a sé e agli altri. Invoca almeno dall'arte quello che non ti volle dare l'avarissima natura. Pensa alla gioia di vederti crescere intorno tanti cari gobbetti, orbiciattoli, nanerottoli, esploratori divini e divini illuminatori della grazia del Signore sulla terra» ⁽⁴⁾. «Il regno dell'allegria», il sintagma che chiude non nel '13 il *Controdolore* ma la sua riscrittura col titolo richiamato *L'antidolore* nella edizione mondadoriana 1958 delle *Opere giovanili*, sarà non per nulla suffragato dall'ungarettiana *Allegria di naufragi* del '19. Il fatto è che il *Controdolore* palazzeschiano funzionò da reagente sulle origini della poesia ungarettiana, a staccarla da ogni intonazione crepuscolare. Ed è da dire che già nelle «Conclusioni» del *Controdolore* del '13, non riportate nella revisione mondadoriana, si parla di comunicare «la nostra allegria» e di «Trarre tutto un nuovo comico fecondo da una mescolanza di terremoti, naufragi, incendi, ecc.». Ungaretti cosmicizza la pragmaticità «comica» implicita nelle istanze futuriste.

Credo, per questa parte, che siamo d'accordo se concludiamo che in De Chirico il filo metafisico parte dalla Secessione monacense e da Boecklin, cioè da una costituzione pre-informale, e liberty, della materia dell'immagine, che d'altronde non ebbe seguito nel mezzo espressivo dechirichiano, purificato sulle geometrie orfico-struttive del manichino; mentre in Palazzeschi risulta apparentemente liberata da qualsiasi significato di tipo liberty, e tanto più dove più vi insiste oggettivamente, proprio la materia significante soggettiva imprestatagli dal simbolismo ormai vuoto, svuotatosi già in Maeterlinck delle sue stesse atmosfere esterne. L'operazione commutativa, in realtà, per De Chirico e Palazzeschi, parte da premesse opposte, ma gli estremi operativi paiono indiziarsi tra loro, se non indirizzarsi nel medesimo senso, dove la seriosità del Magister Optimus e il riso palazzeschiano paiono almeno avere in comune, come accendino metafisico, l'ironia tragicomica che serpeggia sulle superfici «serie» dell'immagine. Alla «rugosa realtà» rimbaudiana si sostituisce que-

⁽⁴⁾ Le citazioni sono tratte, volutamente, non dal *Controdolore* del 29 dicembre 1913, ma dal *Controdolore* ripensato e riscritto col titolo di *Antidolore*, uscito, nella edizione mondadoriana 1958 delle *Opere giovanili*, tra i «Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi»: in realtà depotenziato rispetto alla pragmaticità più accentuata del testo originale, da un Palazzeschi ormai «classico contemporaneo».

sta superficie apparentemente liscia ma sostanzialmente ignifera nella sua lunga degradazione sociale coperta dall'ipocrisia. Dal *Controdolore* originale del '13 si ricava una spiegazione di queste superfici lisce dell'immagine: sono superfici « ipocrite », nascondono la gioia primordiale delle sostanze: « Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre. Scorteciate e troverete la felicità ».

Il secolo nasce, come su una pagina bianca, su questo bianco surreale, il colore che comprende tutti gli altri colori: zona neutra in cui dovrà nascere l'intenzionalità, cioè una direzione e un senso o finalizzati o in cerca coscienziale di finalità. Così *I cavalli bianchi* del 1905, così il *Principe Bianco* nella *Lanterna* (1907), tutto una lattescenza di stuporoso kitsch (l'ha già notato De Maria), così la suddetta « camicia bianca di bucato » de *I prati di Gesù* (nei *Poemi* del 1909), così il *Mar bianco*, dalla stessa raccolta, « stranissimo mare » dalle « Acque dense bianchissime » come un liquido amniotico in cui i germi del secolo girino soliti, in un raccapricciante biancore; sicché anche le chiome delle dame, nelle barche, « sembrano / avoreo fiume »: altrove la Regina Carlotta, nella poesia omonima, avvolge di lutto, con « l'enorme mantello nerissimo / che tutta la cuopre », la propria crisoelefantinità di fondo, di grande *poupée* del mistero. Dea stanca o statua crisoelefantina presa nell'« eterno giro » « attorno al suo castello vuoto » come al penetrabile d'una *religio* finita, dinanzi alla gente che « s'accalca / ai ferri del cancello », siccome la statua di Athena appariva ai naviganti che giravano il Capo Sunio? Come che sia, battito figurale, monotono battito del cronotopo novecentesco *in fieri*. In questa crisi simbolistica protonovecentesca, al bianco palazzeschi, fino al grigio di *Mar grigio*, « siccome una lastra d'argento brunnastro » (e il *Mar rosso*, con « l'ammasso porpureo dell'acque », è lo stesso palpitare del cuore; e comunque il « giovane principe, fulvo, bellissimo », che lo ferisce con la sua « terribile lancia », non ne è spruzzato sulla veste bianca: « Il principe in piedi, / impassibile, / neanche un istante rallenta il suo corso, / neppure uno spruzzo lo bagna, / la veste sua bianca / non porta una macchia / del rosso dell'acqua »), o al bianconero che è mera intenzionalità ma come smaterializzata dalla onnicomprensività di ogni materia, sarà Campana a contrapporre il nero cosmico della Notte, in cui tutti i colori vengono ingoiati, in cui cioè l'intenzionalità simboleggiata da questo bianco tra latte e alabastrino viene totalmente recisa in una « confusione » primordiale di ogni attualità dell'azione: è la materia caotica che subentra alla forma vuota delle cose-simboli quali saranno, e sono, assunti per constatare la morte delle cose. Nella caoticità campaniana è finalizzata l'intenzionalità che in Palazzeschi galleggia lattescente nella propria amnioticità. Solo che in Palazzeschi, in cui tutto è al proprio posto ma anche tutto è defunzionalizzato dalla propria iteratività, la morte delle cose è un'estatica favola, implica un rigetto del senso, poiché il poeta, e proprio mentre finge un significato, non può affidare a un significato tutta la propria enorme,

debordante figuralità, che è il battito stesso del tempo che vuole fingere l'eterno, l'eternità stessa della norma.

Allora, voi direte, il poeta lavora sul significante? Sono costretto a rispondervi che Palazzeschi lavora prevalentemente, o finge di lavorare, sul significato, o meglio su uno pseudosignificato, *come se* esso, e esso solo, fosse l'unico modo possibile di intervenire sul significante costringendolo alla sua transitività semantica, per riprendere la nota formula di Agosti, e solo nelle divertite filastrocche, nella ipnotica sillabazione litaniale il suo fonosimbolismo pare momentaneamente collocarsi dalla parte del significante puro, ma in realtà già l'onomatopea e la figuralità fonosimbolica ammettono l'ipnosi accrescitiva, additiva, degli pseudosignificati impediti, destituiti di senso semplicemente perché il significato è proprio un non avere reiteratamente un senso e un non volerselo procurare, cioè un non discendere da un significante, ma semplicemente un provocarlo nelle sue funzioni specchianti, si direbbe retrovisive: costituito di fantasmi del significato, cioè di oggetti o figure di proiezione, come ottimamente li ha definiti Glauco Viazzi, un tale pseudosignificato non è altro che un rimando speculare del significante al referente.

C'è in Palazzeschi una dichiarazione esplicita di tale specularità come deludente, e comunque interrogativo, sospeso rimando allo sconosciuto io referenziale. È nella poesia che non per nulla s'intitola *Lo specchio*, e che andrebbe tutta quanta citata in questa chiave di ascolto: il suo *odi et amo* è dichiarato per il « sudicio / vecchissimo specchio / ovale », simile a un lubrico occhio che rimanda lo sguardo, per la sua « luce oscena / che riflette male / abbastanza ». È una « buona cosa di pessimo gusto » che però s'è fatta simbolico divieto. Lo specchio insomma è l'elemento simbolico intransitivo che oggettivamente si colloca al posto del significante, e non lascia passare, ma anzi riflette, rimandandolo, ogni impulso referenziale: « Sfacciato. / Ti credi di prender la mia faccia / perché la tua ti manca, / la mia poverina è bianca, lo so, / ma la tua, che non hai, / è quella del più lurido stagno vecchio ». « Di': / mi rifletti o mi rigetti? / Mi fai vedere un uomo che mi fa pietà. / Che faccia bianca! / Tutto uguale il volto. / Se chiudo un poco gli occhi / l'uomo costà / mi sembra morto. / Quale uniformità di bianco / su quella faccia! / Tutta impastata e infarinata / come quella del più misero pagliaccio, / inconscio della sua vestitura / e della sua truccatura / messagli per necessità. / Sotto l'occhio sinistro / il palpito si vede / di una stella rossa, / che per la sua vivacità / sembra continuamente mossa. / È strano un pochino / veramente, vedere / in un cielo di biacca / una stella di rubino ». C'è qui tutta l'estensione inventiva che le avanguardie storiche hanno misurato sulla dimensione variabile dell'uomo: dalla poetica del clown, già picassiana, alla, ancora picassiana, ma esplicitamente éluardiana e surrealista avanti lettera, poetica della defigurazione per spostamento di oggetti semantici all'interno di un unico corpo significativo, senza arrivare al « morto che cammina » montaliano ma implicitamente sfiorandone ed esorcizzandone l'avvento nell'aspetto spettrale in cui si sfa la maschera, simbolo del profondo, nella smorfia fisio-

nomica del pagliaccio. Per esempio il corpo femminile, in Picasso e Éluard, onnicomprensivo della fisionomia accogliente dell'essere inteso come essere metamorfico e metamorfosante (« Avec tes yeux je change comme avec les lunes / Et je suis tour à tour et de plomb et de plume »), ma defigurata dalla norma della visione verso l'esplicito incontro segnico delle sue particolarità ricognitive, attraverso la deformazione e comunque attraverso la trasposizione degli elementi d'immagine, spezzato ormai il filo analogico che in Lautréamont regge ancora il famoso incontro sibillino, ma alludente a un evento sia pure teso il più possibile nei suoi elementi contrastivi, sul tavolo anatomico di una *morgue*, di un parapioggia con una macchina da cucire; il corpo femminile, dicevo, diviene il *blason* autonomo, sostitutivo di una forma naturalistica: al suo posto evolve la forma inventata. Ecco *L'unique* di Éluard: « Elle avait dans la tranquillité de son corps / Une petite boule de neige couleur d'œil / Elle avait sur les épaules / Une tache de silence une tache de rose ». La trasposizione « trobadorica » di Éluard è possibile dopo che il cubismo ha mostrato la possibilità di rivelare, sul piano dell'immagine, tutti i piani, intersecantisi fra loro dalla minima alla massima angolatura, dell'oggetto; non il suo girare, si badi, come l'Urna Greca di Keats, lentamente su se stessa, « unravish'd bride of quietness », « foster-child of silence and slow time », ma la sua ricchezza strutturale di base: il cubismo, si sa, è un movimento statico; sarà il surrealismo ad aggiungere il dinamismo onirico all'oggetto che va mostrando l'altra faccia.

Ebbene, il palazzeschiiano palpitare di una stella rossa sotto l'occhio sinistro (il palpitare spostato, salito e trasalito, del cuore, quasi di un terzo occhio, di una terza membrana visibile-vedente?) costituisce, nello stabilirsi dei valori referenziali di rimando, l'indice di una volontà di modificazione affabulante *in re*: che intende sostituire al significato, inteso come momento di obsolescenza della significazione, una volontà pragmatica sia pure affabulata in una realtà fuori tempo, in una realtà insomma respinta da ogni significato storico: quale è quella dello specchio. E qui la deformazione è ancora clownesca: la metafora di una fisionomia storica è la smorfia. *Lo specchio* non per nulla conclude: « Perché non mi dici / se quello che mi fai vedere / son veramente io? ». Ma le misteriose civette (che sian discendenti della civetta di Athena?) che « a migliaia » « Si posan la notte sul ramo sporgente », unico si noti bruciato « d'un albero grande », e che vi « Si posan ridendo, / guardando nell'acqua del fiume / che sotto vi scorre tranquilla », ne *Lo specchio delle civette*, anch'esse costituiscono una variazione, quella della civetteria, durante l'ammirarsi di rimando nella specularità che produce nell'io *in fieri* una modificazione del suo atteggiamento voyeuristico: siamo sull'orlo dello specchio di Narciso, ma le civette sono il riso stesso atteggiato della *natura ridens* senza riso — a metà strada tra il riso della creazione e i suoi valori favolosi — di se stessa. La civetteria, in questa volontà di agghindare se stessa per costituire, al di là della maschera, quel rafforzamento dell'io al fine della propria rappresentazione seduttiva, è l'inavvertenza stessa del buffo in arrivo dalla favola dell'essere. Forse nel tremore fermo di questo specchio non è lontano il kierkegaardiano timore del seduttore

che finisce per sedurre se stesso. E forse la appassionata soggettività palazzeschiana potrebbe sottoscrivere le parole di Kierkegaard: «Ciò che manca alla nostra epoca non è la riflessione bensì la passione».

Lo pseudosignificato palazzeschiano insomma è quanto di referenziale può darsi nei valori speculari, e non oltrepassanti, non trasmissivi, non transitivi, del significante. Gli enunciati palazzeschiani, nella loro finta semanticità, in realtà vibrano disarmati, sbucciati (l'ironia è in questo loro essere indifesi, nel presentarsi in tutta l'assurdità della propria presenza ingiustificata dall'istituzione, da un rapporto ambientale qualsiasi), meri significati fantomatici senza senso perché nessun senso significativo è, in esse figure, né in arrivo né in partenza. Il loro stato zuccherino, granulare, è puramente additivo, non strutturalmente funzionale. Anzi l'iterazione palazzeschiana serve soprattutto a defunzionalizzare, a destrutturare, l'attualità centrale, e non caotica perché già formalizzata, di questa iperfiguralità di base, che sta insieme appunto come una zolletta di zucchero, per compressione formale della sua organicità ripetitiva di fondo.

Laddove questo bianco raccapriccio si corrompe, subentra pur sempre, come in *Mar grigio*, l'immagine di «un'immensa / lamiera d'argento brunastro». La amnioticità di un tal mare immobile è preservata, siccome «Su desso si mostra coperto ogni astro». Mare immobile coperto da «un cielo grigio» come da un velo, ma è come se il velo di Maia avesse perduto la sua possibilità rivelatrice proprio di quanto esso vuol velare, cioè della propria intima qualità che è quella di mostrare nascondendola la figura prima, gli archetipi figurati. L'iperfiguralità di base di questo Palazzeschi, compensata da un'immobilità stregata delle immagini, è data proprio da questo velo che più non svela, ma anzi vela definitivamente con la propria sostanza già formale ciò attorno a cui è avvolto. Sicché il significato di questi enigmi palazzeschiani è proprio l'arresto dell'intenzionalità in se stessa: ed ecco il valore di questi pseudosignificati, carichi di una enorme dinamicità potenziale in quanto totalmente intenzionali, e insieme statici, fermi nel loro raccapricciante biancore favoloso, in quanto teoricamente privi dell'energia propulsiva primaria del significante, che essi surrogano appunto nel proprio non avere un senso, un senso oltrepassante.

Tale giuoco sugli pseudosignificati come sostituzione *in re* del funzionamento propulsivo del significante, possiamo dirlo, è l'operazione che ha compiuto coscientemente il dadaismo: e in questo la poesia palazzeschiana è intimamente pre-dadaista, naturalmente ammesso che «la parte distruggitrice» del futurismo palazzeschiano venga intesa, e così è intesa dal Borgese citato dallo stesso Marinetti, come «la critica parodistica del romanticismo»⁽⁶⁾, mentre per Dada il bersaglio si è spostato assai più all'interno del secolo, ed è assai meno il bersaglio simbolistico e piuttosto è divenuto il comportamento del linguaggio

⁽⁶⁾ Vedi F. T. MARINETTI: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, volantino del 1913 scoperto da Luciano De Maria e da lui ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, e in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, ibidem, 1973.

identificato come il comportamento stesso dell'uomo alienato ormai, all'interno della prima guerra mondiale, dal perduto ottimismo ch'egli aveva affidato alla storia, e alla propria storia, fin dall'era iniziale della borghesia industriale, e che aveva messo capo allo storicismo, nei suoi due aspetti complementari, quello ormai maturo, e borghese, idealistico, e quello incipiente, e proletario, materialistico.

È da dire inoltre, avuto riguardo a quegli « effetti accortissimi prosastici » di cui parla De Robertis, che quella saggezza come sapore malinconico di distacco, che finisce per essere distacco lieve dalle parole appena scritte, in una poesia come *L'abito nero*, da *Via delle Cento Stelle* (1972), finisce anche per ricordare gli indugi gnomici cardarelliani che risulteranno a un parlato basso ma di fondo imperioso. Naturalmente in Palazzeschi viene a mancare totalmente il valore conclusivo dell'*epimythion* (quell'*epimythion* che Cardarelli mutua da Leopardi), cioè quella morale della favola che già la stessa iteratività dei gesti aveva cancellato preliminarmente nel fatto (e che in Leopardi si riassume nell'assuefazione, che è un mezzo per raggiungere il mito attraverso lo stacco simbolico dal quotidiano). A questo proposito è da dire che l'iterazione palazzeschiana, messa a fronte con l'iterazione figurale delle scomposizioni futuriste, che hanno un fine fonodinamico sul piano, risulta al contrario una forma di bloccaggio di qualunque potenziale dinamico, e anzi accentua la staticità e la extratemporalità degli eventi narrati, i quali pertanto ridondano tutti, esaltandola, in una sorta di ipnosi figurale che contribuisce per non piccola parte alla loro atemporalità favolosa. Il fatto è che, nell'ultima poesia palazzeschiana, in cui il poeta, come è stato detto, ritrova la giovinezza, « con la mediazione di una follia controllata assai bene », il rimbalzo dal fondo si fa lieve, per la parola, ma non meno accortamente indirizzato verso dove la coscienza sa che deve portarlo: a riempire il colloquio; è l'*antistrophé* della *strophé* palazzeschiana, rovesciandosi però, attraverso la poetica basilare del contro dolore, il suo conclusivo senso elegiaco in controgiocondità: se il dolore palazzeschiano è fine della felicità, non appena l'uomo crede di averla conquistata (vedi, in *Via delle Cento Stelle*, *Felicità*). Il gioco della *incunditas* palazzeschiana, anche se muta di senso, non modifica la stabilità dei propri poli, anzi ne statuisce la basilare irremovibilità.

Il « Lasciatemi divertire » palazzeschiano va inteso in un modo più profondo che quello vulgato, e che finì per dare noia allo stesso poeta quando, interrogato nella sua ultima uscita alla TV, pochi mesi prima di morire, ebbe un gesto di stizza all'accenno della ormai vieta formula: che non implica tanto il mero divertimento clownesco quanto il desiderio della diversione, nell'intrico fonosimbolico di un significante scardinato dalla sua funzione transitiva e adoperato come superficie speculare e intonarumori disgregante, del divertire come divergere dalla formula ripetitoria di un esistere privo di qualsiasi significato che vada al di là della mera petizione di principio, ma ottenuto proprio sull'iterazione dell'uguale: quasi un movimento immobile, revulsivo, che rigetti da sé l'occulto significato dell'azione frenata nella sua compiutezza pragmatica: con un verso palazzeschiano, « escludendo il

perché d'ogni mio atto». Marco Vallora chiama giustamente queste azioni divertite «azioni presemantiche»: «Difficilmente l'enigmaticità di queste azioni presemantiche, di questi gesti quasi meccanici, riesce ancora a giocare con l'ambigua quotidianità dei quadretti crepuscolari e la molle enigmaticità raramente muove al sospetto e suggerisce flebili simbologie: son forse le Parche, Ara Mara Amara? che fanno Oro Doro Dodoro? che attendono gli Infelici convitati allo spettrale banchetto? Subito riesce evidente l'impressione che tutti questi vuoti gesti si accomodino come ampie metafore sotterranee della vita che si vive lasciandosi vivere, altrove distratti per potervi cercare una parallela corrispondenza nel mondo dei significati»⁽⁶⁾. È insomma un partire enigmatico, o meglio dell'enigma esistenziale, per la tangente formale che il significante palazzeschi propone con un gesto lieve di distacco da ogni improgessività che l'esistere come spettacolo appunto non significativo propone. Stormisce l'enigma di questi sensi divertiti così come stormiscono le foglie d'un ramo che rimane immobile.

D'altronde questa condizione di libertà dai falsi significati, dai significati che subito risultano falsi in quanto tali, in quanto cioè significati che chiudono il processo libero di ogni significante, questa condizione di libertà dalla storia, da una storia deterministica che il poeta nemmeno rifiuta ma solo si limita a «guardare», Palazzeschi la ottiene, come è proprio dei poeti della prima generazione, *ex minimis*. C'è meno distanza che non sembri tra l'*ex imis* di Sbarbaro e l'*ex minimis* di Palazzeschi. Solo che, laddove in Sbarbaro avviene l'immedesimazione col lichene, cioè con la resistenza ultima della forma, col perduto, col dolore stesso della maledizione esistenziale, in Palazzeschi funziona come liberatorio lo spettacolo formale dell'esistenza, cioè quanto l'esistenza conserva di fenomenico, funziona insomma il movimento sia pure iterativo, sia pure sussultorio, sia pure immobile per ripetizione, sia pure «fissato», della vita. Uno spettacolo che egli guarda: «e dietro alle grate / dalle oscure vetrate / m'appiatto per guardare / il mondo camminare». «Appiattirsi», osserva ancora giustamente il Vallora, «che non è solo adattamento fisico, ma anche uno spirituale mortificarsi dell'io in questo "minimum" esistenziale». Ma intanto ecco un altro «appiattirsi», simile al lichene sbarbariano sulla roccia, da cui pur sembra lontanissimo nei suoi valori ludici e voyeuristici. Il fatto è che qui il poeta, sulla roccia imperscrutabile della storia come luogo del *voûs*, della mente significata, di cui egli svalorizza a priori la compattezza inumana, si appiatta «per guardare». Quello che lo interessa non è il compatto e immutabile che sta dietro, ma il libero, l'elemento mutevole e spettacolare che sta davanti, e dinanzi al quale egli si fa schermo e specchio, lamina nascosta e riflettente. La storia è come il piombo e il nerofumo che dietro alla trasparenza del vetro costituisce proprio la condizione speculare per cui quello contiene e rimanda ogni spettacolo,

⁽⁶⁾ Vedi MARCO VALLORA: *Per una mitologia palazzeschiana: scena della scrittura come spazio dell'assenza*, «Altri Termini», n. 7, febbraio 1975, pp. 31-50.

e per cui la continuità del compatto libra la libertà del discontinuo e del sussultante in tutta la sua gratuita fenomenicità.

Siamo, ci pare, ben lontani da una condizione crepuscolare, con la quale pure la partenza poetica di Palazzeschi è stata confusa. In verità la poesia palazzeschiana, col suo *nonsense* tutto spiegato come se fosse la norma quotidiana, e in realtà la diventa, è un preludio, anzi uno dei primi preludi europei, come s'è già accennato, di quello humour dada che pervade il secondo decennio del secolo e che scoppierà nel colmo della prima guerra mondiale, nel '16, a Zurigo, al Café Terrasse e nelle esibizioni del Cabaret Voltaire. Ed è con noi De Maria che nell'«idiot partout» di Tzara vede le conseguenze dello sberleffo palazzeschiano⁽⁷⁾. Rispetto all'«idiozia» dostoevskijana è caduta la «pietà». «Non so se il riso o la pietà prevale», aveva detto Leopardi nella *Ginestra*: ora, nell'«idiot dappertutto» novecentesco, prevale il «riso». È, naturalmente, quello di Palazzeschi, un dadaismo avanti lettera ma che ci pare abbia poco a spartire col grado zero del linguaggio crepuscolare, quando, avvenuta la comunicazione del messaggio, la parola crepuscolare tende a cancellarsi, se mai ingorgandosi nell'eco fonosimbolica per cui il linguaggio poetico italiano era stato illustre, non sgorgandone. «Capenna? Conobbi un Arturo Capenna... Capenna... Capenna... / Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro... sicuro... sicuro...». «Lo Zio di molto riguardo» è l'indice di quell'inghiottirsi della memoria nel passato, di quell'eliminarsi del presente nei simboli vuoti, da segnare con segno negativo. Mentre i simboli vuoti palazzeschiani sono positivi: in essi, abbiamo detto, goccia il giuoco come una presa di contatto, *in retrospect*, col referente attraverso i valori speculari del significante. Cotesti simboli che si manifestano come vuoti, attraverso questo gocciare in essi dei valori referenziali fuori da ogni ordine significativo, ma che comunque manifesta, rispetto al grande simbolismo europeo, questo riempirsi, attraverso gli *ioca seria*, del vuoto, attendono, nella norma assurda della loro iterazione, l'avvento di qualcosa. Palazzeschi si sposta d'un colpo dal grado zero del linguaggio, se non altro perché non ha un messaggio da consegnare: in lui si può constatare per la prima volta in Italia, nell'area accettata del futurismo, quel lavoro sul significante, sia pur finto sui significati che risultano quali miraggi del referente, che darà frutti così intensi e nuovi in seguito, ma soprattutto là dove funzioneranno i fenomeni trasgressivi del significante, sia formali che informali, mentre in Palazzeschi funziona il valore espansivo del significante all'interno della fascia significativa, non tanto volto verso il significato (il messaggio poetico palazzeschiano in realtà non significa al di là del suo statuto pragmatico), quanto riflesso, per la naturale autoriflessività del significante, verso il referente. In questo, Palazzeschi è pienamente legato, seppure col suo giuoco spinto, dall'onomatopea al *flash* nominale e al collage più o meno mimetizzato, ai poeti della prima

⁽⁷⁾ Vedi LUCIANO DE MARIA: *La poesia di Aldo Palazzeschi - Primo e secondo tempo e Terzo e quarto tempo*, «L'Approdo letterario», n. 67-68, a. XX, dicembre 1974, e *ibidem*, n. 69, a. XXI, marzo 1975; per quello che qui ci interessa, vedi la p. 31 e la n. 24 della prima puntata; ora in *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, Scheiwiller, 1976.

generazione dentro e fuori del futurismo, che cercavano le cose dietro e dentro le parole («Pietre sono le parole» dirà Sbarbaro), quasi a ricuperarne ma illusoriamente l'energia originaria e lo slancio nel corpo fisico della parola-cosa, laddove esso non supera i valori speculari, e dunque regressivi verso il referente, piuttosto che impulsivi verso il significato «sospeso», messo tra parentesi. È la grande *epoché* semantica novecentesca che funziona in questi poeti della prima generazione, nella loro fase esistenziale, a tagliare alla radice i grandi significati ormai inutili della tradizione, per ascoltare il farsi di una nuova significazione non più predisposta né anticipata ma strettamente funzionale rispetto al farsi del nuovo linguaggio poetico. Ora la regressione palazzeschiana tiene conto, nel gran gioco scatenato (è questo il «divertimento» palazzeschiano, questo «divertire», come s'è accennato, dalla finalità significativa, dalle ragioni, quali si siano, di un'etica imbalsamante che i significati predisposti contengono), di tutto quello che costituisce la grande referenzialità da realizzare in concreto, ma in un concreto divertito perché reso visibile, percepibile, insomma agibile, dai valori autoriflessivi appunto del significante, se esso invece di consegnarsi come messaggio poetico significativo si riflette nel messaggero che ne diviene il clown, l'elemento agente della riflessione. È la grande predisposizione al messaggio, alla parola d'ordine, all'obbedienza che Palazzeschi diverte, anzi capovolge specularmente coi suoi testi che si avvicinano al referente in tutti i modi possibili: dal *jeu de mots* alla cantilena al proverbio alla favolosità senza conseguenze etiche dell'intrattenimento popolare. Per esempio io credo che Perelà, «Penal! Rete! Lama! Pe... Re... La...», l'uomo di fumo, discenda direttamente dall'indovinello toscano: «Mezzo pepe mezzo refe mezzo topo mezza lana / è un paese di Toscana»: che è poi Peretola. Tra Peretola e Perelà c'è un rapporto diretto, che è poi il senso regressivo e insieme aggressivo di una situazione referenziale primaria, tutta ottenuta nell'area del gioco linguistico, inteso nei suoi valori specchianti di figuraltà. Già altrove⁽⁸⁾, parlando di Tristan Tzara, mi è capitato di dire che, «tanto per dare subito al lettore italiano un termine di paragone nel mettere in rapporto la crisi del linguaggio poetico tra Dada e il nostro crepuscolarismo, bisogna dire che nei crepuscolari è la connotazione che tende allo zero mentre la denotazione tende all'infinito. Cioè la situazione è simile ma opposta tra questi «poèmes à crier et à danser» [di Tzara] e le poesie, tendenti al crudo zero del linguaggio, dei nostri Corazzini, Gozzano, Moretti, ecc. L'una, quella di Dada, è una forma di nichilismo attivo, l'altra, quella crepuscolare, una forma di annichilimento passivo, seppure l'opera da saprofiti del linguaggio esercitata da questi poeti nel topos della sua corruzione abbia indubbiamente contribuito ad affrettare la fine dell'aulicità dell'estetismo. Ma intanto in questo incrociarsi dei valori miranti allo zero o all'infinito, scambiandosi il rapporto all'interno di uno stesso segno, cioè nella parola

⁽⁸⁾ Nel saggio *Tristan Tzara, inventore di Dada*, «L'Approdo letterario», n. 73, a. XXII, marzo 1976, pp. 133-5. E la citazione tzariana, in attesa di leggerla nel t. V delle *Œuvres complètes*, si può leggere, in nota, alle pp. 645-6 del t. I delle *Œuvres complètes*, a cura di Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.

in crisi di significato degli inizi del secolo, è da vedere anche la possibilità che per esempio un Palazzeschi abbia potuto capovolgere facilmente — stando il poeta con agio al centro di questo segno multiplo — in un senso divertito la parola crepuscolare, abbia cioè potuto divertire un segno, proprio in un modo da accostare al modo dei dadaisti, e sia passato dai segni di una poetica più tipicamente crepuscolare al « lasciatemi divertire » e alla poetica del saltimbanco, avvicinandosi in qualche modo all'idea dei "poèmes à crier et à danser" tzariani. In Palazzeschi la filastrocca onomatopeica e il *ralenti* di senso ottengono una forma di *trance* magica, così come la pronuncia stretta a un sillabato alogico di Tzara contribuisce alla dissacrazione rivoluzionaria di ogni senso propria del movimento Dada. Ecco quanto, più tardi, Tzara stesso ebbe a dichiarare in *Gestes, ponctuation et langage poétique*, nel 1953: "Le contrazioni ellittiche usate da Dada in poesia, contrazioni spesso ridotte fino ad accumulare le parole fuori da ogni legame grammaticale o di senso, avevano lo scopo di produrre una sorta di choc emozionale. L'immagine poetica doveva risultare da questo avvicinamento inconsueto delle parole, così come l'enunciato di una sola parola o di un suono poteva bastare a crearla. Apollinaire aveva già parlato della *sorpresa* come di un fattore essenziale della poesia. Con Dada questa si trasforma in *scandalo* e *provocazione*. Su un piano diverso da quello della mimica, qui ancora bisogna ammettere che si tratta di 'gesti'...". Ed era, sappiamo, l'area di convulsione linguistica che interessava tanto il cubismo apollinairiano, entro cui Dada scoppia come il momento culminante di un sisma, quanto il futurismo italiano, che in un certo senso arginò l'espansione Dada in Italia, quanto infine l'espressionismo tedesco e il simultaneismo di Henri Barzun ».

In effetti, la poesia di Palazzeschi esige in nuce un'azione di tipo cabarettistico: cioè un'azione contemplata nell'ironia e ripetibile nello stacco verbale, che rientra nella grande tentazione protonovecentesca della maschera, del tic, dell'azione senza principio né fine, cioè nella *tranche de l'acte* (che certo ha insegnato qualcosa, su altre premesse, ben addentro al Novecento, per esempio, all'*acte nul* di un poeta come Jacques Dupin). *Il Codice di Perelà*, che è del 1911, è un grande libro corale in cui l'azione si svolge come un balletto, e la poesia a sua volta esige questa coralità di attenzione: la poesia implica sempre un nucleo centrale che attrae e involge l'attenzione in una grande partecipazione. Il gioco palazzeschiano è implicante quando non è provocatorio. E la prosa di questo primo Palazzeschi è, come la sua poesia, corale, concentra ed eccentrica insieme: spesso affidata a un dialogato che spezza la ragione di ogni *logos* in un, chiamiamolo così, situazionismo di partecipazione alla *féerie*, di spunto strettamente popolare, una partecipazione favolistica, anche se tutta intellettualizzata, cioè vista allo specchio, alla quale risulta, come lo definisce Marco Vallora, « questo discorso di superficie ».

- Gente! Gente!
- Signore! Signore!
- Signore! Correte!

- Venite!
- Anche voi!
- Correte presto!
- Dateci aiuto!
- Aiuto!
- Guardate, venite!
- Vedete, vedete questo pozzo? Affacciatevi, guardate. Si sono or ora calate laggiù due fanciulle e non è possibile trarle fuori.
- A quest'ora saranno morte!
- Aiutateci signore!
- Dicono che questo pozzo non abbia il fondo!
- Quanto erano belle!
- I loro occhi sembravano quattro stelle del cielo!
- Avevano i riccioli neri più delle ali dei corvi!
- Le loro bocche sembravano due cofani di corallo pieni di perle!
- Erano nate per salutar l'aurora!
- Per amore! Per amore!
- Si sono volute uccidere!
- Tutte e due erano invaghite di uno stesso uomo!
- Fino alla perdizione!
- Egli è là che piange e si rotola sulla terra, sua madre lo tiene, altrimenti si sarebbe già calato nel pozzo!
- Due fanciulle!
- Veneziane!
- Erano venute qui ad infilare le perle alle dame della città.
- E per amore hanno troncate le loro giornate.
- Amavano uno stesso uomo?
- Sì, signore.
- E perché si sono gettate nel pozzo?
- Bella, perché erano infelici. Come poteva egli con un cuore solo corrispondere a due cuori così ardenti?
- E allora una sola doveva gettarsi nel pozzo.
- Tacete, cosa sapete voi?
- Chi siete?
- Una sola! Che faccia!
- Mandatelo via, fatelo andar via!
- Non vedete che uomo buffo?
- Non dev'essere mica un uomo, sapete.

- Che cosa dev'essere?
- È un poco di buono, ecco che cos'è!
- È un nuvolone venuto basso basso.
- Un nuvolone! Ha una cappa di piombo!
- Non è un uomo, non è un uomo!
- Sì è un uomo, ma è vestito di pelle d'elefante.
- Guarda che belle scarpe!
- L'ha rubate, l'ha rubate in qualche posto! ⁽⁹⁾.

È dalla superficie che rinascono le cose, il mondo oggettivo, è dalla superficie che il simbolo vuoto, consegnato dai simbolisti ai crepuscolari, sente rinascere la propria pelle che nasconde e protegge il farsi ancora enigmatico e tutto *in fieri* del fondo, con quel riso che è l'energia segreta di una materia (la forma del contenuto) che si sutura contro la morte. Le cose di Palazzeschi insomma funzionano tra la maschera e la verità della pelle (« qual è la nostra faccia, quale? »), a proteggere quel ricambio di interiorità che il tardo spiritua-lismo ottocentesco aveva completamente svuotato di concretezza, di materia storica, in definitiva, attraverso significati sclerotizzati, della libertà produttiva e allegra del significante.

Non per nulla Palazzeschi è perfettamente coetaneo al Pirandello più tipico, cioè al Pirandello già sfuggente al dato iniziale naturalistico. Il buffo, fino al buffo integrale, è il personaggio già coinvolto con l'assurdo della sua esistenza *in fieri* rispetto alla quale non si riconosce, cioè non riconosce il proprio livello sociale, che è in verità un livello disso-ciante, anzi schizofrenico. Tutt'e due questi personaggi hanno bisogno della maschera, ma in Pirandello essa serve alla società per collocare l'individuo, in Palazzeschi serve proprio all'individuo come limite della smorfia, per distaccarsene e individuarsi, o tentare di indi-viduarsi, come essere sociale, magari come essere sociale mimetizzato per poter agire e muoversi nella libertà della propria nascita interiore.

In questo senso il gioco palazzeschiiano è inizialmente indirizzato verso una forma di dadaismo tutto italiano della maschera intesa al limite come divertimento dal volto, impressa dal sociale all'individuale e nella quale preliminarmente l'individuale non riconosce più, come s'è detto, il sociale: una sorta di commedia dell'arte novecentesca in cui il copione cresce sulle labbra irresponsabili dei responsabili. Quello di Palazzeschi insomma è un Dada recitato a soggetto, ma non perciò meno scatenato nella presunta normalità del gratuito. Ma, occorre anche precisare, mentre la parte distruttiva, cioè Dada, portò alla, o meglio fu assorbita dalla, parte tentata come costruttiva, fin dalle radici dell'inconscio, anche se scatenata nel già rimbaudiano « scatenamento di tutti i sensi », da parte del successivo sur-realismo; per Palazzeschi questa tentazione scatenante pre-Dada e pseudocrepuscolare, natu-

⁽⁹⁾ A. PALAZZESCHI: *Il Codice di Perelà*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 13-4.

ralmente collegandosi con quella che sarebbe stata la *mens* novecentesca qui da noi e una concreta noetica, assunse aspetti che possiamo avvicinare, s'è detto, all'arte metafisica: ma a una metafisica costituita di tocchi tardo-impressionistici, come se per esempio De Pisis avesse proseguito quella sua prima tentazione ferrarese, tra De Chirico e Carrà, e non avesse costruito il suo inimitabile sistema aereo e volatile della visione pseudonaturalistica: in verità, tutta eccentrica come un sistema di segni che respiri, l'organismo stesso trasparente della respirazione contro l'asfissia metafisica.

Palazzeschi si costruisce una metafisica della norma, insomma una metafisica della fisica quotidiana, proprio togliendo qualunque valore dinamico ai mezzi offerti dalla rivoluzione futurista, schematizzando nell'abitudine la ripetizione, l'iterazione del gesto, trovando un assurdo che risulterà tutto palazzeschi, consistente nella atemporalità e nella immobilità della norma quotidiana che scatta su se stessa in termini improgressivi, anzi fissanti, per l'identità sconosciuta che si imprime colpo su colpo, facendo scomparire l'oggetto (personaggio o cosa) in se stesso, nel proprio « discorso di superficie »; adinamizzando insomma quella che era la dichiarata *dynamis* futurista, che non per nulla è una dinamica di superficie. In questo senso l'immagine di un Palazzeschi che monta su tutti i tram del Novecento, magari rimanendo sul predellino, pronto a scendere, secondo l'efficacissima metafora di Baldacci, va un po' corretta: io non scinderei troppo i due Palazzeschi, quello che conta e quello che non conta, o conta meno. Sì, pronto a salire o a scendere, ma con l'abbonamento in tasca della nevrosi novecentesca e tutta palazzeschiana di non muoversi andando. In verità Palazzeschi prende sempre lo stesso tram: se stesso, per vedere dove lo porta.

Anche il ritorno all'ordine di Palazzeschi, il tempo di edificare palazzeschi, è tutto costruito su questo sottofondo dell'assurdità della norma: stavolta magari costituito dalla norma chiacchierata dell'assurdità. Ma lì il *badinage* palazzeschi camuffa in norma la anormalità. Palazzeschi non era per una ideologia del diverso, che è scoperta logica e ideologica più recente, ma per normalizzare attraverso quel « discorso di superficie » l'abnorme di fondo: per lui contava il contatto mancato (« No... No... No / io non vi tocco... / io non vi toccherò! ») scatenante lo spettacolo in tutta la sua fenomenicità. Perelà può avere maggiore spicco, spicco dal basso, delle sorelle Materassi o dei fratelli Cuccoli, ma il fatto è che l'uomo di fumo non ha perduto quella sua caratteristica di salire dal basso, salire su se stesso, attraverso l'abnorme, che i personaggi pseudonormali di Palazzeschi conservano attraverso la loro normalità tutta costituita di volute che si compenetrano e comunque si avvolgono su se stessa. Normali e normativi, i tipi come il Principe del romanzo del '53, *Roma*, e come lo Stefanino dell'omonimo romanzo del '69, possono perdere in levità quanto acquistano in normatività: ma certo essi hanno la forza sufficiente per salirsi sulle spalle, come le volute dell'uomo di fumo, e contemplare, sfacendosi e rifacendosi, i tempi infidi da un osservatorio che solo un contorsionista riuscirebbe a raggiungere. Non per nulla ha detto

Eraclito: « Se diventassero fumo le cose tutte, le narici le conoscerebbero ». Gli *ioca seria* del nostro non sono meno indisponenti del e sul profondo, seppure più accattivanti di quella « superficie » su cui si svolge il discorso palazzeschi. La « norma » palazzeschiana fa accapponare la pelle, anche dove il riso, che invece la mette in tensione, è finito. La verità è che il buffo, una volta raggiunta la sua integralità, non fa più ridere: si confonde semplicemente con la norma quotidiana e non ha nemmeno più bisogno di iterare in una metafora metafisicizzante i suoi gesti, per lasciarci in un brivido. Invece di alzare la testa, come per Perelà, l'uomo senza luogo, ci sorprendiamo a guardare fissamente in un punto: il luogo senza l'uomo; meglio: il luogo dove l'uomo ha ribadito, attraverso le sue fissazioni, il chiodo della sua introvabilità a forza di un batti e ribatti su se stesso, per eccesso umano, il luogo dove l'uomo è sparito in se stesso attraverso quel « discorso di superficie ». I colpi, sommandosi, hanno piantato il chiodo nel muro fino a farvelo scomparire. « Stefanino non esiste. È un pretesto per dire certe cose », dice Palazzeschi, accingendosi appunto a « dire certe cose » invece di certe altre. Personaggi, situazioni e momenti sostitutivi, quelli di Palazzeschi, forse la loro invenzione consiste nel non essere mai al loro posto, ma sempre in un altro posto, in un altrove che solo la descrizione cangiante e lucida di superficie finge che sia qui.

È insomma, quella di Palazzeschi, una vera e propria deissi del significato, con gli enunciati significativi che rimandano ad altri significati, indicano altri significati fuori campo. Il significato in Palazzeschi è lì solo per questo suo continuo compito deittico: cioè indica qualcosa, ma qualcosa che è sempre fuori campo. Veri e propri « commutatori » (« shifters », secondo la locuzione jakobsoniana), gli enunciati significativi, luoghi e personaggi, sono lì con un gesto che spaesa la loro presenza: il loro è in verità un atto di assenza, tanto più marcato quanto più esso sembra, come quello delle Materassi, indicare in Remo il loro essere altrove. « Segni “vuoti”, non referenziali rispetto alla “realtà”, sempre disponibili, e che divengono “pieni” dal momento che un locutore li assume in ogni istanza del suo discorso. Sprovvisi di referenza materiale [di cui abbiamo visto la assoluta casualità, e il valore fittizio del giuoco soggettivo, quanto più essi sembrano circostanziati: ed è la circostanza “interna” di un altrove, la loro trasformazione di simboli vuoti, come era stato nel simbolismo, in cose vuote, in oggetti-attanti vuoti, come nel crepuscolarismo, ma a differenza del crepuscolarismo ammettenti la pienezza dell'altrove con la loro attanza di indicatori, di addicatori del “corpo” plenario dell'altrove], essi non possono essere male impiegati; non essendo assertivi di alcunché [essi, il “soggetto” che indica un oggetto come un corpo fisico, un significante, sempre altrove], non sono sottomessi alla condizione di verità e sfuggono a ogni denegazione. Il loro compito è di fornire lo strumento d'una conversione, che si può chiamare la conversione del linguaggio come discorso. Solo identificandosi come persona unica che dice *io*, ognuno dei locutori si pone a volta a volta come “soggetto” ». Queste parole di Benveniste ⁽¹⁰⁾ davvero esplicitano come ogni attanza

palazzeschiana, finzione dell'io da creare nella sua sostanza, che è la sostanza degli oggetti indicati nella circostanzialità, si proponga nella favola inspiegabile d'un altrove perennemente indicato proprio nel trasformarsi del linguaggio in discorso, attraverso il lavoro continuamente sostitutivo dei significati intesi, in quanto tali, come segni vuoti, nell'energia divertita che propone la propria referenzialità, la quale è il vero imprendibile « altrove » sia del primo che dell'ultimo Palazzeschi. Il linguaggio palazzeschiano cerca il discorso come creatore dell'oggettività dell'io, altrimenti inesistente perché priva di qualsiasi referenzialità se non puramente fittizia. « Il mondo esiste », dirà qualche anno dopo Montale, appunto perché l'io esiste nella sua necessità storico-stoica; questo Palazzeschi per ora si limita a dire che esiste l'io perché preliminarmente esiste il mondo, seppure altrove, e l'io è trovabile solo in modo retrogrado, puramente speculare, clownesco, tenero e disperato ma anche divertito come una smorfia che deforma la forza stessa traente del linguaggio che la riflette appunto come tale, come smorfia. La quale, attraverso le sue più o meno rintracciabili combinazioni gergali, è pur sempre sostanzialmente una forma di destrutturazione della *morphé*.

(10) ÉMILE BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 254. Le parole in parentesi quadra sono nostre.

L'INCHIESTA

di

Giuseppe Bonaviri

Dovendo fare, io come medico, e Mario Sinus come psichiatra, un'inchiesta, da riportare in grafici e risvolti statistici, abbiamo messo a punto le persuasioni, le inclinazioni di mente e le manifeste cecità d'errori in cui è caduta Mineo, che per mantenere l'anonimo ci era stato detto di chiamar Zebulònia.

Questa si trova su un monte alla latitudine di 37,15 gradi boreali e in longitudine 14,44 gradi sul meridiano di Greenwich. Nel sottosuolo è costituita di rocce sedimentarie la cui età va da duecento milioni di anni fa a circa cinque milioni in era messiniana. Nell'ultimo secolo è stata scossa da almeno mille terremoti e sismi, anzi, per la verità, da milleventisette ondate sismiche come risulta dai registri, da noi consultati nell'ormai dimenticato archivio dell'Osservatorio sismologico che sino al 1940 fu tenuto da Corrado Guzzanti, amico dello scrittore Luigi Capuana. Non si dimentichi inoltre il terremoto ad altissima magnitudine che l'11 gennaio 1693 distrusse, radendola al suolo, Zebulònia. Essendo in quel tempo i cronisti per lo più dei religiosi, annotavano i terremoti non su una mappa tellurica, in alto portante come stemma un piccolo dio buccinatorio e ventoso, ma in funzione dei danni apportati alle chiese, ai monasteri, ai castelli. Per l'anzidetto grande sisma nel libro della parrocchia di San Pietro, tra ombre cadenti su un nero immenso crocifisso, avevamo trovato scritto in un latino chiesastico quanto qua

traduciamo: « Anno del Signore, 1693. Addì 11 gennaio. In questo giorno a causa di un intervenuto terremoto è stata distrutta tutta la città in uno con tutte le chiese, e sono morti duemila cittadini di cui nessuna menzione si può fare, e sono stati sepolti senza onoranze e senza esequie, e altri uomini, per la stessa causa, perirono dopo diverse settimane » ⁽¹⁾.

Gli strati di cui sopra hanno una successione di sovrascorrimenti embriacati a direzione nord-nord-ovest e ovest-sud-est e rappresentano un punto epicentrale di pliche ròccee che con traslazione orizzontale vanno in faglie verso Caltagirone, Piazza Armerina, San Cono, e all'opposto verso Granmichele, Militello, Vizzini, Licodia Eubea, Palagonia e Francofonte. Per i geomorfologi, l'orògeno di tale territorio si trova a cinquemila metri in profondo sotto Zebulònia in contrade in passato abitate da contadini, cacciatori, raccoglitori di spighe, mandorlai, limonari e zolfatari. I punti di intersezioni, detti nodi delle faglie, si addensano in prossimità del monte in senso destrale, per chi di fronte a sé ha, in salita, il paese, verso cui, per un guasto alla nostra automobile 124 Fiat, andavamo a piedi per ginestrone e timi.

— Per qui va, chi vuol andar per pace, — mi diceva sorridendo Mario Sinus.

Attorno a noi, di balza in balza, gli aspri speroni si serravano verso Zebulònia su cui tra spazi oscuri luminosissimo spiccava il tramonto.

Tramite il ministero della sanità, il compito ci era stato affidato da una imprecisabile (per volto, spirito, ornamenti e qualsivoglia altro dettame fisico) Ida Melange a noi nota per un trattatello, il *De amore mutatis mutandis* in cui, per tenere a bada vizi, corruzioni e obietti della nostra società, si interessava delle incorporee cose in cui si prefigura l'anima del mondo.

Sulle nostre teste in quel momento un nibbio, ventilando caldissima aria, d'avvantaggio su noi, volava sensibilmente in alto sminuendosi al nostro corrugato ciglio. Lontano, in basso, oltre il verde polveroso degli aranceti, si levavano in mezzo a sacche vaporifere i pozzi esplorativi della Exxon Com-

⁽¹⁾ Anno Domini millesimo sexagesimo nonagesimo terzo. Die 11 Januarii 1693. In dicto Die causa ficti terraemotus diruta fuit tota Civitas una cum omnibus Ecclesiis, et mortui sunt 2000 cives de quibus nulla fit mentio, et fuerunt sepulti sine pompa et sine exequiis, et aliqui homines, eadem de causa, post aliquas hebdomadas mortui fuerunt.

pany. Tranne i riquadri dei giardini in via di estinzione, in un ampio giro vedevamo soltanto nude terre. Queste sino a trenta anni fa producevano da quindici a venti milioni di chili di grano e fave, calcolate in cosiddette salme. Cereali nascevano a Violo, a Ruccuvé, alla Sparagogna, sulle sponde del torrente del Ferro, a Cameni, nei terrapieni delle Coste, nel feudo di Castelluccio, nei pressi del lago Naftia, e, se risalivi con l'occhio, come io pregavo Sinus di fare, si potevano vedere altresì grani, fave, orzi alle Pietre Nere, sui pendii del monte Catalfaro, nella vallata di donna Ragusa, e, ancora, di qua all'Albano Bianco, alla Nunziata, ai Malati e, andando in giù, alla Nicchiara e, in su, sul piano di Càllari nonché, ritornando indietro, tra gli sva-langhi del Trezzito, a Camùti, a Gianforte, al piano Vattano, a Fiumecaldo, e tuttora le terre non finivano tanto che il mio amico mi chiese:

— Oh, quante terre ci sono attorno a Zebulònia?

Allora le chiazze del grano saraceno, del margheritone, del farro erano unite al giallo ondoso della senape, ai fiori rossicci dei piselli, alle fave le quali, o fratello Timor, in sé coagulavano la guazza nelle nervature delle foglie che in sotto raccoglievano l'acquiescente luce lunata.

— Doveva essere un mare, osservò Mario Sinus.

E aggiunse, — chi mangia i semi piccolissimi della senape è pronto a meditare sulle cose sensibili.

Così mi parlò del chicco di grano che racchiude umore latteo e sostanze farinose di cui si fa pane ristorativo che addolcisce i nostri sensi.

Io dissi:

— Sinus, mi vuoi fare ricordare ciò che è stato.

Continuavamo a salire con una certa sveltezza per il monte. Lui continuò:

— In mezzo al frumento l'udito è più fine, giacché la voce come corpo vibrante vi diventa visibile piegando armoniosamente le spighe.

Veramente quel po' di allegria che avevo si dileguava andando in su verso il mio paese da cui mancavo da venti anni. Sinus se ne accorse — non prendertela — mi disse. — Ci sono altre ragioni che ci spingono a vivere, e poi abbiamo il materiale da raccogliere per l'inchiesta.

Data la massiccia emigrazione che in quegli anni si era verificata, gli ulivi erano decaduti, i fichidindia avevano perduto le pale, il terreno era stato dila-

vato dalle piogge. Tuttora non mi sapevo spiegare perché la Regione siciliana per mezzo dell'assessorato al turismo chiamava il paese *Zebulònia-di-bronzo* per salvaguardarlo dal totale disfacimento con una ipotetica corrente turistica. Quali risorse in tal senso si volevano sfruttare? Per l'assenza di alberi, di tronchi, di siepi di agavi, degli anzidetti fichidindia, di uccelli che bevono acqua piovana, il suolo di Zebulònia si era profondamente modificato.

— Suvvia, mi incoraggiava l'amico, pensiamo ai tanti aspetti nuovi che dovremo studiare.

— Mi chiedo perché nelle mappe turistiche Zebulònia dal governo dell'isola è chiamata cittadina di bronzo.

La terra si era ingiallita e avendo ributtato in fuori crete, radici, vesciche bollose, pomici, tufi e schisti aveva assunto come un altro spazio corporale.

— Vedi, mi spiegava Sinus chissà se rifacendosi a certi suoi segreti studi di cui non era propenso parlare, la campagna ha un'altra visibilità creando in tal modo nuove passioni nei zebulonesi rimasti.

Vedemmo dei lombrichi morti, forse per la calura, che riempivano dei polloni reniformi di oleastri seccatisi appena spuntati. Certi strati erano violacei per depositi ferrosi in quel terreno sostanzialmente calcareo, a grana fine, tipicamente alluvionale anche per certi insoliti nodi sassosi.

— Il sole, o Ariete, mi diceva lo psichiatra, ha un altro irraggiamento in questi luoghi.

Secondo me, il maggior danno avveniva in ottobre e in marzo allorché si intensificano le piogge. Mesi cardini, se vogliamo, in quanto ottobre tanto la luce si è ridotta che aumenta gli spiriti salini dei campi, mentre l'occhio si specchia nelle nuvole che s'alzano dalle valli; marzo concomita con l'esistenza di aprile per cui nelle zolle ai piedi dei mandorli si sciolgono gli umori e corrispettivamente la nostra carne mortale è più fragile. Eppure la caduta piovosa era scarsa, non più di quattrocento millimetri annui, presto asciugata dai venti. Gli antichi carrubi di quelle chine si vedevano distrutti e capovolti in legni rasoterra dove il tramonto si faceva verminoso. Non c'era traccia di piante aromatiche, né di carote spontanee che in passato riempi-

vano di bianchi ombrelle quegli svalanghi. Le azioni esercitate dalle acque di infiltrazione e dai gas atmosferici potremmo dire che avevano dato il predominio alle forze terrestri inferiori su quelle superiori. Poiché luce e occhio dopotutto sono unica cosa, tutto appariva aguzzo, misto a corpi putrefatti, a ragni, a serpì già morti.

— Che lande curiose! — esclamò Mario Sinus. E indicandomi certe prominenze dentro una spaccatura del terreno aggiunse:

— Hanno una lucentezza strana. Guardiamo.

Erano scaglie, ramificazioni, masselli, scalfibili all'unghia, di certo maleabili.

— A me pare del rame, — precisò Sinus.

I cristalli, se non erano incollati alla roccia, erano d'un rosa lucente, ma rari a vedersi trattandosi in genere di rigature filiformi, che, se alterate per ossidazione, diventavano brune. In qualche punto si ritrovavano associati a piccoli depositi, o introiezioni, di azzurrite, malachite e cuprite.

Dei ragazzi raccoglievano per quegli anfratti miche, quarzi o cercavano ciottoli lunari in mezzo alle croste delle zolle.

— Cosa ne fate? — chiesi.

Non conoscendoci scappavano o voltandosi indietro dicevano: — A voi cosa interessa?

Un vecchio che sistemava nei cofani sul dorso d'un asino pietre rameiche ci spiegò, dopo averci guardato per un po' per convincersi che non eravamo spie del governo, che cotte e unite a zinco o a stagno potevano servire per riparare i muri, riempire le fessure dei tetti nonché rinsaldare gli scalini delle porte. E poi aggiunse: — E voi cosa cercate? non sapete che queste terre sono abbandonate da Dio?

— Venite spesso quaggiù? — continuai.

— E che vi pare che mangio pietre?

Altri vecchi scavavano qua e là con zappe, badili, alcuni con picconi. Potevano essere una ventina dispersi per la salita. Portavano i berretti per ripararsi dal caldo di luglio. Sinus, spiegandomi che l'esperienza di quei gruppi rurali verteva verso un'altra modalità in cui pare fosse dominante sino a quel momento il rapporto col sasso sì da poter parlare di uomo-sasso,

si incuriosiva ed esaminava certi viottoli sulfurei. Usava una lente da ingrandimento tratta da una tasca. I bambini disturbati ci gridavano: — Perché non ve ne andate? cosa volete da noi?

Per fatti di riflessione e rifrazione anche il sole cambiava colore. Per noi, il dato più curioso consisteva nel vedere, tra prismi a struttura simmetrica e tra zolle invase dalla gramigna, venir fuori, oppure esserne estratti con cautela, vasetti con anse grigie, ossi, pomelli di spada, fiaschetti rotti bordati in nero, non sempre, beninteso, dato che in gran parte il terreno era brullo, rivoltato, ardente per la calura accumulata.

— O Ariete, considerava Mario Sinus, a me vien da pensare che in questi posti la gravitazione terrestre sia più accentuata. Anche per il dardeggiamento solare. Chissà se non ha ragione Ida Melange quando nel suo trattatello dice: « in luglio entra in una grotta e siediti dove la terra è più calda per ascoltarne le pulsazioni. Sono minimi eventi magnetici, spiraliformi, aperti in un punto: se là capti le particelle dette gravitoni, passerai nel non-tempo ».

Delle volte non capivo il mio amico. Vedemmo anche qualche lacrimatoio piccolo, fissurato, che un vecchio raccolse da una spaccatura e, vedendosi guardato da noi, ci disse che i zebulonesi avevano ancora la fontanella del pianto, che scioglieva il cuore dai neri vapori. Andammo oltre. Un ragazzo pallido aveva rinvenuto tra le argille, in un breve camminamento, un anello con un castone incrostato; un altro, da una grotticella aveva tratto una fibula, una scodellina ed una spirale da ornamento.

— Ve le do, — sorrise, e corse verso l'alto.

Dei vecchi andavano già a piedi con panieri, o con asini, verso Zebulonia. Alcuni cercavano rimasugli di tronchi, erbe, cardì che, credetemi, se mondati e trattati con olio e aceto sono buonissimi. Ci capitò vedere anche delle monete. Ripulite facevano distinguere la dicitura greca *Mena*, *inon*: alcune col busto laurato di Apollo e sul retro la faccia di Asclepio; una con Demetra incoronata di spighe e in capo l'himation; due avevano l'effigie barbata di Eracle e la clava. Erano poveri resti consumati dagli anni, con i bordi sottili e slivellati. In una di queste monete, mostrataci da un bambino con gli occhi tristi, la didascalia era *Menai*, *Non*, e ci si intravedeva la figura

di Hermes col caduceo in mano. Ora si sappia che Zebulònia (o Mineo, come in vero bisogna dire) era stata fondata nel v secolo avanti Cristo da Ducezio, re dei Siculi, che si oppose con tutte le sue forze alla colonizzazione della sua gente da parte dei greci che venivano dalle terre marine.

Queste per miglia delimitano l'isola per coste, bacini, orli, depressioni, declivi costieri contro cui battono le onde in flussi, e prima sott'acqua si vedevano i pesci che assorbivano cloro, iodio, zolfo e succhiavano plancton. L'oscillazione delle maree li portava sino a riva tra le gambe dei pescatori. Ora le rive sono tortuose vallate, gole, cumuli sottomarini di scorie, e qualche vecchia vi pesca orate, sarde, sardelle, eventuali meduse già morte in mezzo ai depositi. Ducezio fu vinto dai Greci dopo aver costruito al piano la Nova Palica, fu relegato a Corinto ma fuggito tornò in Sicilia per fondarvi Kalè Acté tra Imera e Messana ma ben presto, in età di quarantaquattro anni, morì attorno al 440 avanti Cristo.

— Ha una storia complessa Zebulònia, mi disse Sinus che andava esaminando funghi rocciosi, calcari fossiliferi e detriti impietrati che contenevano impronte di pecten. E tu sai, fratello Timor, che di queste conchiglie del pleiocene erano ripiene le selci di Camuti, affiorando maggiormente nella gobba grigia di roccia attraverso cui andavamo giù al pozzo. Ci giocavano sopra, la dove c'era stato un fondo oceanico ormai secco ma sonante sotto il vento, il fulmine, la grandine.

Intanto Sinus s'appassionava ai ritrovamenti di monete, anzi ne comprò alcune che un ragazzo gli offerse appiccate a radichette di mirto e finocchio selvatico.

— Oh, voi, gridò il piccolo zebulonese, volete comprarle?

Una delle due aveva impressa una civetta con rotondi occhi incantatori, ingiallita, con contorni sfrangiati; l'altra doveva essere una moneta giudaica avendo l'effigie di Simone Maccabeo.

— O Ariete, sospirò Sinus, — mentre esaminava una moneta con in prospetto un palmizio attribuibile a Guglielmo detto il Malo, — non tutti hanno lo stesso timbro. Questa che ho in mano ha un suono sontuoso che ci ricorda luglio mese in cui siamo; questa dell'antica Mene, che intravediamo in questa azzurrite, ha un suono molle che ci ricorda il dittamo e la parlata della madre.

— Sento, o Sinus. Sento.

Lui batteva ora questa ora l'altra moneta. E mi diceva che, fosse stata questa in bronzo, in argento, o puramente lita, non sempre aveva espresso dannazione e vane opinioni, giacché ogni moneta dentro si portava l'infinita varietà dei desideri degli uomini, vicissitudini di elettroni imbrigliati nei metalli, e questi, si sa, hanno la virtù della splendenza, sono ricettacolo di energie magnetiche, possono essere diafane contro l'alba, o di calore temperato in autunno.

Il ragazzo dagli occhi tristi lo ascoltava; un vecchio dubbioso ci passava accanto, a piedi; il sole s'avvicinava all'orizzonte.

— Questi bronzi, continuava lo psichiatra, ci danno la sensazione del nostro spazio intracorporeo, sono un ricettacolo di passate pulsazioni.

Nei remotissimi tempi fu la Fenicia che assieme al vetro, alla porpora, al numero figurato ci portò la monetazione, e per generale costumanza vi effigiarono, ad Agrigento a Gela a Siracusa a Mene, gli emblemi del proprio culto: la spiga che nasce dal solco; la clava che con le radici d'un tronco viene da sottoterra; il tripode dove si cuoceva il pasto d'un popolo già contadino; l'aquila che ti segna lo zodiaco; il fulmine che indica il fuoco. E sino ad Agatocle, tiranno di Siracusa, nella 115 olimpiade essendo consoli a Roma L. Plautio e Mario Fulvio (436 a.C.), come ci dà testimonianza Diodoro Siculo, non vi fu fregio d'uomo sulla moneta.

* * *

In tutto vedemmo sei monete, d'altronde non facili a repertarsi non essendo stata quella in passato zona abitativa. Una con una testa coronata d'oleandro e nel retro una biga con cavalli correnti poteva essere attribuita a Ducezio. Sinus mi diceva che il suolo di Zebulònia era una efflorescenza del passato, era come un corpo configurabile in una mappa. Questa poteva essere disegnata se si teneva presente che attorno a Zebulònia tra sud e ponente, ossia a Camuti, sorgeva la città di *Trinacria* di cui tuttora esiste in grotticelle la necropoli di dove noi, fratello Timor, vedevamo il sole tramontare tra piante di millicucco; *Erice* si trovava sul monte Catalfaro dove era

facile trovare in ombelichi terrosi dei brandi silicei, o coltelli primitivi in selce; in basso, nella pianura, esisteva *Palica* in mezzo a terre ubertose.

— Se tu, Ariete, mi diceva il mio amico, tieni presente che i vecchi per inquietudine e i bambini per avventura vanno in giro in tutte queste contrade, puoi capire quante monete e filoni di rame possono trovare. Non ti pare giusto allora che la regione siciliana chiami il tuo paese *Zebulònia-di bronzo*?

* * *

Arrivammo sul tardi a Zebulònia.

— Quanto silenzio! — esclamò Sinus. Ma fu subito incuriosito dalle prime case che incontrammo alla Varanna.

— Guarda, Ariete, mi disse.

Fenditure segnavano i muri, alla base delle abitazioni c'erano degli sfaldamenti da decrepitezza, o da accidenti terrigeni. Una donna si tirava dietro una capra; un contadino tornava con un asino carico di frasche; delle galline starnazzavano in mezzo ad un mucchio di immondizia. Le porte erano chiuse, di vecchio legno crepato, alcune con strisce di stoffa scura inchiodata per lutto. Dietro qualche balcone se ne stavano delle vecchie con lo scialle nero in testa.

— Oh, quanti elementi nuovi per la nostra inchiesta, — sospirò Sinus. — Attorno abbiamo la proiezione di diverse forze.

Continuavo a guardare. Non risposi.

— Ognuno pare che espella un proprio spazio. Potresti sentire come delle erranze vagabonde.

In tal modo Sinus, con un sorriso, interpretò il vento che nel frattempo si era levato. Arrivava ad ondate dai pochi ulivi saraceni a fondovalle e dagli avvampanti macigni delle chine. Il mio amico considerò i tetti, cadenti, non tersi nonostante l'ultimo fulgore vespertino. Dalle tegole spuntavano le sottostanti canne intrecciate. L'animale spirito del vento in corpiccioli si infittiva sui ballatoi e sulle soglie pitturate in oliva. In funzione della virtù solare turbolenta a quell'ora a Zebulònia, più su dove la strada si restringeva, delle donne stendevano fuori bisso tinto con succhi di sommacco e altresì drappi di lino, gialli, per mescolanza di croco.

— Perché lo fanno? — mi chiese lo psichiatra.

— Per disperdere il vento. È intuibile.

Difatti, il ventare in quel punto era come scomposto in mille fili. Un gallo cantò da un tetto. Su questo rigogliosa cresceva la parietaria. Il tipo di edilizia era quella di sempre, un misto arabo-normanno con richiami alla Andalusia e alla Catalogna. Era usata rena comune per impasto, calce per le pareti interne, con sfiatatoi come finestre; di natura ghiaiosa, le fondamenta su roccia intrusiva, ad un piano per lo più le case, e, se a due, le pietre di costruzione erano trasportate dai cacuminali massicci dei monti circostanti. Il legno di costruzione comunemente era ulivo, quercia, carrubo, tutti alberi che possono rarefare l'umidità e rendere blando il filtraggio solare.

Qualche volta si usava il corniolo, il freddo salice. Erano sconosciuti il larice, il frassino, il carpino, o gli alberi delle valli profonde. Le abitazioni frequentemente avevano come una stortura di direzione, chissà se per micro-sismi del calcare sottostante o per orientarsi in senso sud e godere anticipatamente nei camini, nelle tegole, nei sottotetti della profumata flora dei massicci e degli svalanghi nonchè dei miti valori della temperatura di primavera.

— Ariete, il nostro compito sarà immane se vogliamo prendere in considerazione le probabili sensorie percezioni delle case. Non ci deve sfuggire che fanno un tutt'uno con chi ci abita.

— Su ogni cosa, risposi, mi pare ci sia solo un desiderio di sonno.

— No. Sei disturbato nel trovare un'altra Zebulònia, ma non è così. Esaminiamo con attenzione le abitazioni.

A Sinus non interessava la massiccia emigrazione che aveva svuotato il paese, ma prendeva appunti sul tipo di grate alle finestre trattenute da cordicelle di rame, il quale altrove in tramature annodate puntellava un architrave, dei muri sbilenchi, dei gradini.

Nei punti più bassi di Zebulònia dove le frane sotterranee rendevano evidenti gli slivellamenti, le riparazioni con sostanze di rame, o bronzi, diventavano un vero apparato architettonico. Per esempio, i tetti in cui erano cadute le tegole, erano coperti di lastre inclinate, rozzamente saldate, scintillanti se vi arrivavano in giuste incidenze i primi lumi della sera.

— Oh, Ariete, la Regione Siciliana non ha torto. Il paese pare davvero costruito con minerali.

— Come hai visto, Sinus, accanto alla dicitura di *Zebulònia-di-rame* hanno aggiunto la sagoma d'un maialino di latte, il pane di grano, l'origano silvestre.

— Sì, da questo dobbiamo detrarre una certa sapienza incantatoria che forse è connaturata a questo gruppo rurale. Il bronzo è diafano, vi batte il vento, suona.

— Zebulònia per tradizione è abituata all'ascolto. Credo perché sovrabbonda il silenzio.

— Dammi un'idea del paese. Ci serve per delinearne meglio i contrasti e le attrazioni delle parti.

Dapprima gli dissi che i zebulonesi erano conosciuti come cuori molli e menti folli, della qualcosa parla anche il Pitrè; vanno in cerca della cosiddetta erba dello sparviero che l'accelerazione dei campi magnetici fa aprire alle sei; sono portati alla fabulazione anche per la lunga tradizione di fiabe che di madre in madre in passato era tramandata; quando arrivava la notte cantavano soli nelle campagne forse per consonare con gli ulivi e con gli intrinseci flussi dei quarzi; sono frugali, abituati a mangiare fave, pane, miele, fichi, cipolle; hanno temperamento mite che dipende dalla più ampia luminosità della via lattea su Zebulònia; sono sposi diffidenti; lavoratori abitualmente campestri.

— Se tracciamo, continuai mentre Sinus camminando piano mi ascoltava, tre linee, partenti dalla piazza intestata a Ludovico Buglio, missionario vissuto per quaranta anni in Cina diventandovi mandarino e traducendo in quella lingua la summa teologica di San Tommaso d'Aquino, abbiamo un triangolo equilatero che come vertici ha: in su il campanile di Santa Agrippina le cui campane sono lente; verso la parte in cui ci troviamo quello di San Pietro, noto perché si fa rosso sotto il sole e sotto i fulmini; a destra ancora più in alto c'è la chiesa di Santa Maria, mia parrocchia, davanti a cui si vedono due grossi sassi lisci d'aspetto leoniforme dato che in passato vi sorgeva il tempio del sole con i leoni all'ingresso.

— Cosicché, aggiunse Mario Sinus, si può dire che Zebulònia ha un

nucleo simmetrico. Insomma, in passato hanno creato una relazione con i punti cardinali.

Aggiunsi che una sezione non delimitata di Zebulònia si apriva alla campagna dove predominano scarse precipitazioni anche nei mesi invernali, un clima semiarido con modeste escursioni notturne. Le acque alluvionali avevano portato detriti a valle, grane silicee, facendo emergere sempre più dai fondali marini le rocce-madri. E argille, ciottolame, e sabbie molli come quelle fossilifere che, o fratello Timor, c'erano in una grotta tra i fichidindia di Camuti. Il suolo preminente delle campagne è bruno, formatosi quando ci fu la massima elevazione montuosa, poco erboso, adatto ai seminativi, sebbene scarsamente arboreo. La zolla è grossa, calda, umifera, e si trova sopra una ossatura di aggregati minerali, di cui già avevamo nozione. È terra calcarea, altre volte promiscua per tufi vulcanici, concrezioni di ferro visibili quando l'acqua si gonfia per burrasche nei torrenti.

— Da questo capisco, mi disse Mario Sinus, come tutt'intero il vostro territorio vive in virtù del grano.

— Non dimenticare gli altri frutti di cui ti ho parlato.

— Sì, ma noi dobbiamo calcolare, anche per seguire i dettami della Melange, le modificazioni avvenute in questi anni sia nei contadini che in questa gran quantità di campagne di cui mi parli.

Quando arrivammo nella parte bassa di Zebulònia, all'ultima luce vedemmo che certi muri perimetrali di ovili erano fatti di calcari squadrati in cui si vedevano ammoniti, resine con impronte ormai indefinibili di foglie dentate, ovali, acute, nonché resti di monete delle quali alcune di chiarezza insolita anche se viste di rovescio. Sinus prendeva appunti, e mi diceva che quanto di fuggitivo c'era stato nella storia di Zebulònia era impresso nelle strade e in quei poveri abituri.

— Tutto questo per noi, sorrideva, è beneaugurante giacché pitture migliori non potevamo trovare.

Sotto una grondaia su cui si sperdeva qualche folata, vedemmo infisse in materiali ramosi tre monete da cui ci guardava dall'effigie la civetta.

— O Ariete, e come mai qua? — sentii interpellarmi. — Non sai che il paese è pieno di guffi?

Era una vecchia, di certo aveva più di ottanta anni. Il suo volto era pieno di rughe sotto i capelli bianchi.

— Non ti ricordi di me? — mi chiese. — Perché sei tornato?

Eh, già, era Maria Jaluna che una volta abitava sotto casa nostra, in un catoio ai cui legni del tetto pendevano rami d'aranci con frutti, fichi, melograne, origano, in fascetti, melecotogne che se adattamente cotte erano trasformate in dure marmellate dolci.

— Oh, Jaluna, — la chiamai.

Da noi, fratello Timor, sai che le vecchie a causa delle passate tristezze del corpo, in virtù della passione verso i figli e della rotazione celeste dello zodiaco, hanno molte rughe particolarmente sulla fronte e attorno agli occhi, nei quali punti si concentra l'energia della mente. Molte di queste si vedevano sedute dinanzi alle porte a rompere gusci di mandorle, in settembre, o a filare aspettando che dalla sera senza forme arrivassero i contadini, sposi o parenti.

— O Ariete, figlio mio, si lamentava la Jaluna, mio marito è molto vecchio, mio figlio è andato in Svizzera, mi tocca andare in giro a cercare erba mangereccia. Sei cresciuto tra noi e quando fosti medico, e ci potevi aiutare, sei andato via dal paese.

— Che volete farci? — intervenne per me Sinus. — In altre parti, si lavora meglio.

— Ma qua si poteva pensare. Il silenzio non mancava.

— Degli scarpari cosa ne è stato? — chiesi per distrarre la vecchia che continuava a guardarmi con la faccia dolente.

— In queste strade della Varanna, mi rispose, ce ne erano molti, ma ormai, chi è andato via, chi ha cambiato mestiere, chi è morto. L'ultimo, Turi Vilardo, non aveva settanta anni, l'anno scorso fu trovato morto con la testa piegata sul banchetto tra lesine, cuoio, spago e martelli. Lo trovò Salamanca, il barbiere. Aveva già le mani livide, un occhio mezzo vuoto. Un gufo dormiva sul suo collo.

Attorno contro un muro di roccia viva c'erano dei tuguri, alcuni scavati, altri fatti in muratura, tre o quattro erano vere grotte.

— Stavano là, e tu lo sai, Ariete. Si capisce, altri avevano la bottega anche verso il Castello, come don Mimì Manusia, che era stato maestro calzolaio di tuo zio Antonio.

Negli spazi occidentali il sole era già stato sommerso dal buio.

— Come ti dicevo, continuò Maria Jaluna che in una mano portava un paniere con della cicoria, il nostro paese è invaso dai gufi.

Accompagnando la Jaluna, Mario Sinus sottovoce mi diceva che quell'uccello, denominato *asio otus*, comunemente è onnipresente nelle formazioni rocciose. La sua attitudine canora si fa particolarmente intensa in luglio (ed era il dieci luglio, giorno che antecede quello della mia nascita) perché, essiccate le parti fogliose di cinnamomi e spezie, la effusione degli aromi è al massimo, addirittura eccelsa verso Orione già visibile nell'arco sidereo. Andavamo in su lentamente per uniformarci al passo della Jaluna. Sinus ora mi parlava della desocializzazione del gruppo rurale dei zebulonesi.

— Che lavoro per il nostro saggio, sospirava. — Prima ci tocca unire a modo di diario quanto vediamo, poi dobbiamo stabilire di quali delirii si nutre l'animo di questi vecchi e bambini.

Lui mi spiegava che ove trovassimo un delirio simmetrico negli uni e negli altri, c'era da dire che non erano più capaci di assimilare quello che ha movimento e quindi tempo; se prevaleva il delirio asimmetrico, ognuno riusciva ad organizzarsi uno spazio a seguito delle esperienze ma restavano altrimenti isolati in una propria nozione di luogo e di tempo. Capii che bisognava interpretare in altro modo la realtà di Zebulònia, abitata in massima parte da una generazione di vecchi e bambini viventi in mezzo ai monti dell'Arcura.

* * *

Con mia meraviglia e dolore non avevo trovato a Zebulònia mia madre, essendo improvvisamente partita assieme a tanti altri. Dato che ormai le piogge erano rarissime e cisterni e pozzi si erano prosciugati nel paese, la turba in emigrazione era andata in cerca delle acque che tuttora esistevano nelle campagne zebulonesi. Tra gli emigrandi c'era l'incantatore Abrucàl che lungo il cammino lasciava appunti, divinazioni ed etiche della mente da cui

noi, con ampio margine probativo, abbiamo stabilito l'itinerario della madre ottantaquattrenne e degli altri zebulonesi convinti come erano che l'ignoto non fosse l'invisibile o l'inconoscibile ma il precisabile d'una emigrazione. Ci azzardiamo a renderne il senso con le poematiche ottave seguenti:

L' EMIGRAZIONE

*Abi noi dolorosi, dubitosi, che senza remo
e senza vela ci guida in desideranza
il cammino della luce su uranii,
su lave e su rinclinati anemoni!
Senza fede siamo maestri murarii,
lapidari, tintori in voglia di porpora,
vasai del Ràbbato, aromatarì, bambini
già morti nelle ardenze solari.*

*In nostra somiglianza, ci sono donne,
raccoglitrìci di ruta, il cieco Mnemio,
Ops sonatore di violino, l'imbalsamato
uccello Lu, Tèlefo inghiottitore di spade,
l'incantatore Abrucàl che, in castità
lucente, seguito dall'Omino dal corno,
va dicendo all'in alto salito eco
che ' Alqama fanciulla è nostra nobil signora.*

*Per il viottolo d'argilla, che in fissa
valle s'adorna e in su contorna cratere,
in soperchio il giorno è in culminazione.
O fraudà morte traditora che in alquanto
tempo ci hai lasciati, ora l'onda diurna
in forza di sue correnti vorticose
e penne di pavone, ci apporta in cuore
acque in diletto tra mortali piante.*

*Nostra madre Algazèlia in sé riunita
lucentezza acquosa, e pietra preziosa,
come ghiandaia dal verso ripetuto
in virtù di chiarezza sottile
ci disse — che aspettiamo in soavi mire,
e in nostro gioire, a lasciare funesti nembi
e ricercare in uno spazio intattile
le fonti, fonde, nel danneggiamento di luglio?*

*I soffi aquilonari dell'est
ardevano nei ricalchi celesti;
e noi tutti, per disadattato ambiente,
poveri in semenza di mente stremata,
nei flussi estivi andammo. In avanti
noi uomini, senza meditazione,
e indietro, in albore di spere, donne.*

*Per invecchiato intelletto, sette
principii e gentilissimi spiriti
in non mentire, ci guidavano: il difetto
della lacrima; di gioventù la lode;
il dolce consumamento dei dì
nei curvi giardini senza luna; dei fiumi
in partimento, la notte; 'Alqama fanciulla;
la virtù; rancura di fava e grani assenti.*

*In quel cammino dei sospiri, dove
nessuno aveva certezza dell'immagine
del reale, per l'avvampo d'un incarnato fuoco,
in prima Algazèlia sentenziosa, e giglio e rosa,
indicò sotto sperone di dipinto calcare,
sparuta una fonte che in specchio di raggi
e luogo d'oblio in riposo, in ali e inchini,
aveva attratto corvi in nero piumaggio.*

*I vecchi in appetenza di sguardi, e dardi
correnti di sole, con ampie bracciate
buttarono sementi e sui vestimenti
amaro lacrimare. Volati i corvi in falcate
e in pauroso scampo su folgore d'ulivi,
l'Omino suonò il corno in sapienza e in giulivi
cerchi vibranti per richiamar tortora,
sagittari, ossa sperse in quell'ora.*

*Tèlefo filava venti caldi, erranti mesoni
cosmici, oh! in buoni rubini e in spade
di fiori vedeva tremare in tenzoni quello
sgorgo. Era poca acqua luminifera in fresco
pietrisco, chiara su salamandra in agonia.
Algazèlia in interiore potenza di voce, uccello
in foggia di lumiera, in splendore disse
che là trasmutava natura. In dilettanze fisse.*

*Per assenza di futuro, vano ma cortese,
quei zebulonesi si agglobavano nel passato,
rimembrato chiamato, oh fonte d'oro, dilatato
in sfinge, in convenevole dipartire, —
in plurale reincarno di identità — in cui
si cibavano di fava e grano, l'una
splendente in forma reniforme, cuoriforme,
l'altro, chicco che nelle zolle si inluna.*

*Madre Algazèlia non finì il suo cominciamento:
— La fava in maggio, percepita l'aria
per le sue radici richiama i bianchi
iddii piccoli, in pitture di radici, in zaffiri,
in ventosi otricoli; del grano, fratelli, e anelli
divini d'amore, sinché in lampi e spiri
il giugno signoreggia, si conosce l'arista vermiglia
che le terse accensioni solari aduna.*

*Di sotto nella tenebra della terra
anche il cece, l'orzo, l'avena, il grillotalpa
di miele nutriscono e di suoni d'arpa,
in ridotti lumi e allumi e ferri,
gli elementi estinti: le corrotte mani
di vecchi che la morte suggella,
la stirpe dei buoi trapassati, pecore
e bambini che dipanano i numeri mortali.*

*Zio Michele in possanza di mente, e in sdegno
delle disvianti antenne del petrolio, seguì
ioni mobili, fotoni, concomitanti erbe
morte, per riportare i zebulonesi in regno
di Camùti ammirabile. — Oh, là, diceva in gagliarda
voce, troveremo in mezzo ad api, rame, itterbio,
la terra dei pozzi. — Ma sopravvenuta notte
costrinse la ciurma a ritirarsi sotto ulivi.*

*Prima del sonno, godettero di grilli
che resero sottile l'aria e sonanti i rivi
scemati in vacuità acquosa; d'ogni dove
l'intelletto delle piante, e scurità
di lume, in virtù vibranti, e in conoscenza,
si unirono in un immaginare di beltà.
La terra inclinata sul glorioso, e sospiroso,
pozzo di stelle si giovava di quel canto.*

*I vecchi, derelitti, in soffrimento di figli,
per soavità leggiadra d'echi venenti
da monti, selve che furono, specchi,
s'addormentarono sotto l'Orsa, e gli stormenti
anzidetti ulivi, e il sonno li portò,
in disparatezza di poli egoici, in cilestre
fiume ondoso che in avanzo di chiarore
adornava sponde, rocce, in talenti di fiori.*

DA «CALCABRINA»

di

Sauro Albisani

I versi che qui presentiamo costituiscono la prima delle tre parti (chiamata "La Cloaca") di un testo poematico intitolato « Calcabrina »: titolo che, oltre quello relativo alla parte iniziale qui pubblicata, abbiamo conservato volentieri per quel tanto che può rammentare della fiorentinità del giovane autore e, magari, della fresca, immaginosa prepotenza operata da Dante su di lui. Che ha infatti ventun anni, è appunto fiorentino, ed è giunto da poco agli studi e alle esperienze universitarie nella Facoltà di Lettere della sua città. Dunque di esperienza culturale brevissima, fuori di quella scolastica: ma frattanto vivace, anzi vivacissima come esperienza di vita giovanile e di letture come vita, nonché di scorribande in gruppo in Italia e fuori d'Italia. Di tutto ciò abbiamo saputo qualcosa non prima dell'autunno scorso, da un suo libretto di versi vincente un buon premio di poesia fiorentino.

Seguito ora dal suo « Calcabrina »: di cui pubblichiamo, a titolo di saggio, la prima parte, invogliati, o meglio diciamo persuasi, da quel soffio poematico che percorre il suo dire, e non diciamo neppure i suoi versi quantunque abbiano invece le proprie ed evidenti ragioni costruttive da quello slancio di insieme eccitato dall'intenzione poematica, fors'anche allegorica, su quella che già abbiamo detto l'immaginosa prepotenza di Dante che lo affascina, nonché l'evidente riflesso del più recente esempio di Pound. Che, per altro, chi scrive, ritiene sempre un grande poeta e maestro, e non quel « tutto artificiale » come l'ha definito il viceversa delizioso J. L. Borges recentemente conversando a Milano con Montale (DOMENICO PORZIO: In casa Montale con J. L. Borges, in « La Repubblica » del 30-4-'77, p. 12).

C. B.

LA «CLOACA»

*La percezione del tragico e quella
del comico sono più prossime di
quanto si supponga. Una cosa può
essere concepita come tragica e
interpretata come comica, e viceversa.*

VIKTOR SKLOVSKIJ

*Ditemi,
perché il pensiero s'arrampica come pazzo
sui corpi dei pagliacci?
a volte sembra di camminare su una lastra di ghiaccio,
se si rompe rovino tra gli spruzzi
in un mare sotterraneo*

*O sicomante,
lacerando la porosa alba romana
con le spalle gobbe sotto lo zaino delle profezie
— ossicini corrosi, foglie di fico —
affilavi il tuo ghigno per la burla quotidiana:
intorno a te, lungo i binari della filovia,
l'ombra di Moloch la ruota tagliente
l'ombra di Ahmêd
eterno giullare dei funerali
intossicato dal papavero e dal crisantemo
la folla degli esuli in partenza
verso la landa delle arpie
nel giorno consacrato ai morti
il novembre sporco di gusci di noce
di bucce di castagna*

*Oppressi dal flusso dei turisti,
le loro suole limano l'acciottolato di Ponte Vecchio
e sempre più spesso una statua*

*lascia cadere le molecole di un braccio,
oppressi dai ritardi della ferrovia
dall'odore dei tigli che ammorbano il
cimitero degli Inglesi
tornarono a giocare nelle fosse come vecchie pollastre
« Non fanno più uova da dieci anni » ci disse Milio
ma nessuno ebbe il coraggio di chiedergli perché
non le uccidesse*

*E le gambe ridotte come stuzzicadenti
ben diverse quando a Villore sedevamo
aspettando il trascorrere delle ore
leggeremo poesie negre noi che non
bevemmo vino
e qualcuno recuperava il sonno della notte
mentre nelle stanze traballanti
col tetto a mansarda e i nidi di rondine
trafficcavano i fumi dell'hashish
in una sorta di religiosa segregazione,
fu lì che Francesco giurò
di aver visto aranci morti e sbucciati
sull'asfalto
tutto nacque in quella visione
il novembre odorante di cadavere e di agrumi
sull'asfalto dipinto di sete sottili
di sottili ideogrammi
saltellavano i mandarini al suono del gagaku
e l'agro sapore dei limoni
si mescolava al lento sgocciolio delle candele
nessuno era in grado di distinguere
gli aranci morti da quelli moribondi
così le candele che si spegnevano a poco a poco
nessuno era in grado di sputarci sopra*

*« Che finisca un'era? » ridacchiò qualcuno
nel buio
ma il russare collettivo non permise alcuna replica*

*Me ne andavo, Filotea, per Centocelle
lacerato e zoppicante simulacro
orbo del natural vasello
tra l'asfalto e i lampioni dell'ambulacro:
o pellegrini che pregate
rannicchiati nelle mangiatoie
dall'utero del suo sonno
riaffiorano i primi gnomi
sporchi di sanie*

*Molti adagiavano i piedi nella fossa
quando le botti della sangria
colarono un fiotto di bacardi,
a ogni fermata qualche giovane col viso diafano
gravava il tram del suo magro corpo
ravvolto in un lenzuolo ma le prime chiazze bluastre
apparivano sulle sue mani adunche
oh anche per noi cominciò così
un alipte massaggiava la mia carne
risvegliando l'illusione dei sensi
e le due norvegesi ballavano
un'erotica musica africana,
Ulla stralunò gli occhi biondi come
il suo cranio rasato
« adoro Greensleeves » ma non potrei nascondere
che era già sbronza da due ore
— quando ci ubriacavamo di birra nello squallido Glumer
quanti di noi capivano che le antinomie
coesistono in funzione dell'odio?*

*col ventre gonfio di birra
non sentivamo che questa distanza
origina e infutura ogni tensione —*

*Ma nelle grotte di Puerto Cristo
crescono stalagmiti imitando le geografie lunari
fino al centro del budello onfalo della terra
dove le pecore corrono al gigaro
e brucano ignare la scorza del tubero.
Poi venne ad aprirmi Kouakou Cowpplibony
parlammo a lungo della Costa d'Avorio
è più alto di me ma concorda
nell'unione delle nostre diverse culture,
e come fargli capire che siamo quaggiù
dentro una sostanza plumbea
debitori dell'argilla di Maia,
la pizza mi rimase in gola non essendo
abituato a masticare francese
...dio mio se avrà riso della mia anima
che si apriva come una vulva
un'ostrica depositata su un banco di coralli
e lì lentamente ammalatasi
ma il negro sorrideva coi suoi denti sani
parlammo a labbra strette ascoltando
le note dei clacson
nella sua bocca stupendamente vizziata
dai dialetti più strani tutto diveniva ritmo
le maschere zoocefale dei Mum
les demoiselles d'Avignon
il suo linguaggio sincopato m'insegnò
che esiste ad Harlem un'immensa pittura murale
dove è rappresentato il loro Olimpo
dicono che sia possibile riconoscere anche Ornette Coleman*

NOLI ME TANGERE!

*Alla taverna del Machiavelli impronte di fango
avrei voluto mangiarne piuttosto che
bere ancora vino,
dentro risuonavano le ebeti adolescenti
come pelli tese in un antro
André vide la chitarra appesa al muro e
pensò di riscaldare l'ambiente con una samba
ma durò poco tutto questo
un minuto e scivolavo lungo un burrato
coperto di marruche insanguinandomi tanto
che giunsi al lago nudo come Marsia
e a lente bracciate m'allontanai
nell'acqua colore del fango. Emerso
dalla barena un grifo urlò
che esiste una chiara consonanza
tra il mondo dei vivi e il fuoco della geenna
ma una talpa in quell'istante mi riconobbe
ed invocò il mio nome*

« Calcabrina!!! ».

*In quest'autunno che coinvolge anche il grigio
paese delle fabbriche
nell'agonia impressionante dei tigli
la cornucopia ci regala il fumo delle ciminiere,
come un gregge commemoriamo*

*Ripafratta e il padrone
che rubò cinquemila lire con una firma,
Ghigo spillava le botti
rovinando la fermentazione del vino,
o Pasife
allargarono le gambe accogliendo termiti nelle fessure*

*ma nessuno accettò il martirio ce ne
stavamo in disparte madidi ed eretti
quando i naga sfiorarono la carne*

*Ora Paolo Uccello migrerà a New York
visitava gli usurai per vendere il moog,
come sembra strano in questo autunno
cercarsi un posto per morire mentre
sulle gradinate delle chiese
i piccioni beccano le molliche,
nella notte mi nascosi tra i miei capelli
come un ragnatelo ma lui
terminata la minzione traballando se ne andò*

*Eppure dopo l'ultima delusione
continua a commuovermi la metamorfosi delle foglie
se capito dove banchettano e ruttano
intenti alle geometrie tra calami e patere
rovesciate, o eunuco
famoso a Babilonia come pittore di vegetali,
e intanto il pianto gocciolava sui graffiti
gli acidi limavano gli ioni convertendo i fuochi
in materia a danno dell'immagine
quando i loro crani rimbombarono
come tamburi di Nok*

*« I lombrichi
ci mangiano le ossa eppure avevamo swing
le donne godevano liberamente... ».*

*Molti che il fiele del silenzio invase
ritornati agli aridi fenomeni
féro gibetto a sé de le lor case.*

*...In quella stagione
vissi adorando la nuvolaglia e i fulmini*

*tra i mangiatori di farfaro
obbedivamo alla carne e agli odori
ignorando il soggetto e l'ananchite*

Oh

*fate che le danzatrici di flamenco sorridano ancora
— gli occhi flautati di Karmen sul palco
cantando*

*colore del tamarindo — fate
che il tempo ci restituisca una sola notte
nel quartiere dove i monaci urlano il loro sproloquio
« Non avranno moglie! non avranno marito! »*

*Una fiumana nera levigò caracollando
gli affreschi la casa di Dante la Biblia Complutensis
l'acqua sorpassò di quindici cubiti i grattacieli più alti
districando le carogne dei cani,
gli omuncoli intirizziti uscirono timidamente
parlando dell'hēsychia
un biacco si strascicava lasciando in terra
una traccia verdegialla
e biassicando le false pronunzie di Jahvé*

*Pharoah mi disse guardati intorno
per le strade la folla contaminata
il popolo di Campi del Valdarno e
tutta la peggiore genia che dio stampa,
l'esiliato
se ne va per la sua strada lacrimando
ai calli e alle madonne
quanta tristezza gli hanno pigiato in cuore
il ventricolo tiene in serbo ciò che non è stato
ruminato,
sono quelle ombre che nelle veglie autunnali*

*volano intorno ai lumi bruciacchiandosi
pur di non essere inghiottite dal buio:
così i molluschi s'attaccano alle asterias
travolte a notte dall'alta marea.*

*Quando divenne gialla
una certezza malinconica s'impadronì di lei,
altri cercarono di convincerla,
l'itterizia
scolorisce come un'alluvione*

*— Yama viaggiava su un taxi
ruppero le sbarre d'un passaggio a livello
e giunsero mentre noi cercavamo
una carota per l'uomo di neve*

*Ialemo tossiva accordando una giga
e i corpi abbarbicati ai loro ulivi
brulicavano in attesa,
quando tutto fu fatto sputarono sulle candele
a quel segno il corteo s'incamminò seguendo la lettiga.*

*E ritroveremo il moto uniforme
per cui assaporammo l'empatia
poiché solo così l'edera
può avvinghiarsi alle nostre gambe
(La nicotina
fu la sua Lachesi, dissero)
Nel bar gli avventori bestemmiarono interrompendo
la colazione
in effetti il fetore precedeva di molte miglia
la processione*

*In mezzo alle ombre mute
Petronio il necroforo
cigolava per Borgo Ognissanti,*

*dalle fasce a brandelli
fuorusciva la pute
gocciolando sui mozzzi,*

*la famelica cagna
in carne ed ossa
graffiò il sughero di unghiate*

*allungando il collo
per leccare le briciole
della mia brioscia,*

*gli operai abbandonate le carte uscirono
paonazzzi a godersi lo spettacolo
c'era nell'aria una tensione non insolita in quei giorni
ma il carro di Django Reinhardt passò via
stranamente silenzioso*

*la paura annusando
l'odore fumante
del proprio sterco ancora caldo*

*— di là dalla lamiera
il maschio sbatteva il fallo
smisurato contro la pancia —*

*incurante e svagata
mi nitrì all'orecchio
picchiando il ferro sul pavimento,*

*mi tirai su come un vecchio
camorro puzzolente di tabacco:
« la metropolitana la metropolitana! »*

Tornate

*alle case, niente è perduto,
folte schiere di biciclette transitavano*

*incrociandosi,
dove credete di andare?
Tornate
alle biciclette, non avete niente da perdere,
folte schiere di case transitavano
scontrandosi,
andate dove credete!*

*Poi mi crebbe un guidalesco sul costato
« Chi è costui che oscura il mio consiglio
con parole prive di significato? »*

*Un chorus mi cantò l'apoteosi
mentre già rimpicciolivo
lungo l'interminabile rosario di semafori*

ESODIO

*Otium, Calcabrina, tibi molestumst:
già tanti bordelli fallirono*

*...tu che vomiti
questo fiotto ininterrotto
come una cloaca.*

PER MARIO MARCUCCI E LA SUA PITTURA

di

Roberto Tassi

Seguiamo Mario Marcucci per un cammino che ci porta, finalmente, fuori strada: un po' confusi dapprima per i passaggi incerti, per le luci diverse, per la difficoltà dell'orientamento; poi sempre più rinfrancati e liberi; persi infine, senza volontà di ritorno, lungo i sentieri solitari della poesia.

L'opera di Marcucci, così silenziosa, così spesso dimenticata, contraddice quasi ogni regola cui siamo abituati a ubbidire. La sua presenza nelle storie è tanto più scarsa, quanto più intensa è la qualità della sua ispirazione. La sua voce non ascoltata, o non udita, viene confusa con un sussurro indistinto, quando invece si alza chiara e nitida come un'allodola nel mattino. E in quelle storie, per non saper che luogo e che ruolo assegnargli, non gliene fu assegnato nessuno, lasciando che si consumasse in se stesso, nel suo posto di origine, il mito fragile di una Toscana minore, di una Versilia poco frequentata. Quanto poi alla modernità del suo lavoro, la cosa fu facilmente rimossa da chi non si è mai avveduto che ovunque è all'opera un poeta, lì è il rapporto con il proprio tempo, e dove è all'opera un retore è l'evasione dal proprio tempo. Mentre Marcucci è un poeta sottile e incantato.

Per la sua costituzione formale, e anche materiale, la pittura di Marcucci corre spesso il rischio di essere considerata fragile, esile il suo respiro, crepuscolare la sua poetica. Mi sembra invece che la sua prima caratteristica sia,

all'opposto, quella della concentrazione. Nell'immagine, sia pur fatta di poca materia, di scarse pennellate, un'effusa trasparenza, un velo o una nebbia di colore, un sogno di spazio, agisce una forza di gravitazione che le dà spessore, tenuta, assoluto; in essa ogni cosa appare concentrata, nulla sfugge o si disperde, lo spazio, la forma, l'emozione e il racconto son fatti, da questa forza, più intensi.

In nessun modo le opere di Marcucci mi sembrano appunti, notazioni, dettate dall'intento di fissare fugacemente, per non perderli, un ricordo, una idea, la visione di un battito di luce, d'ala o di vento; esse, invece, contraddicendo spesso l'apparenza (ma solo l'apparenza) della loro superficie formale, posseggono tutte una intima durata, una resistenza interna che le fissa, le completa e le chiude; sembrano un trascorrer d'onde e sono invece un deposito di onde, di luci, di tristezze; niente è fuggevole in esse se non l'apparente provvisorietà della tessitura formale; ma niente è provvisorio nel loro mondo; per quanto piccolo e modesto possa essere ogni minimo oggetto e sentimento, ogni modesta e sconosciuta persona, diventa in esso un frammento di certezza, una estrema fissazione, una completa consistenza poetica. Anche questo, come molti altri elementi, è in Marcucci un segno della sua toscanità.

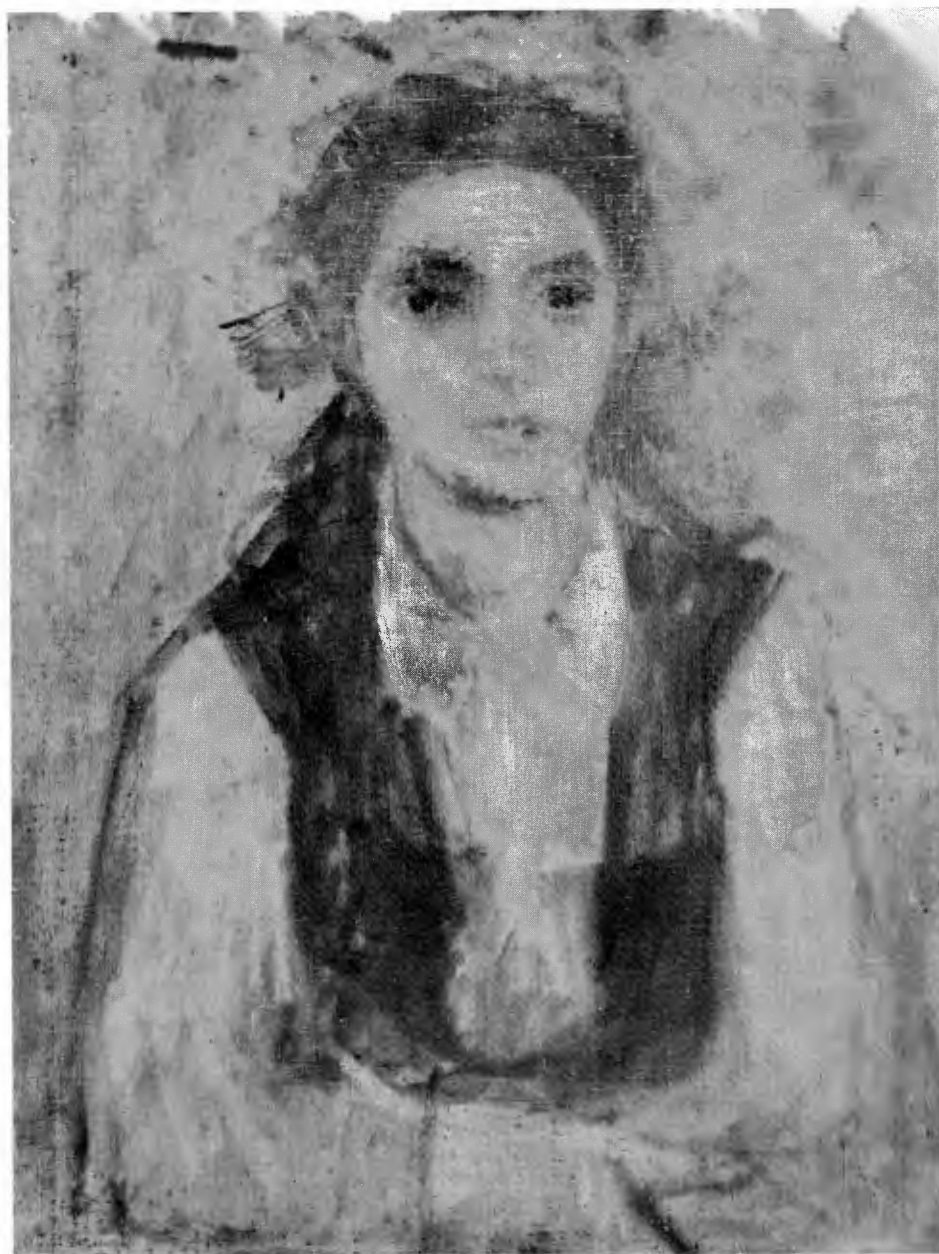
Si è a volte indicato un rapporto della pittura di Marcucci con la narrativa di Cassola; l'accostamento è affascinante e sostanzialmente giusto; per ciò che pertiene al mondo, al modo di vedere, all'amore per gli oggetti, alla semplicità poetica, al ritenere uguale la sostanza delle cose piccole e delle cose grandi, alla stupenda riduzione. Ma ciò che li differenzia, dentro questa vita che li unisce, è, in Marcucci, quel concentrare e, in Cassola, la sublime monotonia della dilatazione. La poesia di Cassola, anch'essa certo non impressionista, non fuggevole, è dilatata in un'onda ampia di racconto, si allarga nel dramma sottile, minimo, infinito del quotidiano; nella durata si espande; mentre la poesia di Marcucci nella durata si concentra.

Se mai nella pittura di Marcucci ha luogo, e proprio in rapporto a quell'addensarsi dei tramiti poetici, una diversa espansione: l'immagine così unita, così stretta, nel momento che tocca il suo culmine, riapre spazi nuovi, ma che son tutti interiori, nella direzione del profondo, del rimando, dell'impli-

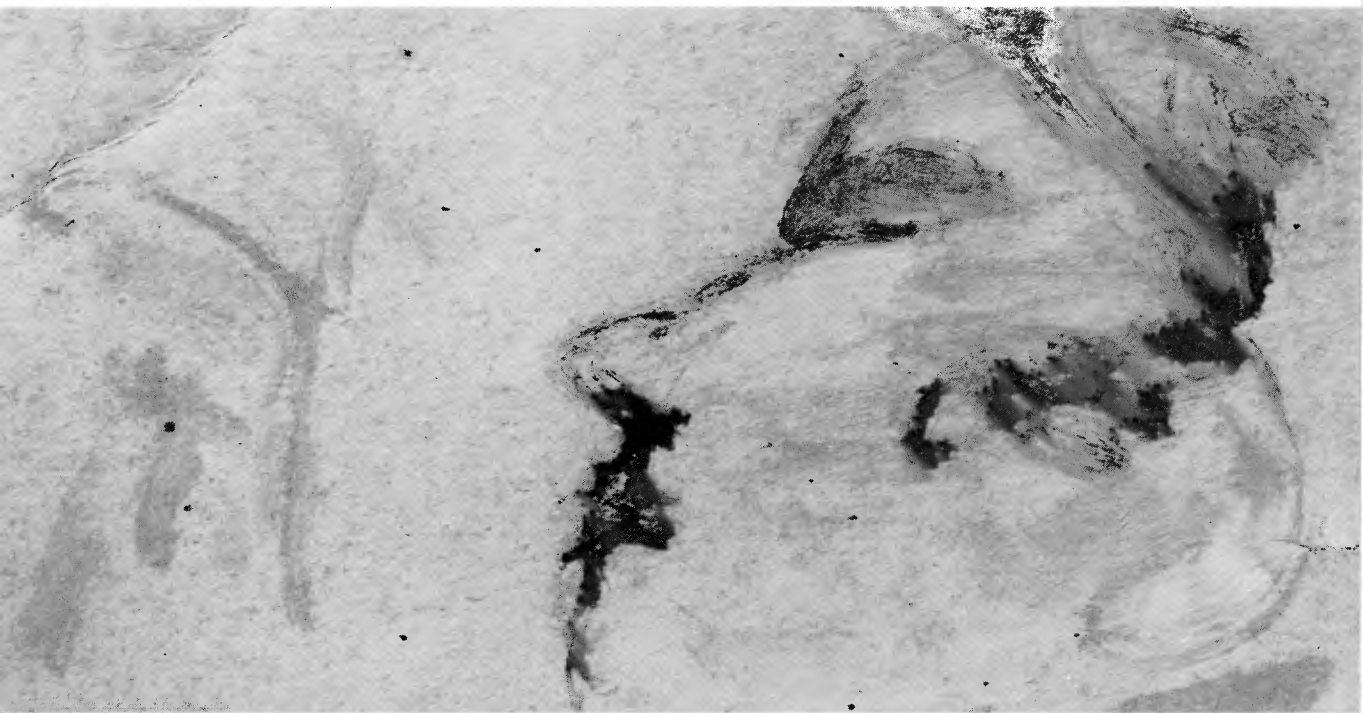
cito. È come se attorno all'oggetto, al volto, a una porta o a un albero si formasse un alone, una vastità; l'immagine ridotta, essenziale, mostra tutta la sua ricchezza: pochi tratti allungati e uniti da una nebbia di grigi, di bruni spenti, da una muffa di verdi, danno lo spessore, lo spazio non limitato, perfino l'odore aspro, di una pineta; un cestino trapunto di luce sta immobile tra tavolo e muro come una barca tra spiaggia e cielo; un raro macchiare di bianchi e una sottile riga scura a metà di una tavoletta creano una notte incantata di luna sul mare; due patate su un tavolo formano un paesaggio di massi erratici rotolati a valle da chissà quali rocce; sulla trama appena toccata d'ombra di un volto si legge l'ansia, il languore, la malinconia di una giovinezza.

Ridotti ed estremi sono i mezzi usati da Marcucci: breve, quasi sempre, la superficie, ma dentro quella è un mondo che nasce; semplici, quotidiani i soggetti: una mela, un vaso, l'angolo di una casa, una stradetta, due donne che raccolgono i pinoli, un tratto di darsena, una porta semiaperta (oh mirabile di mistero!), e la popolazione familiare che si muove entro il raggio ristretto degli affetti, la madre, i fratelli, i nipoti e se stesso, la presenza più usuale e più inquietante; ma con essi è la vita che palpita nel suo giro completo, la vita di fronte alla quale le scale di valori son rovesciate o son nulle: ogni frammento di questa vita, ogni angolo di paesaggio, ogni oggetto, per umile che sia, è pronto a trovare la sua esistenza poetica. Anche il colore di Marcucci è originale per la sua « povertà »: le terre, i grigi, le venature di rosa, di celeste, i bianchi ricchi di luce; e pur tenuta sugli accordi di toni, sugli impasti delicati, sull'armonia delle sfumature, questa gamma resta netta, asciutta, riarsa a volte, come la terra toscana, dove Marcucci vive, battuta dal vento marino. Ma breve è il tratto che divide quei pochi toni dal punto in cui essi diventano ricche invenzioni cromatiche, varietà ininterrotte, accordi quasi infiniti.

Entro questa ristretta cerchia di mezzi ogni immagine ha il suo tono, la sua diversa e inimitabile vita cromatica, la sua stigma luminosa. Anzi, un'altra caratteristica della pittura di Marcucci è proprio quella di presentare, entro una così rigorosa unità di ispirazione, di tavolozza e di poetica, una grande varietà formale da un'opera all'altra. È come se l'artista seguisse tante



3 - Mario Marcucci: *Ritratto di Carla*, 1947



4 - Mario Marcucci: *La nipote Carla*, 1950

vie, ognuna per quel giorno, per quell'ora, per quello stato d'animo. Ogni opera appare nuovamente inventata, ogni opera come una sorpresa, che poi noi sentiamo corrispondere ad un incorrotto, ricchissimo nucleo centrale.

Scrivono Parronchi, il più appassionato studioso e ammiratore di Marcucci: « L'uomo sembra significare questa pittura, non è che un grumo vagante di memoria felice. Tutto quanto lo tormenta e a poco a poco lo distrugge e lo uccide, non impedirà mai che la natura intorno a lui si spieghi nel suo alternarsi di albe e di nebbie, di oggetti che non entreranno mai nel mito, di aspetti che non dureranno. Marcucci ha tenuto fede, è andato fino in fondo in quello che la pittura ha di più solido e ricco e eternamente rinnovabile. Dopo tanti anni di lavoro mi sembra che non si sia chiusa nessuna strada ».

A volte l'immagine corrisponde così intimamente e istantaneamente alla emozione da risultarne quasi disfatta, tutta tramata di segni immediati, veloci, liberi, come se la mano temesse, ad attardarsi un poco, di lasciar sfuggire il momento di luce, l'acme del pensiero, e indebolire l'energia che la guida; a un punto che fu considerato da Arcangeli, quasi col rincrescimento che non vi giungesse e col desiderio di spingervelo, sull'orlo dell'informale. Ma Marcucci è sempre stato distante dall'informale, addirittura una sponda opposta e anche le sue superfici di grigi, di ocre, di violetti non avrebbero mai avuto ragion d'essere se non per quelle luci, per quelle presenze, per quelle indicazioni di natura, che le trasformano in spiagge, in piazze notturne o interni di pinete. Emozionato sì, ma trattenuto a terra dalla sua incapacità di staccarsi dalle cose e dallo spirito che abita le ore di ogni giornata, dai volti familiari.

A volte l'immagine si fa nitida, come disseccata, anziché sciolta, dall'emozione; nasce una sottile plasticità, l'uso del contorno vibratile ed espressivo, il senso che le cose hanno un corpo, che i volti nascondono tristezze, turbamenti, vaghi pensieri.

A volte avviene qualcosa, nell'immagine, che fa pensare a una frase di Contini per Pea, anch'esso scrittore che forse conta conoscere per capire di riflesso un po' più di Marcucci: « col margine della toscana discrezione, sarà semmai da evocare... l'etichetta di "espressionismo" ». Marcucci ha imboc-

cato, ma percorso di un non lungo tratto, questa strada; continuata, invece, con più agio, da Lorenzo Viani.

A volte Marcucci sembra rimeditare l'alto silenzio di Morandi, a volte il brusio quasi pettegolo di De Pisis. Ma il silenzio che pur fascia, tenue pelli-
cola, gli oggetti di Marcucci è quello non dell'astrazione o della sublimità o dell'incandescenza della luce, ma della vita solitaria, della malinconia quotidiana, dell'ora incerta ed annoiata: e il brusio, che altre volte trascorre, facendola tutta abbrivire, lungo l'immagine, non è gioioso, felice, settecentesco, ma irrequieto, angosciato.

Dov'è, dunque, l'unità tra tutte queste variabili « figure »? L'unità grande di Marcucci è tra pensiero e sentimento e, quindi, nella sostanza poetica; è che gli basta aprir, di fessura appena, una porta sulla luce di fuori, per far nascere mistero di poesia; gli basta un cestello, un ramo di mandorlo fiorito, una piazzetta abbandonata, qualche pino, un passar di vento sulla darsena, per creare opere in cui filature di luce, velami di colore, semplicità di forme si intrecciano durevolmente e variabilmente a fare immagini diverse ma una sola vita. Unità sua è di essere così pudicamente toscano, di vivere su un breve tratto di paese, dipingere solo quello e trarne le stille di un grande passato, che è giunto a spegnersi fin vicino a lui con l'ultima fiamma di Rosai.

Fare una pittura severa, meditata e ad un tempo commossa, lirica, poetica; sciogliere la tradizione senza negarla, vivere nel moderno senza adorarlo.

E come potrebbe essere astratto, o anche solo non partecipe al soggetto, un artista che ha saputo radunare intorno a sé, nel corso degli anni, una tal schiera di persone? E dico intorno a sé anche nel senso materiale di voler considerare al centro di questa folla, di questa generazione di anime, lui stesso come soggetto dell'opera, il gruppo straordinario e interminabile degli autoritratti. Fulcro della ritrattistica di Marcucci, inquietissimo punto di partenza di una pratica quotidiana di guardare, per affetto, per curiosità, per amore alla vita, i volti, a cominciare appunto dallo specchio che riflette il proprio, per allargarsi ai familiari più vicini, poi ai più lontani, poi agli amici, gli autoritratti di Marcucci richiederebbero un discorso, e una mostra, a parte. Perché non è certo per tranquillità che egli è andato indagando, e scavando e scrutinando il proprio volto e la propria solitudine, anzi, credo,

per angoscia, per inquietudine, per sconosciuto desiderio di qualcosa da trovar dentro, e fissar fuori, di sé; come dimostrano che è sempre avvenuto, anche nel passato, gli artisti che si son messi per questa perigliosa strada, tutti grandi nevrotici, da Parmigianino a Rembrandt a Van Gogh.

Ma bastano certi autoritratti per far vedere come diventa intensa sul volto dell'artista quella forza, e quel dramma vitale, che l'hanno spinto a confessarsi, a svelarsi: occhi acuti, irrequieti, capelli scompigliati e folti, e un'amara piega del labbro, un profondo dolore incancellabile; da quel giovinetto severo e un po' spaurito che vinse, scandalosamente, per merito di Maccari e Rosai credo, il Premio Bergamo del 1941, a quest'uomo così solido, ma come troppo carico di ricordi, di ore solitarie, di sottile disperazione. E, dietro a tutto, un velo d'inquietudine che nasconde dell'« altro », quella « luce d'altri pensieri, quel suo essere magari qui ma anche altrove » e anche quelle « certe sue altre ragioni », che vi ha scoperto la sensibilità acuta di Betocchi.

Ecco tutt'attorno a lui la schiera dei ritratti. Una schiera così folta, così varia, così stupendamente fuori tempo, da non trovar molti paragoni nelle storie contemporanee; eppure... « le portrait, quand même, c'est un sommet de l'art » ha scritto de Staël. Semplice ancora, dentro questo tema difficile, la pittura di Marcucci; ancora « povera », commossa, lirica, solida e asciutta, come è sempre stata in ogni altro momento; ma forse meno abbandonata, attenta a non lasciarsi sfuggire l'identità dell'umano, rigorosa e penetrante, come se il pittore tenesse più conto del nascere di un sentimento che del battere di una luce, e fosse disposto a sacrificare, di fronte al mistero della persona, la bellezza di un accordo o la liricità di un impasto.

Certo non vengon meno neanche qui, tra queste donne e questi ragazzi, quasi tutte le caratteristiche e le variabilità che abbiamo sommariamente visto come costanti del linguaggio di Marcucci, le forme della sua poesia, gli stati del suo difficile vivere.

E se l'autoritratto del 1939 (quello del Premio Bergamo) resta, in quegli anni di poetiche neo-romantiche, come un punto fisso, e raro, di solidità figurativa, di pudore cromatico, di paura della retorica, di gusto tutto toscano per l'essenziale, capita di trovare nello stesso anno, o poco dopo, un ritratto del fratello, che sembra appena affiorato alla memoria e come visto in un

riflesso d'acqua, soffice, nebuloso ricordo, delicato annabbamento, altrettanto semplice, ma più solido e vivo, di un Semeghini. E senza tener conto della cronologia, che non è poi tanto determinante per Marcucci (anche su questo fatto e su un riscontro preciso resta da fare più approfondito discorso), vediamo il suo estro passare dal ritratto della madre che cuce, così leggero di colore e di materia e pur solido, immobile, potente, così quotidiano e « religioso », a quello di un nipote, che nell'emergere dalla penombra della stanza con la violenza di qualche tratto battuto dalla luce appare misterioso come un ritratto di Giacometti; dalla ragazza col giubbetto, sognante, malinconica, gioventù sacrificata, chiusa nel vago spazio splendente e muto, uscita, sembra, da una pagina di Delfini, a quella Licia un po' proterva, d'occhi lucidi e scuri capelli. Passare dall'uno all'altro dei suoi personaggi e lasciare ad ognuno la sua diversa vita, il suo grano di eterno, il suo segreto. E formare di tutti il lungo racconto di un Cechov toscano, dove il tempo della narrazione si unisce allo spazio della poesia.

APPUNTI SULL'ANTINOVECENTISMO DI PASOLINI

di

Giovanni Raboni

1. Momento unificante della complessa e multiforme ricerca poetica di Pier Paolo Pasolini è la sua tenace volontà di contrapporsi agli ideali di concentrazione lirica, di « purezza », di superamento e annullamento dell'oggetto nella pronuncia che caratterizzano la linea privilegiata — sebbene non esclusiva — della poesia italiana della prima metà di questo secolo. Nell'evoluzione della poesia di Pasolini, questo atteggiamento di rifiuto e di sfida, questa chiamata di estraneità hanno assunto nel tempo modi e significati assai diversi. Schematicamente si possono distinguere, nell'ordine, tre grandi fasi. Nella prima fase (che ha i suoi principali testi di riferimento nelle poesie di *L'usignolo della Chiesa cattolica*, pubblicate in volume nel 1958 ma scritte in precedenza, e nei versi in dialetto friulano di *La meglio gioventù*, 1954), Pasolini affronta l'« avversario » soprattutto dall'interno, cioè usando le armi di un monolinguismo squisito e sottilmente avvelenato che (grazie, nei testi dialettali, a un totale straniamento fonico e, in quelli in lingua, a un falsetto dolcissimo e spiazzante) insidia il potere della purezza lirica nel momento stesso in cui sembra che voglia esaltarla o, addirittura, proporle un'immagine « più vera del vero ». Nella seconda fase — rappresentata da *Le ceneri di Gramsci* (1957) e dalla maggior parte dei testi raccolti in *La religione del mio tempo* (1961) — la polemica con la tradizione novecentesca trova espressione

in una volontaristica e provocatoria adozione di modi remoti: fedeltà alla rima e, in genere, all'ordine metrico, sebbene capziosamente trascritto e scompigliato in chiave gestuale; riproposta di un'eloquenza distesa, descrittivo-raziocinante, ma non priva di artifici retorici e di impennate sublimi, secondo un gusto che intreccia in modo originale la lezione di D'Annunzio e quella di Pascoli, con l'aggiunta di alcuni prelievi da esempi non canonici (Tommaseo, Rebora...) e con, sullo sfondo, il grande e impossibile traguardo della vertiginosa discorsività leopardiana. Infine, nella terza e ultima fase, che inizia già, in sordina, dentro *La religione del mio tempo*, e ha poi i suoi documenti tipici e via via più radicali in *Poesia in forma di rosa* (1964) e *Trasumanar e organizzar* (1971), l'elemento formale caratterizzante è una « quasi prosa » infarcita, ironicamente, di linguaggi gergali e stenografici, di digressioni smozzicate, marginali o decisamente extratestuali, il cui fondamentale statuto espressivo sembra essere quello di un plurilinguismo magmatico e dissacrante; ma che tuttavia, in profondità, continua a far valere (con uno scarto e un rovesciamento simili, anche se apparentemente opposti, a quelli segnalati a proposito della prima fase, ovvero del monolinguismo oltranzistico e avvelenato) i diritti, per Pasolini davvero irrinunciabili, di un'eloquenza « alta », tragica e impetuosa.

2. Non è difficile mettere in relazione la sostanziale regressività delle scelte di linguaggio attraverso le quali si esercita l'antinovecentismo stilistico di Pasolini (regressività che l'ultima fase della sua poesia nega o ribalta, come s'è detto, soltanto in apparenza) con il suo antinovecentismo ideologico, cioè con le tendenze profonde della sua sensibilità culturale. Fin dall'inizio, Pasolini si pronuncia per quella che lui stesso, parecchi anni dopo, definirà lucidamente come « la scandalosa forza rivoluzionaria del passato ». Il suo iniziale attaccamento alle figure e ai valori della civiltà contadina; la sua esaltazione (superficialmente scambiata per populismo) della verità e vitalità biologico-culturali del sottoproletariato urbano in quanto, appunto, non ancora proletariato, cioè non ancora vittima-beneficiario del colonialismo borghese; la sua polemica, via via più cruenta, contro la livellante campagna di acculturazione condotta dal consumismo neocapitalistico nei confronti di

qualsiasi sopravvivenza di modelli preindustriali (acculturazione descritta da Pasolini, senza mezzi termini, come un genocidio); il suo disperato, patetico tentativo, a un certo punto, di rilanciare le sue deluse speranze in un sistema di valori ormai definitivamente inquinato, facendole rivivere nell'immaginemito del Terzo mondo (« Africa! Unica mia / alternativa... »); il suo struggente e beffardo rimpianto, in mancanza di meglio, dell'Italia dell'orribile avantieri (« Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo... ») e degli angosciosi, soffocanti anni cinquanta: tutte queste fasi e mutazioni (e altre ancora) del discorso antropologico di Pasolini concorrono — con una coerenza e un'organicità che cominciano ad apparirci solo ora, man mano che si dirada la nebbia della polemica contingente — a determinare la *forma del contenuto* di un universo fantastico-morale che trova, giustamente, la propria *forma* in un linguaggio poetico strenuamente non allineato (né, come abbiamo visto, con i modi della tradizione novecentesca né, come vedremo, con quelli di una trasformazione attualizzante del rapporto linguaggio-realtà), tenacemente « intempestivo » sia nell'uso straniante di toni aulico-idilliaci, sia nella trascrizione convulsa di un lontano decoro metrico-sintattico, sia — infine — nell'impiego oltraggiosamente elegiaco di elementi gergali desunti da un contesto storico-sociale assunto solo come simbolo di negatività e di violenza.

3. Quanto si è fin qui sommariamente accennato può fornire, credo, anche un principio di spiegazione di un fatto a prima vista inspiegabile e paradossale: del fatto, cioè, che la poesia di Pasolini, pur costituendo una presenza così vasta e inquietante nelle vicende della poesia italiana degli anni cinquanta e sessanta, non abbia determinato che poche, e tutto sommato marginali, conseguenze dirette nell'evolversi delle vicende stesse, e non sia proficuamente accostabile a nessuna delle principali esperienze poetiche condotte in Italia nello stesso periodo. Se è vero, infatti, che la suggestione della pronuncia pasoliniana è riscontrabile in alcuni poeti della più recente scuola romana, come Dario Bellezza (ma sempre in strettissima connessione con l'esempio di altri poeti più anziani, soprattutto Attilio Bertolucci e Sandro Penna), è altrettanto vero che essa appare del tutto estranea e remota rispetto a quelli

che sono, probabilmente, i due momenti o filoni più densi e caratterizzanti della ricerca poetica italiana degli ultimi vent'anni: da un lato, la tendenza « sperimentale » che accomuna alcuni poeti del « Gruppo 63 » con alcuni isolati di grande rilievo come Andrea Zanzotto e Roberto Roversi; dall'altro, quella scuola « lombarda » il cui iniziatore può essere considerato Vittorio Sereni e al cui irrobustimento tematico e stilistico hanno contribuito, fra l'altro, l'esempio della tradizione milanese espressionistico-narrativa (da Carlo Porta a Carlo Emilio Gadda) e l'assimilazione attiva di alcuni grandi modelli anglosassoni. In che cosa l'esperienza poetica di Pasolini si contrappone a queste altre esperienze, d'altronde assai dissimili fra loro e (mi sembra opportuno sottolinearlo) non meno lontane della sua dai modelli del novecentismo lirico? Per rispondere a questa domanda bisogna rifarsi ancora una volta al rifiuto opposto da Pasolini (sul piano stilistico come su quello ideologico, o meglio antropologico) al mondo del « progresso » tecnologico, dei *mass media*, di tutto ciò che Elio Vittorini chiamava il « livello industriale » della cultura e della realtà. Tutti i poeti che ho esplicitamente o implicitamente ricordato hanno, nei confronti di questo mondo, atteggiamenti molto diversi da quello di Pasolini: atteggiamenti che vanno, con varie sfumature, dalla critica radicale alla critica riformistica, da un tentativo di comprensione, o addirittura di adesione mimetica, a un progetto di trasformazione, cioè di conquista, *anche* attraverso la poesia, di una « nuova » umanità nella quale possano rivivere, trasformati, i valori della « vecchia » umanità in crisi. E a questo ventaglio (in verità assai vasto, contraddittorio e problematico) di atteggiamenti corrisponde, sul piano della forma, una serie di soluzioni attualizzanti e « inclusive » (inclusive di nuovi modi d'essere del linguaggio in ragione di nuovi modi d'essere della realtà economica, psicologica, sociale), esattamente come al rifiuto e al rimpianto di Pasolini corrisponde un linguaggio drammaticamente « esclusivo », anzi « preclusivo » nei confronti di tutto ciò che non corrisponde a quel vecchio mondo — il mondo dell'autenticità, della grazia, della naturalezza, il mondo di una società agricola primaria e non acculturata — che Pasolini è stato forse l'ultimo poeta europeo a percepire ed esprimere come qualcosa di ancora vivo, come un oggetto d'amore e non come un reperto archeologico.

IN MORTE DI ERIC WEIL

di

Livio Sichirollo

Eric Weil è morto oggi, 1 febbraio 1977, a Nice. Solo le future generazioni misureranno il vuoto che egli lascia nel campo della cosiddetta filosofia. Perché cosiddetta? Pur immerso nella problematica storica politica filosofica contemporanea, egli ha fatto agire in essa una figura *classica* della filosofia (come ha detto bene il comune amico Salvucci): rispetto al dibattito contemporaneo e quotidiano, che conosceva come pochi, gli riuscì di mantenere quella distanza necessaria per comprenderlo a fondo. Erudito ma *colto* come un controversista del '600 — il secolo che egli amava soprattutto: le *Historiettes* e il *Port-Royal* di Sainte-Beuve, i *Mémoires* del Sully erano tra i suoi livres de chevet — la sua presenza fu veramente quella di un *saggio*: conferenze, viaggi, piccoli seminari, incontri privati, interminabili conversazioni con il più umile degli studenti, un continuo interrogare e rispondere, soprattutto il suo saper porre domande — un'arte dimenticata.

Libri, pochi ma fundamentalissimi: *Logique de la philosophie* (1950), destinata a far testo nella seconda metà del secolo, se il secolo vorrà essere filosofico; *Hegel et l'Etat* (1950, trad. ital. nella silloge *Filosofia e politica*, Vallecchi, 1965) al centro del dibattito anche in Italia; *Philosophie politique* (1956, trad. ital., Guida 1973) e *Philosophie morale* (1961, tutti presso Vrin). Ma i suoi saggi (alcuni nati come recensioni! Vedi modestia fuori moda...) nutriranno generazioni di studiosi, almeno di coloro che vorranno nutrirsi,

se lo vorranno, non di sole opinioni (per dirla con Platone). Ora leggili in *Essais et conférences*, I: Philosophie (cioè storia e politica); II: Politique (cioè filosofia e storia) — storia, storiografia, storia della storia, sempre. Ma raccomando le sue « note », e penso, a caso, a certi appunti ad una storia del *Times*, alla presentazione di un libro sull'organizzazione della polizia: hanno qualcosa del suo caro Bayle.

Che dire ancora di lui? Nessuno, che si sappia, sa molto della sua vita privata, se non i dati essenziali, di rilevanza pubblica. Nato a Parchim (Meclenburg) l'8 giugno 1904, studia con Cassirer (e ci teneva a farlo sapere), passa in Francia volontariamente, prima delle persecuzioni razziali, lavora a Parigi con Koyré (alle celebri *Recherches philosophiques*), e a lui dedicò la *Logique de la philosophie* (1950); poi la guerra e la prigionia in Germania; dopo, Maître de recherches al CNRS, redattore di *Critique* fin dalla fondazione, ebbe la cattedra di filosofia successivamente a Lille e a Nice — evitando accuratamente il centro — due luoghi in cui si trovò meravigliosamente. Eletto all'Institut (Académie des sciences morales et politiques), faceva parte da qualche anno dell'American Academy of Arts and Sciences e dell'Advisory Committee di *Daedalus* (la rivista dell'Accademia, una delle migliori del mondo) dove pubblicò alcuni dei suoi ultimi grandi saggi (teneva molto a questo lavoro rigorosamente di équipe e ne trasse le maggiori soddisfazioni).

La sua figura, la sua conversazione erano la medesima immagine del suo stile di vita — le *contentement* (così traduceva *eudaimonia*) — Epicuro vissuto dagli spiriti forti del Seicento (se questa annotazione, autentica, può dire qualcosa ai miei contemporanei). Veramente uno spirito sereno sulle acque — che non trovò mai tanto agitate (per sua dichiarazione) da impedire l'esercizio del pensiero, della riflessione, della ragione: cioè del proprio essere morale.

Lo stile. Non si tratta o non si tratta soltanto della forma letteraria, ma del movimento di un pensiero, che dirigeva poi sempre la vita. Un pensiero chiaro, semplice, che nasconde con cura e discrezione la propria preistoria e prende forma solo alla fine di un lungo percorso veramente platonico quando abbia superato oscurità, difficoltà, deviazioni. Tuttavia le difficoltà,

« aporie », sono presenti e operanti come strumento di lavoro, obiezioni e contro-obiezioni che arricchiscono la pagina e rendono limpido il dettato, l'argomentare. È il metodo aristotelico: « La soluzione dell'aporia è invenzione e scoperta ». Qualche memoria ne aveva conservato la pagina kantiana — che tanto amava. In questo senso Weil non presenta soluzioni, ma in questo senso ama offrire al lettore risultati. Infatti, a meno che non si tratti di una questione di filologia o di fonti, la sua pagina è povera di citazioni, i testi oggetto della discussione possono anche scomparire in un solo movimento di pensiero, quello di chi discute e li espone. Si potrebbe dire, ma questa volta in senso positivo, che non è immediatamente possibile stabilire dove finisce il pensiero dell'autore studiato e dove comincia l'« interpretazione » (un termine che aborrisce, collocato, nella *Logique*, nell'intellettualismo). Il risultato, è chiaro, è il pensiero dell'autore.

È lo stile del xvii secolo, degli ultimi dei classici, autori, testi, letture oggi del tutto dimenticati. Nel tempo e insieme fuori del tempo, impegnati e insieme disinteressati, signori delle e nelle polemiche dell'epoca, grazie alla loro inesauribile curiosità essi le conoscono a fondo come padroneggiano la storia grazie alla loro erudizione — che era ancora amore del sapere (già, l'erudizione: è come il denaro e le buone maniere — se non è indiscreto riferire una sua battuta a proposito di certe edizioni contemporanee cosiddette critiche: bisogna averli avuti, ma aver saputo dimenticarli). Essi parlano e scrivono — se e quando scrivono — *für ewig*. In tali condizioni o non si scrive affatto e si conversa con i propri pari, fra pochi, o si fa dell'insegnamento esoterico, e in ogni caso è l'apoteosi della personalità; oppure si scrive semplice e chiaro, non molte pagine di solito, per tutti, quindi in modo perfettamente comprensibile: il discorso si fa allora quasi impersonale, ancora una volta è il trionfo della personalità nella sua gloria come quell'essere pieno del concetto di se stesso di cui parla Hegel: la figura dell'assenza di figura. In un certo senso, ma solo in un certo senso, in tali casi non un individuo particolare parla o scrive: è la comunità stessa, lo spirito del tempo, appunto la filosofia.

Questo discorso è certamente più difficile, allora, più complesso, più ricco di sfumature e allusioni di quanto la sua forma apparentemente semplice non

lasci sospettare. Linguaggio della comunità, parola dello spirito del tempo, della filosofia: le mediazioni in essi contenute sono infinite, secoli di storia vi sono presenti, ma i concetti sono chiari, la comunità come valore stabilisce i suoi valori e tali valori sono compresi. Ma il limite fra ciò che il concetto significa *in una* situazione data, storica, e *la* dimensione propriamente filosofica che quel concetto configura e investe, e nega e trascende il dato — quel limite è assai difficile da cogliere e da superare. È questo il piano di una dialettica che si fa e si vuole filosofia: la storia stessa — e noi in essa — in quanto vuole, può, deve essere compresa. Non è un'interpretazione o almeno non c'è l'intenzione di interpretare. Cerchiamo di leggere Weil con Weil:

«...étant philosophie et n'ignorant pas qu'il n'y a pas de discours de la sagesse, mais seulement introduction à la sagesse, destruction de la négativité par la négativité même, appel à la conversion, abandon du langage à l'aide du langage, elle a toujours été obligée de se tourner vers le discours — discours essentiellement ironique, encore là où il fait tout pour ne pas le paraître: ce n'est pas lui qui importe, et il le sait, et il sait aussi que ce que lui importe, il ne peut pas le dire et qu'il le fausserait et le trahirait, s'il essayait de le dire au lieu de l'indiquer en parlant du contraire et en faisant comme s'il prenait ce contraire au sérieux pour qu'il fasse éclater l'insuffisance et le non-sens de ce contraire et pour qu'il pousse l'homme sur la voie qui le conduise à la raison, à la présence, au contentement».

È una pagina della *Logique*. Weil parla della filosofia, ma dice di sé. E dice, per noi, quelle cose che non possono onestamente essere altrimenti dette. Ora — dieci anni dopo la morte del suo e nostro amico Arturo Massolo siamo ancora più soli —, ora mi domando come potremo continuare questo discorso, che deve continuare perché esso dice che noi siamo la storia e la vita, e, se lo siamo e ne parliamo, la storia, e la vita, hanno un senso, e un senso comprensibile, ragionevole.

(dalla premessa a *Filosofia e violenza. Introduzione a Eric Weil*: saggi e bibliografia a cura di G. Ciafrè, R. Morresi, P. F. Taboni, L. Sichirollo. In corso di stampa presso Congedo, Galatina).

DIGNITÀ E VIRTÙ DELLA NARRAZIONE STORICA

di
Eric Weil

Il seguente testo è quello della conferenza tenuta dall'autore il 4 maggio 1976 presso la Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg e pubblicata nelle « Veröffentlichungen » dell'associazione (ed. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1976, pp. 14). Titolo originale: *Wert und Würde der erzählenden Geschichtsschreibung*. Sulla traduzione del titolo si è dichiarato d'accordo anche l'autore, che ha pure suggerito: Dignità e virtù della narrazione come fondamento di ogni storiografia, formulazione qui ripresa in due luoghi del testo. Traduzione di Giuseppe Ciafrè, riveduta con Livio Sichirollo.

Questa traduzione è stata gentilmente autorizzata dall'autore e dal Presidente dell'Associazione.

Solo perché tardi è stata inventata la scrittura, non ci è dato incontrar sempre scrittori che abbiano narrato la storia; ché, per il resto, narrazione storica è dovunque, per quanto primitiva possa essere la società considerata: sempre incontriamo storia di miti e di eroi, storia religiosa, perfino germogli di quella che è per noi oggi la storia, e ciò come narrazione di quanto la memoria ha conservato, tramandando con fedeltà o trasformando fantasticamente quello di cui si è appropriata. Non vi è comunità, o formazione sociale all'interno di una società più vasta, che non scriva per così dire i propri annali; e ciò inerisce tanto profondamente alla sua natura, che essa si costituisce in questa immagine della memoria nella quale si rispecchia, e solo in essa si fa consapevole di sé.

Così è sempre stato, e così è oggi, come mostra l'osservazione delle nazioni e degli Stati cosiddetti giovani. Ma nella storia particolare che è la nostra e nella quale siamo pervenuti a coscienza di noi stessi, troviamo qualcosa di veramente nuovo: è accaduto che gli storici si siano fatti diffidenti.

Già sempre essi diffidavano, ma degli altri: Erodoto di Omero, Tucidide di Erodoto, e così via: chi ci aveva preceduti non aveva riferito ciò che era veramente accaduto, si era fatto ingannare, ingannava noi e se stesso. Ma ciò che prima non accadeva è che ora gli storici non si fidano neanche di sé: abbiamo, è vero, autori di narrazioni storiche, talvolta eccellenti, ma in generale è invalso il costume di esercitare con tale radicalità la critica della veridicità della notizia storica, che gli studiosi si sentono per così dire costretti a tener sempre d'occhio, al di sopra del lavoro cui attendono, i loro futuri critici. Sanno che non basta più raccontare le cose, come essi le ricordano con personale sicurezza, ché bisogna ora munire il proprio racconto contro ogni possibile attacco. Alla fine il loro lavoro scade a semplice riflessione metodologica: sta loro più a cuore la provata validità delle difese allestite intorno alla narrazione che la narrazione stessa: l'opera di munizione finisce con l'impedirne la nascita. La ricerca della veridicità si fa problema che respinge sullo sfondo ogni altra preoccupazione: non a caso Pierre Bayle, nel quale Ernst Cassirer vide non senza ragione una sorta di Kant della storiografia, dopo avere instancabilmente dato notizia di errori storiografici da lui ricercati e scoperti, non ha poi mai scritto un'opera di storia.

Non per questo Bayle e i suoi successori non hanno posto criteri fondamentali per chi, dopo di loro, volesse continuare a scrivere libri di storia. Ma da allora certamente è divenuto difficile — anche se non impossibile — preservare la buona coscienza dell'innocenza storiografica da tentazioni alla astratta riflessione. Ché la critica non si è limitata a sgombrare il campo da errori e falsificazioni, né a porgere agli storici un metodo di verifica, che, sistematicamente elaborato, possa essere appreso e insegnato. In una progressiva radicalizzazione ci si è addirittura chiesti se possa esserci in generale una narrazione storica che contenga una verità positiva certa, un racconto obiettivo dunque, che sia tanto vincolante quanto la critica negativa della tradizione lo è per chiunque voglia essere considerato storico di professione veramente rispettabile.

Qui è il punto decisivo. È vero che affrontando il problema si scorge subito come possibile un'intesa sui fatti, ma nessun accordo può essere raggiunto quando si discuta del modo di coordinarli fra loro, cioè proprio di

quanto li trasforma in vero racconto storico. È parimenti un dato di fatto criticamente comprovato che le molte narrazioni storiche che si riferiscono ad uno stesso periodo e ad una stessa regione sono in contraddizione fra loro. È sì vero che c'è di peggio che la contraddizione, dinnanzi alla quale ci si può decidere facilmente, scegliendo, per dirla con la logica formale, tra A e non-A. Ma il fatto qui è che le opere di narrazione storica si contraddicono fra loro non in questo senso: sono non poste l'una di contro alle altre, ma diverse l'una dalle altre. Ciò è ben comprensibile: qualora, come è pur lecito, si presupponga che in nessuno di questi racconti vi siano contraddizioni interne o errori materiali, è manifestamente impossibile compiere una scelta decisiva fra loro. Se è vero infatti che questi storici sono d'accordo sui fatti, non lo sono certamente sul loro significato, ovvero non concordano quando si tratti di scegliere dalla massa inesauribile del materiale loro offerto dalla tradizione o da essi portato alla luce con l'ausilio della critica delle fonti. Per ogni racconto si deve fare una scelta, poiché in esso non si può certamente parlare di tutto; ma la notizia che in un racconto appare determinante, in un altro può essere semplicemente un fenomeno marginale, così che essa, posta al centro della prima narrazione, è confinata a stento, nell'altra, in una nota a piè di pagina. È stato osservato molto giustamente che uomini come Bossuet e Gibbon, Michelet e Taine, Schlosser e Treitschke non concepiscono allo stesso modo il passato, non hanno gli stessi eroi, descrivono e ci presentano, perché le ricordiamo, immagini storiche diverse — tutto è diverso, e perfino sospetto, fuor dei nudi fatti, i quali però divengono adesso privi di senso non essendo inseriti in un contesto valido. Sempre è necessario *un* contesto, essendo possibile solo in esso un senso; ma un contesto *valido* non c'è più, e ciascuno fa la scelta che preferisce. La narrazione storica diviene nel migliore dei casi un'opera d'arte, da valutarsi esteticamente, e su questo piano di senso non è luogo a parlare di vero e falso: tra due sonate non c'è maggior contraddizione che fra due narrazioni. Ovvero, per dirla col primo Wittgenstein, la storia appartiene al territorio di ciò di cui si deve tacere, poiché di esso non si può parlare, non se ne può parlare secondo ragione.

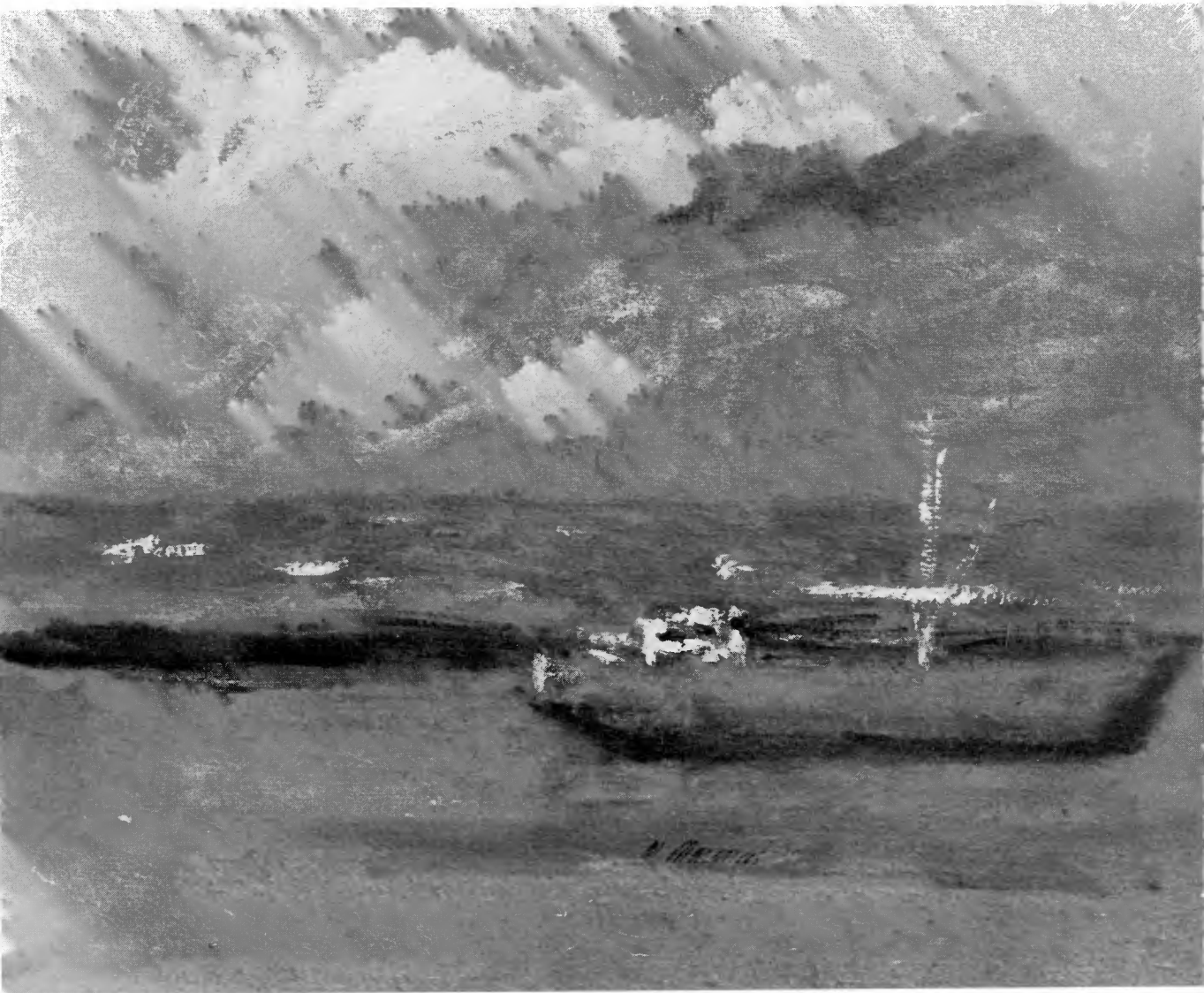
Più che naturale che anche a questo ambito di problemi si sia estesa la

riflessione metodologica. Si traggono in piena luce ponendoli gli uni di fronte agli altri i valori di fondo che volta a volta guidano la scelta, per confrontarli fra loro; e questo confronto mette allo scoperto ciò che finora aveva agito inconsapevolmente nella più schietta contesa degli storici, il fatto che la scelta deve avvenire per decisione, presa con libera responsabilità solo di fronte a sé: fra i tanti, i nomi di Nietzsche e di Max Weber o anche di Karl Mannheim saranno qui sufficienti a far capire di che si tratti. Anzi, la cosa si chiarisce davvero solo quando si prendono in considerazione quelle che rappresentano, in forma più o meno pura, le grandi teorie sistematiche sulla storia universale, che ne descrivono il corso costruendolo come un divenire che giunge a unità attraverso i suoi valori costitutivi, e in virtù d'essi. Si pensi alla posizione di Vico o di Herder, a quella di Hegel o di Marx, alle tesi liberali di Tocqueville e di John Stuart Mill, a quelle legittimistiche alla de Maistre o alla von Haller, infine alle concezioni proprie a socialisti ed anarchici, siano rivoluzionari che riformisti; o si consideri anche il culto degli eroi vivo nella Rivoluzione francese o presso Carlyle, gli assiomi di Bossuet e dei suoi successori, credenti o no: ciascuna di queste concezioni è una *Weltanschauung* e si mostra ora come semplice funzione di una scala di valori non altrimenti giustificabile che dal punto di vista soggettivo, puramente personale. La critica di quella che ora è chiamata ideologia, e lo scetticismo che naturalmente segue al confronto fra le ideologie, soffocano, come un Saturno rivolto al passato, quegli avi cui essi debbono la loro esistenza: per ogni concezione si trova un'intera serie di altre concezioni, per le quali la prima è « pura ideologia », così come queste lo sono per essa: e nulla più resta da un tale confronto.

È chiaro che quando si vuole trovare una via d'uscita bisogna compiere un passo innanzi, e ciò fu fatto relativamente presto: tutto stava nell'innalzare a valore fondamentale ed esclusivo il criterio dell'obiettività, prescindendo da quanto abbia attinenza a *Weltanschauungen*: era anche questa una libera scelta, ché la scelta rimaneva inevitabile, ed inevitabilmente libera. Si trattava di circoscrivere nel campo della tradizione zone nelle quali gli studiosi potessero intendersi: in queste zone non dovevano enunciarsi giudizi di valore: unico valore, dunque, la possibilità di decisione e la scientificità. Si sono in



5 - Mario Marcucci: *Natura morta*, 1962



6 - Mario Marcucci: *Marina*, 1967

questo modo fatte innanzi le scienze sociali, che si basano sull'osservazione e l'analisi dell'oggetto « uomo », quali l'economia, la sociologia, la demografia, la psicologia dei gruppi e tutte le altre che, come ogni scienza moderna, mirano più a scoprire relazioni funzionali costanti (le cosiddette leggi) che a conoscere i singoli fatti. Queste leggi, siano di tipo causale, statistico o strutturale, comprendono o addirittura costituiscono la *vera* realtà, quella realtà nella quale e sulla quale si agisce, così che ora, almeno in linea di principio, si rende possibile una tecnica razionale che ha per oggetto la realtà degli uomini e della storia; questa tecnica è paragonabile, anche se non è uguale, a quella che è cresciuta sul terreno della fisica e che, sempre in linea di principio, fornisce coi suoi successi la prova pragmatica dell'esattezza della teoria. Così possiamo prevedere e provvedere, siamo fin d'ora in grado di scrivere la storia avvenire, possiamo *pre-scrivere* il cammino alla storia: o più precisamente, non alla storia, che è un'unità solamente immaginata, ma al gioco calcolabile dei fattori che ha sostituito la storia come narrazione e con essa ogni metafisica storica, più o meno consapevolmente rappresentata — una svolta netta, una rottura rispetto al passato, come accadde quando la fisica fondata sul calcolo razionale sostituì quella filosofia naturale che era bensì globale ma non permetteva il calcolo e tanto meno l'applicazione tecnica.

Così, per questi motivi, si è portati ad affermare che la narrazione come fondamento di ogni storiografia è giunta alla sua fine: possiamo ormai conservarla come produzione letteraria, che però, per dirla con Aristotele, ha minor valore, dal punto di vista scientifico, della tragedia, che tratta pur sempre del carattere umano in generale. E come potremmo ormai delineare seriamente anche il semplice ideale di un racconto obiettivo e vincolante, e pertanto non sostituibile con altri? Al massimo possiamo tentare di continuare ad attribuire alla narrazione storica senso ed effettivo valore anche quando lasciamo sussistere come legittime tutte le possibili e quindi dovrose prese di posizione di coloro che negano al discorso storico un valore che non sia semplicemente artistico: possiamo farlo purché, in altre parole,

non manchi una giustificazione la quale, pur non poggiando sul terreno della scienza moderna, sia tuttavia, e allora in senso eminente, ragionevole.

Per avviarcì a compiere un tale tentativo possiamo forse prender le mosse da una semplice osservazione pur priva di forza dimostrativa. Senza dubbio i nostri contemporanei, e noi con loro, portiamo il massimo rispetto, e con buon fondamento, alla scienza e alla scientificità; ma è altrettanto certo che le narrazioni storiche mai sono state tanto popolari quanto ai nostri giorni. Nel campo della metafisica solo gli specialisti continuano ad occuparsi del passato: le cosiddette scienze esatte dominano le coscienze perfino degli incolti. Ebbene, né l'economia politica né la sociologia o la demografia hanno mai riportato sull'interesse per il passato una vittoria comparabile a quella, né in generale le grandi teorie riduttivistiche che mirano a spiegare ogni evento mediante *una sola* forza e *un solo* conflitto o *un unico* valore: anche coloro che credono di saper bene quali siano gli argomenti di cui ci si deve occupare continuano, per così dire nella sfera privata, a interessarsi con piacere, anche se con cattiva coscienza, all'esposizione di eventi storici, e leggono libri e articoli di storia di tipo tradizionale, vanno a vedere film di rievocazione storica e prendono in prestito romanzi storici, o magari li comprano.

Potrebbe trattarsi di uno di quei fenomeni che è forse lecito definire di ritardo storico; noi allora, in quanto pubblico di massa, non saremmo ancora all'altezza della nostra epoca, e ciò sarebbe ben comprensibile, perché quelle nuove scienze sono appunto nuove, ancora non distintamente configurate ed anche insolite; qualcosa di simile era accaduto alla fisica moderna, che nel frattempo per noi è diventata classica, quando agli inizi aveva incontrato le più strane difficoltà ad affermarsi nella sua forma pura perfino presso i suoi più grandi rappresentanti, come un Keplero. Ma la scienza della natura si è presto considerata, e qui non ci importa se più o meno giustamente, come sciolta dalla metafisica, tanto da escluderne dal suo campo, fino a perderla del tutto di vista, la vecchia forma: nuovi problemi e un metodo del tutto nuovo avevano sostituito una veduta considerata ormai come cosa del passato. La critica della tradizione, quindi della narrazione, resta invece punto d'avvio e compito costante quando si tratta di argomenti storici; ché le

scienze sorte su questo terreno nascono in primo luogo proprio dalla volontà di superare la svariata molteplicità in cui questi racconti continuano a presentarsi.

Diversamente che nella fisica qui abbiamo dunque una scienza che si presenta come critica necessariamente rivolta ad un contenuto da criticare, senza il quale essa sarebbe vuota e addirittura impensabile. Il sociologo ovvero lo strutturalista che si occupa di letteratura si rivolgono per prima cosa al racconto di storia della società o della letteratura, e solo successivamente sono in grado di enucleare strutture fondamentali e leggi, ma di che? — proprio di quelle determinate società e letterature di cui esiste memoria e di cui essi hanno notizia solo in virtù della narrazione storica. Illustrare come, per questo aspetto, le cose stiano allo stesso modo in tutte le scienze morali e sociali, sarebbe ora superfluo e forse noioso: sempre si parte da racconti storici, sempre si tratta di esaminare e correggere i racconti pervenuti, toglier via quanto è scientificamente assurdo, inserire quanto è necessario; sempre insomma si vuole comporre un racconto, che sia sì più unitario, più aderente alla realtà dei fatti, più vero, ma che è pur sempre un racconto, o, se si vuole esser modesti, almeno renderlo possibile.

Ma, si potrà obiettare, non avevano forse permesso queste nuove scienze anche di prevedere il futuro storico e di formare l'avvenire, di *pre-scrivere* insomma la storia, di condurre quella che può chiamarsi una politica razionale? È pur vero che basandoci sulle costanti da esse elaborate possiamo compiere estrapolazioni che, attraverso il presente, conducano dal passato a ciò che dobbiamo aspettarci dall'avvenire e a cui dobbiamo dar forma: è ormai cosa ragionevole concepire l'idea di un nostro dominio della realtà storica e della tecnica corrispondente, sulla base di nessi scientifici rigorosamente analizzabili e di previsioni verificabili. Ma mentre può sembrare che il calcolo abbia ora cacciato il racconto, sta accadendo proprio il contrario: questi nuovi tipi di ricerca infatti non spezzano affatto il legame con la narrazione, anzi lo rafforzano, e precisamente sotto questi due aspetti: che il fondamento che rende possibile una corretta progettazione continua ad essere il racconto, sia pur sempre da perfezionare per opera delle nuove scienze; e che ogni progettazione, per quanto ciò possa suonare paradossale, non è

nient'altro che un racconto anticipato, una storia scritta usando il tempo futuro, e precisamente il *futuro anteriore*, come quando diciamo: vivremo in questo o in quest'altro modo quando sarà accaduta o sarà stata compiuta questa o quest'altra cosa. Noi trapassiamo dal racconto del passato alla narrazione del futuro, poiché ciò che ci interessa è in fondo solamente quello che ci è accaduto o che ci accadrà; e questo può solo essere raccontato, per quanto importanti possano essere tutti gli interventi critici, scientifici, razionali orientati a correggere quel racconto che volta a volta abbiamo dinnanzi o stiamo concependo.

L'interesse del gran pubblico, del quale anche noi facciam parte, per lo meno nei momenti in cui non attendiamo ai compiti del nostro ruolo, per esempio come studiosi di professione, questo interesse è rivolto alla narrazione; e non è un avanzo di epoche prescientifiche, bensì l'espressione di un sentimento irriflesso, ma sano e fondato, secondo il quale la narrazione storica è ricca di insegnamento per il futuro. Dire infatti che dalla storia si può apprendere che gli uomini da essa non hanno appreso mai nulla è una contraddizione, perché per lo meno proprio questo avremmo dovuto apprendere; ovvero più verosimilmente significa che dobbiamo agire ancor meglio e interrogare con maggiore intelligenza quel passato che ci sta dinnanzi nella narrazione storica, perché meglio ci offra l'insegnamento che esso può darci. La cosa è proprio questa, che noi abbiamo potuto conoscere leggi, strutture, forze fondamentali, e continuiamo a conoscerle, solo perché conosciamo quanto vive nella memoria ed è da essa narrato; ed è vero anche che ogni regola tecnica e prescrizione, ogni istruzione strategica e tattica proviene a noi da quella fonte. È solo grazie alla memoria che, già formata, dà forma, e alla figura che essa assegna al passato raccontandolo e — cosa peraltro impossibile — non semplicemente contandolo, enumerandolo, che noi possiamo avviarcì a formare il nostro futuro, invece di aspettarlo passivamente come un destino; è solo in questo modo che possiamo proporci fini e concepire ideali, e addirittura i nostri sogni possono sorgere solo sul terreno di quel passato di cui ascoltiamo la narrazione.

Su tal fondamento noi sempre vogliamo e progettiamo; qui hanno radice tutte le scienze dell'uomo, anche se esse, diverse e intenzionalmente unilate

rali, lo ignorano: anzi di fatto questa radice può rimanere loro nascosta, ed è perfino naturale che così debba essere, se è vero che la loro funzione, lo sappiamo o meno, è quella di essere utili rendendo possibile un più sicuro dominio delle condizioni storiche di vita e di azione, la cui storicità esse intendono limitata al presente e al futuro. Sotto questo aspetto non si finirà mai di apprezzarle. Ma diviene impossibile capire il senso del loro lavoro non appena si dimentichi che esse provengono dalla narrazione storica e che è necessario che dal passato al futuro si proceda in relazione ad un compito presente alla memoria: solo riportandole a quell'origine le si può capire, come quelle che si sono formate, esse stesse, nella storia, in un punto preciso di questa storia, come tentativo di soluzione di un problema che si è posto un giorno nel corso di questa storia e che ora noi dobbiamo rappresentarci, anzi dobbiamo di nuovo renderci presente nel racconto, se non vogliamo che la risposta non abbia più significato nell'oblio della domanda.

Purtroppo in questo modo, anche se possiamo e dobbiamo riconoscere ogni grandezza alla narrazione storica, non abbiamo affatto risolto quel primo problema che ci aveva mossi alla ricerca, ovvero il fatto che i racconti storici presentino più punti di vista, e secondo più punti di vista siano interpretabili: motivo per cui ci eravamo volti a quelle costruzioni riduttive ed astrattamente unilaterali che in un determinato senso ormai comune chiamiamo scienze. Anche se da esse poi, per poter comprendere, ci eravamo volti di nuovo al piano originario della narrazione, resta il fatto che i racconti storici continuano a stare l'uno accanto agli altri, anzi l'uno di contro agli altri in un modo sempre più consapevolmente voluto, senza che si renda possibile la fondazione obiettiva di una scelta che è tuttavia inevitabile. Tutto dipende in modo sì radicale dalla libera decisione, che non è possibile fondare obiettivamente l'obiettività come valore e come fine, e ci vediamo condotti ad una profondità che è di gran lunga più profonda di ogni possibile obiettività ed universalità.

Stando dapprima a ciò che è dato chiaramente vedere nel campo dell'odierna storiografia, il valore del racconto storico è stabilito dall'esistenza di quelle scienze dell'uomo che esso rende possibili; per queste, in una

con le loro tecniche, esso può venire elaborato senza fine, anche se mai senza residui, proprio da ciò guadagnando un illimitato valore. Ma questo fatto indica forse che la narrazione ha valore e significa qualcosa solo per la riflessione razionalisticamente orientata e per il resto ha la funzione di conservare aneddoti, casi esemplari e curiosità storiche, come uno fra i vari tipi di letteratura amena, ma non più nobile degli altri? È pur vero che tale letteratura sarebbe retta da criteri di cui i tipi comuni sono privi, come un buon metodo critico che permette di riconoscere ed eliminare affermazioni infondate, o come una logica d'uso universale che dichiara illegittime le contraddizioni interne del racconto; sarebbero inoltre inammissibili, e come tali riconosciuti, biasimati ed evitati, comportamenti di parte quali la soppressione di notizie riguardanti dati di fatto non graditi o la sostituzione intenzionale di un giudizio di valore all'altro in momenti successivi di una narrazione unitaria. Ma tutto ciò, nel caso in cui lo storico rispettasse queste regole, avendo scelto liberamente l'obiettività, non servirebbe a prendere una decisione sulla scelta dei valori fondamentali, scelta che resta pertanto affidata alla libertà dello storico, la quale non è limitata da null'altro che da se stessa. Quelle regole infatti sono semplici divieti e dicono ciò che non è lecito fare, non ciò che si deve fare, affinché sorga un racconto unitario e coerente e obiettivo in senso positivo, vale a dire necessariamente valido per tutti. Resta il fatto che non v'è narrazione che sia libera da presupposti, da quegli orientamenti fondamentali che, non appena disvolti, si mostrano come teoria totalizzante, alla stregua di una metafisica della società e della storia; e, per dirla ancora una volta, resta che fra queste concezioni fondamentali che forniscono unità al racconto e lo costituiscono perciò come tale, fra queste tavole di valori, queste filosofie, queste ideologie non è possibile accordo, e la loro contesa si protrae senza posa. La contesa non è mera questione letteraria: che ne va in fin dei conti della possibilità di comprendere il passato, di interpretarlo, e insieme di costruire quella storia del futuro, quella elaborazione di fini nella progettazione, nella quale oggi, guardando al passato, anticipiamo il disegno del nostro avvenire. Non si può essere che felici del fatto che nella storia dei nostri tempi questa contesa conduca più raramente che

nel passato a violenze e a guerre di religione; alla sua composizione non si è però pervenuti, né la si è dimenticata, e ciò che si è fatto più raro non è perciò, purtroppo, divenuto ancora impossibile.

È per noi il momento di riprendere la ricerca al suo punto d'avvio. Qual è in fondo l'argomento della contesa? È ciò che deve comparire nel racconto, o meglio, come dicevamo, la scelta tra l'infinito numero di fatti. Ma di quali fatti si tratta? Di quelli che sono avvenimenti o comunque si riferiscono ad avvenimenti; poiché un racconto storico, come tutti i racconti, parla di avvenimenti, vale a dire di ciò che uomini hanno fatto, sofferto, sentito, detto, pensato, voluto, osato; e poi di quanto ha avuto parte nel fare e nel soffrire degli uomini, fattori naturali e tutto ciò che a colui che agisce e soffre si presenta nel suo tempo sotto la veste di circostanze non modificabili, siano esse di origine storica od anche sovrannaturale: sempre si tratta di avvenimenti, avvenimenti umani, che l'uomo deve affrontare. Da questo materiale di infinita ricchezza, molteplice, aperto ad infinito numero di interpretazioni, colui che narra trae e crea la sua narrazione, che è una e sua, perché è per lui coerente, sensata, ed è pertanto per se stessa — più che non fornisca — la comprensione degli avvenimenti che sono stati e sopravvivono nel ricordo. Il passato non è un mare di fatti, ha invece un significato per chi narra e per chi ascolta, per noi, che viviamo atti di vita, non leggi o strutture, per noi infine, che creiamo, e siamo, avvenimenti.

Per questo dunque noi ci interessiamo di storia, e non solo e non principalmente perché essa ha prodotto e mantiene in vita scienze a noi utili: il racconto storico ha sempre affascinato gli uomini, prima che la parola « scienza » trovasse posto nel loro lessico, e ancor oggi torna ad affascinarli, non appena smettiamo di pensare alla nostra scienza e invece, come suol dirsi, viviamo in modo naturale. È indubbio che noi, come uomini dell'età moderna, non possiamo tralasciare di ricercare, trovandola proprio nelle scienze storiche, la relazione tra storia e scienza; ma non su ciò riposa il nostro interesse per la storia, per il racconto storico, per gli avvenimenti che si mostrano nella narrazione: esso è infinitamente più antico, più originario, più fondamentale. Perfino l'espressione « noi ci interessiamo » porta in

sé il pericolo di suscitare una immagine errata, perché fa pensare che noi solo qui ed ora ci siamo decisi a coltivare questo interesse, mentre avremmo potuto prendere anche un'altra decisione. In qualche modo questo è anche esatto: vi sono certamente uomini che possono vivere senza consapevolezza, o meglio, senza consapevolezza di sé, senza autocoscienza, coscienti solo di quanto esiste per loro ma fuori di loro; in questo senso può ben concedersi che vi siano uomini in grado di vivere senza consapevolezza storica. Ma proprio perciò il destarsi all'autocoscienza non è risultato di una decisione consapevole; o, se si vuole continuare a parlare di decisione, si deve dire che questa decisione alla consapevolezza dalla consapevolezza è un atto di quella più radicale libertà, che, lungi dall'aver fondamenti, è essa che li crea, di quella libertà che ha fra l'altro prodotto il concetto dell'obiettività e la volontà di conformarvisi — il che è avvenuto storicamente, nella nostra storia. Da un punto di vista astratto potremmo vivere senza consapevolezza, così anche come abbiamo potuto cercare la coscienza di noi stessi; e solo perché l'abbiamo cercata c'è per noi storia e il passato ha un senso per noi.

Siamo così giunti a porci la domanda più semplice e più difficile: che cosa siamo noi, e chi siamo? Certamente, noi siamo ciò che siamo perché proveniamo da un passato e nello stesso tempo perché già ci stiamo staccando da questo passato, che ancora noi siamo, per non esserlo più. Naturale ed esatta, questa prima risposta. Ma si osserverà che con essa non si evitano le nostre difficoltà iniziali. Infatti, per essere realmente un *Noi*, noi dovremmo rivolgerci tutti al medesimo passato, mentre del passato non abbiamo un racconto unitario né una visione comune, e ciascuno di noi ha gli avvenimenti per lui decisivi, i suoi santi e i suoi avi. Tuttavia il ritorno dell'aporia a questo punto rappresenta la possibilità della sua soluzione, poiché la parola *Noi* l'ha posta in una nuova prospettiva. *Noi* siamo fatti in questo o in quest'altro modo, siamo questo o quello, ciascuno di *noi* vede solo il proprio passato, si narra solo la propria storia; siamo diversi l'uno dagli altri, tanto che il *Noi* è scisso, molteplice, variamente interpretabile: ma è proprio questo che ci determina e costituisce, qui ed ora, in questo momento della storia, e rappresenta il nostro essere stesso. Vogliamo e cerchiamo l'unità e

non la possediamo, e non saremmo ciò che siamo per noi stessi se le cose stessero altrimenti. Vi furono tempi e civiltà di diversa condizione, nei quali viveva un ricordo unanime, valeva per tutti la storia primigenia, quella che noi forse con un po' di disprezzo chiamiamo mito, sì che era superfluo, anzi impensabile, porsi qualsiasi domanda. Ora viviamo, ma *noi* tutti insieme in contrasto, nella scissione.

Potremmo esprimere tutto ciò dicendo, con la psicologia corrente, che soffriamo di una crisi di identità e che cerchiamo e andiamo costruendo la nostra personalità. In fondo dicevamo la stessa cosa quando ci chiedevamo chi dunque sia questo *Noi* al quale noi stessi apparteniamo. Noi lo ignoriamo, lo cerchiamo e così lo andiamo costruendo. Ma come? Osservando noi stessi in un altro essere che noi non siamo ma che non è neanche di specie tanto diversa che noi non possiamo comprenderlo e spiegarci con esso, insomma rispecchiandoci in altri uomini, venendo a contatto con esseri che hanno assistito ad eventi, sofferto, vissuto, agito come noi e nello stesso tempo diversamente da noi: confrontandoci gli uni con gli altri ci riconosciamo nell'atto stesso in cui ci distinguiamo — noi, che non scegliamo i medesimi capostipiti, non scriviamo la medesima autobiografia, e che tuttavia siano un *Noi*, e proprio in questa diversità. La presente lacerazione nel campo della narrazione storica, a noi nota, lungi dall'essere risultato di una debolezza metodologica, è invece il nostro proprio essere, che in essa si esprime in modo tale che ciascun momento della nostra realtà fatta di contrasto deve costituirsi, e si è costituito, come una particolare visione, una *Weltanschauung*, un racconto autobiografico contro tutti gli altri ma con ciò anche solamente in rapporto agli altri. Il dialogo vivo nella narrazione storica ci fa accedere alla comprensione di noi stessi, e ne costituisce il contenuto, è per così dire la nostra autoanalisi; la contesa in essa presente è la guerra « madre di tutte le cose », di ogni consapevole interrogare e rispondere.

Se non c'è via d'uscita alla contraddizione nella logica formale, di essa non v'è certamente bisogno per la nostra autocoscienza che vive nei suoi racconti storici. Questa sa di essere se stessa solo in quanto è in sé scissa e in discorde dialogo con sé. Sa anche, tanto bene e meglio di quanto si sappia nella logica, dove si tende ad eliminare la contraddizione formale (e

per buone ragioni, anche se per lo più inconsapevoli), che non può acquietarsi nella constatazione della sua lacerazione: non può voler farlo, se non vuole permettere che alla contesa fra i racconti succeda la lotta fra i gruppi. Ma la coscienza di sé che è nata agli uomini dalla diversità delle narrazioni storiche si apre anche, proprio perché viene di là, alla visione dell'ideale di una storia, nella quale ogni *Weltanschauung*, ogni storia particolare ed ogni prospettiva possano trovar ciascuna il proprio posto, nel quale esse tutte si mostrino come eventi storici, e di eccezionale valore, poiché in essi si tratta di assegnar posto a tutti gli altri. Anche la nostra stessa riflessione sulla narrazione storica e sulla sua possibile giustificazione è parte di questa storia; si compie e trova luogo all'interno di quella autobiografia che incessantemente scriviamo e riscriviamo, quando ci raccontiamo o ci facciamo raccontare il nostro passato. È una riflessione che vede gli uni accanto agli altri e gli uni contro gli altri i racconti e i motivi di fondo che formano la struttura della storia; ma lungi dall'essere fuori del corso della storia, ne è un momento, il nostro momento: in esso, guardando al passato rimemorato e dandogli forma, noi dobbiamo riconoscerci e darci personale identità.

Abbiamo realizzato un momento, compiuto un passo. Proprio per questo siamo anche in grado di capire che stiamo già compiendone un altro, poiché già parliamo di quel primo che abbiamo fatto e poiché tutto ciò che è *objectum* all'uomo, ovvero sta di contro a lui, può essere da lui colto e dominato, divenir oggetto della sua libertà. Si fa pertanto chiaro come la scienza « obiettiva » possa ora apparirci uno dei grandi atti della libertà senza essere opposizione assoluta e negazione della storia; insieme essa viene così ricondotta al suo posto, che è un posto fra gli altri, anche se certamente nobile e grande. Volere l'unità del racconto si mostra allora, come è in verità, non esigenza logica o metodologica, bensì aspirazione umana all'unità dell'uomo, che va sempre ricercata nella contesa e nella molteplicità; questa unità in tanto sarà in quanto gli uomini, in quanto noi stessi preferiremo la libertà di ricercare il nostro essere e di realizzarci senza fine a quel ritorno al mito, che potrebbe solo con la violenza imporsi ad una coscienza di sé consapevole: e ciò, anche se si trattasse del mito di una scienza « obiettiva » che,

posto sol che ci fosse, conoscesse solamente oggetti ed escludendo il soggetto, l'uomo che agisce e soffre, finisse col perdere ogni senso.

La grandezza di quella storia che sempre ritorniamo a narrare sta proprio in ciò che per la scienza « obiettiva » è debolezza, ovvero nella molteplicità delle narrazioni e nel fatto che l'unità di racconto, punto di vista e realtà umana, è cercata e voluta solo in quelle e attraverso di quelle. È in questi racconti che l'uomo della nostra epoca coglie se stesso e si fa consapevole di sé. In ciò è riposta, al di là di ogni utile, la dignità della narrazione storica.

LA STRATEGIA BIZZARRA DI FRANCESCO BERNI

di

Danilo Romei

*Stultitiam simulare loco
prudentia summa est.*

Se sulla ricca tradizione nostrana della letteratura giocosa non pesasse ancora il severo e incomprensivo pregiudizio crociano che emargina e squalifica la « poesia tolta in gioco », un autore di notevole rilievo come Francesco Berni godrebbe certo di una più consistente fortuna critica. È invece un fatto incontestabile che il Berni, dal dopoguerra ad oggi, non sia stato gratificato che di un'attenzione occasionale e spesso estemporanea; non è stato oggetto, se non altro, di studi che non si collocassero entro la forma istituzionale della prefazione, del capitolo di storia letteraria, della voce di dizionario. Il fatto è sconcertante e conferma che certe resistenze — piuttosto psicologiche che critiche — sopravvivono ai sistemi estetici e alle metodologie interpretative che le hanno promosse. Eppure un secolo di letteratura in tormentosa ricerca di una nuova identità dovrebbe ormai aver assuefatto a esperienze poetiche al di fuori e contro quella misura « classica » che Croce, patetico ecologo dell'arte, strenuamente difendeva da ogni veleno e da ogni impura commistione; ma evidentemente anche studiosi rispettabilissimi, certo non imputabili di una mentalità da archeologi della letteratura, e anzi interpreti attenti della vita che ci circonda, si sentono in dovere di « farsi antichi » ogni volta che le loro ricerche si allontanino dall'attualità e di irrigidirsi in paradigmi cui inevitabilmente sfuggono avventure intellettuali non meno ardite e inquietanti di quelle che per più diretta solidarietà o ripugnanza oggi ci coinvolgono.

Costretto in quei paradigmi, il Berni è facilmente addomesticato e ridotto alla dimensione inoffensiva di uno scapigliato, uno spirito balzano e faceto, proiettabile con soddi-

sfacente ortogonia nelle sue «baie», nelle sue «poesie magre», nelle sue «filastrocche e tantaferè»: inezie ingegnose e tal volta persino divertenti, simmetrico controcanto al timbro grave, petrarchesco e boccaccesco, in cui si riconosce il Cinquecento maggiore, ma ad esso contrapposto da motivi polemici di superficie e parificabile nella sostanza. Non è stato difficile, naturalmente, ritagliare a misura di questo Berni una confacente poetica che garantisse l'interpretazione anche a livello ideologico: ne forniva le armi il Berni stesso nel *Dialogo contra i poeti*, un paradossale opuscolo polemico da sempre rapidamente liquidato, ma utile per questo passo:

Io non chiamo poeta e non danno, se non chi fa versi solamente e tristi, e non è buono ad altro: questi di sopra [il Pontano, il Vida, il Sannazaro, il Bembo, il Nava-gero, il Molza, ecc.] si sa chi sono, e se sanno far altro che versi quando vogliono. Essi non fanno professione di poeti; e se pur han fatto qualche cosa a' suoi dì, è stato per mostrare al mondo che, oltre alle opere virtuose che appartiene a far ad uomo, non è impertinente con qualche cosa che abbi men del grave ricrearsi un poco, e che sanno anche far delle bagatelle per passar tempo.

Il senso ricavabile dal brano, frettolosamente estratto dal suo contesto, dovrebbe consistere nella riduzione della poesia a una sfera marginale e a una funzione di ricreazione, a un uso in definitiva disimpegnato e tutto offerto allo svago; legittimerebbe quindi l'accesso di quell'estrosità soprattutto verbale, alimentata da umori instabili ed epidermici, da ghi-ribizzi senza logica e senza costrutto, che il Berni si presta sollecito a confermare in più luoghi delle *Rime*, come nel congedo del *Capitolo in laude d'Aristotele*, in cui con una sorta di *aprosdóketon* riconosce la sproporzione fra il soggetto assunto e le proprie risorse e ambizioni:

*Ma io che fo, che son come quel topo
Ch'al leon si ficcò dentro all'orecchia,
E del mio folle ardir m'accorgo dopo?
[.]
Io che soglio cercar materia breve,
Sterile, asciutta e senza sugo alcuno,
Che punto d'eloquenzia non riceve;
E che sia il ver, va, leggi ad uno ad uno
I capitoli miei, ch'io vo' morire
Se gli è soggetto al mondo più digiuno;
Io non mi so scusar, se non con dire
Quel ch'io dissi di sopra: e' son capricci,
Ch'a mio dispetto mi voglion venire...*

Ma il fatto stesso che il Berni sia maestro di equivoci e di doppi sensi (il lettore attento potrà riconoscerne uno, oscenissimo, nei versi appena citati), dovrebbe ammonire che è ingenuo e pericoloso estrapolare indiscretamente le sue maligne proposizioni, isolarle in una luce ferma e univoca. La sua scrittura è più complicata di quello che appare, anzitutto proprio perché in essa il gusto dello scandalo e del paradosso, del capovolgimento dei valori ufficiali, sfocia in risultati in cui dal risentimento polemico non si separa mai il gioco, la gratuità e l'arbitrarietà di un gioco assurdo ed elusivo. Non vorrei essere frainteso; non è questo un appunto o un rammarico: proprio questo risvolto ludico, indiavolato o sornione, al limite talora del puro divertimento fonico, è una componente necessaria e qualificante della genialità dell'operazione poetica bernesca: l'ingrediente che fa del « mondo capovolto » del Berni una costruzione di magia bislacca e astuta, dissacratoria e pur mistificante, corrosiva della cultura togata e pur capace di offrirsi a un consumo spensierato, antiaccademica e pur archetipo di accademie.

Non fa eccezione, naturalmente, la prosa del *Dialogo*, che agli schemi dell'invettiva e dell'eloquenza epidittica (ma tutta distorta e attraversata da fughe ironiche ed espressionistiche) intreccia sapientemente quelli, riconoscibilissimi, della commedia e persino della farsa dialettale. Ma non è soltanto per questa appariscente vernice di gioco letterario che il *Dialogo contra i poeti* si rivela opera perfida e truccata: anche quando la copertura giocosa sembra smagliarsi e concedere spazio a riflessioni fondate e a tematiche non speciose, anche allora il Berni continua a mascherare pervicacemente in una trama di sottintesi e di allusioni i propri intenti, i propri bersagli, persino i propri agganci ideologici. Da parte nostra è dunque necessario uno sforzo di decifrazione e di completamento, che anche agli spazi bianchi attribuisca valore di segni, alle reticenze significato di rivelazioni. È necessario, in definitiva, riepilogarne la cultura, e non tanto sul versante dei riporti classici, senz'altro scontati in uno scrittore di quel tempo, quanto su quello della più scottante attualità.

Del *Dialogo contra i poeti* non si conosce la data di stampa, né è possibile ipotizzarla con soddisfacente approssimazione; l'opuscolo, però, fu certamente composto fra il 1524 e il 1527 ed è ragionevole credere che la distanza più breve lo separi dal *terminus ante quem*. A quella data il Berni, originario del Casentino come il Bibbiena (del quale era un lontano parente) e cresciuto verosimilmente a Firenze, da circa un decennio risiedeva a Roma, trascinato da quell'ondata migratoria che aveva concentrato il fiore dell'intellettualità italiana alla corte dei papi medicei; qui, dopo essere stato al servizio del parente cardinale e del nipote di lui, nel 1524 era diventato segretario di Matteo Giberti, potente datario di Clemente VII e principale artefice della politica romana di quegli anni. Il passaggio dalla « famiglia » indulgente e spensierata dei Bibbiena al servizio esigente e austero del Giberti non ha soltanto il significato di una promozione valutabile nell'economia della « carriera », né di un riconoscimento di capacità professionali strettamente connesse con la perizia uma-

nistica; il Giberti, alto prelato e grande dignitario della corte pontificia, non era soltanto un uomo politico abile e temuto: era anche, in quella Roma che da troppi è colorita esclusivamente come carnevalesca e corrotta, una delle personalità più serie e impegnate in campo religioso, animata di sincero zelo e di indiscutibile fermezza morale, partecipe di quell'ansia di rinnovamento e di purificazione che non era patrimonio esclusivo della nascente Riforma. Entrare al suo servizio significava accettare rigorose norme di vita e inserirsi, in un punto chiave, in quei disegni di rinnovamento: significava entrare in un partito (non solo di politica temporale, ma religiosa) che imponeva obblighi di lealtà.

Certo i rapporti fra il Berni e il Giberti, quali si possono desumere dalla frammentaria documentazione di cui disponiamo, furono difficili fin dal principio e si fecero sempre più tesi con il prolungarsi del servizio a Verona, dove il Giberti si trasferì nel 1527 dopo essersi dimesso dalla carica di datario pontificio; compresero temporanee defezioni e si conclusero con una aperta rottura nel 1532. Ma anche prima di questi momenti di acuta tensione il segretario fu senza dubbio cortigiano indocile, insofferente del diritto di tutela che l'autoritario signore pretendeva di esercitare sui suoi dipendenti; ostinato nel difendere la propria autonomia intellettuale e morale, piuttosto che quella « poltroneria » o quegli umori balzani che il Berni confessa in perfetta malafede e che pertengono, con fin troppa ovvietà, alla maschera istituzionale del personaggio burlesco in cui egli si traveste nei suoi versi. Tuttavia, sia che trovassero sfogo in scatti risentiti:

*S'io posso un dì porti le mani addosso,
Puttana libertà...*

sia che approdassero a un amaro e disincantato bilancio della propria vita:

*Recate i libri e facciam conto presto.
La corte avuto ha in presto
Sedici anni da me d'affanno e stento,
Et io da lei ducati quattrocento...*

queste resistenze non erano dovute tanto a caratteristiche peculiari del rapporto personale tra il Berni e il datario, quanto al rifiuto di integrarsi in quel meccanismo sociale di avvilente soggezione in cui quasi inevitabilmente tendeva a risolversi in quegli anni la crisi della solidarietà fra cultura e potere politico: il Berni fu cortigiano non meno indocile col cardinale Ippolito de' Medici, per il quale abbandonò il Giberti e che pure pretendeva da lui prestazioni ben diverse: non un'assidua collaborazione d'ufficio né un'irreprensibile moralità, ma impegni celebrativi e d'intrattenimento. Al Giberti, anzi, il Berni tributerà sempre manifestazioni di rispetto e di gratitudine, anche in momenti non sospettabili di intenti adulatori, quando, negli ultimi anni della sua vita, ottenuto dal cardinale Ridolfi un grasso canonicato, si sarà conquistato un'invidiabile condizione di indipendenza.

E certo entrare al servizio del Giberti determinò una svolta decisiva nella sua vita e — quel che più c'interessa — aprì un nuovo ciclo della sua attività letteraria. Fino a quel momento vediamo il Berni spartito su due versanti letterari che sembrano negarsi l'un l'altro: da un lato una raffinatissima produzione di versi latini di stretta osservanza umanistica, dall'altro una scapestrata produzione di versi volgari il cui nucleo più consistente si identifica con la serie dei capitoli in lode dei ghiozzi, delle anguille, dei cardi, delle pesche, ecc.

La prima rientrava in un genere sul quale si potevano fondare calcoli realistici e ambizioni di natura pratica: era il genere privilegiato dalla classe dirigente romana di quegli anni e costituì senza dubbio la patente culturale che promosse l'assunzione del Berni alla segreteria del datario. Nello stesso tempo però rappresentava una tentazione quasi irresistibile per ragioni schiettamente culturali: il fascino e il prestigio della grande tradizione umanistica continuavano a imporsi agli intellettuali italiani che in essa erano cresciuti e da essa erano segnati, nonostante che il suo rapido tramonto la scoprisse solcata di lacerazioni e di inquietudini. Proprio a Roma, del resto, l'*universitas* umanistica sembrava aver trovato un caposaldo che, nel rinnovato collegamento con un centro politico capace di svolgere un ruolo non solamente passivo e difensivo nel disastro delle istituzioni statali italiane, fornisse le risorse a un'estrema sortita e garantisse la sicurezza necessaria a restituire un sistema di sia pur ridimensionate certezze. E a Roma, proprio per quel ruolo di guida politica d'Italia che il papato sembrava ancora in grado di giocare, l'umanesimo riceveva, rinvigorito, quell'impulso all'unità e alla solidarietà nazionale fra uomini di origine diversa, ma cittadini di una comune repubblica della cultura, che era stato una delle sue prime aspirazioni e una delle cause del suo successo, e che la situazione storica riproponeva con drammatica attualità. Con le sue poesie latine il Berni si dichiarava cittadino di quella repubblica, osservante della sua ideologia.

Con le sue *laudes fumi et pulveris*, invece, composizioni maliziose tutte giocate sulla tagliente affilatura dell'equivoco osceno — ed omosessuale, per giunta —, il Berni recuperava una tradizione specificamente toscana, in ciò che essa poteva proporre di più polemicamente municipale. Il genere burlesco, con il suo impasto linguistico aperto alla ripresa di forme idiomatiche e plebee (i « sali » della lingua), costituiva uno degli ultimi istituti letterari sui quali i toscani potessero ancora vantare una quasi esclusiva proprietà contro la diffusione nazionale della letteratura in volgare, destinata a confermarsi su basi risolutive proprio in quegli anni. Il genere dunque imponeva di per sé un perentorio orientamento polemico, sia a livello di lingua, sia a livello di materia, chiaramente provocatoria nel piegare a significazione oscena le formule celebrative proprie di una letteratura ben altrimenti intonata. Ma in quei capitoli l'adibizione polemica rischiava di esaurirsi nel virtuosismo di una scrittura acrobatica replicata in serie: di isterilirsi in un ricettario avvelenato, ma tale da irretire l'inventiva pungente dell'autore nelle pompe di un nuovo tecnicismo e sulla traccia obbligata di una procedura di riproduzione meccanica. Si trattava, in definitiva, di un formalismo rovesciato, costrittivo e alienante non meno di quello al quale si opponeva.

Non è neppure pensabile che nel turbato sistema poetico del Berni l'alternativa fra la *gravitas* umanistica dei versi latini e il gioco irriverente dei versi volgari si giustificasse come divaricazione estrema di una gerarchia di forme retoriche, percorribile dal sommo all'infimo con continuità ordinata e senza inciampi, o come occasione, avallata da precedenti autorevoli, di estrosa distrazione offerta a un gran signore delle lettere che visitasse con divertita benevolenza le *feriae* incondite del volgo; contava, al contrario, la propulsione divergente e lacerante di quelle due direttrici che non riuscivano né a conciliarsi in una risultante organica né a soverchiarsi l'un l'altra e denunciavano l'inquietante precarietà di un sistema franto e contraddittorio. Ma l'opposizione restava, per così dire, in astratto: le possibilità polemiche implicite nel genere burlesco non riescono per lo più a trovare un campo di scontro concreto né ad inquadrare bersagli precisi, proprio perché incapaci di attrarre e involgere contenuti che diano sostanza alla loro tenue orditura intellettuale.

Passato il Berni al servizio del Giberti, l'alternativa appare risolta in modo definitivo: per quanto ci è dato sapere, a partire dal 1524 egli abbandona risolutamente e senza pentimenti la poesia latina e nello stesso tempo dà nuovo impulso alla produzione volgare, senza dimenticare i risultati raggiunti, ma anche senza appagarsi in essi, evitando felicemente i rischi di sclerosi formale che minacciavano di produrre.

È a questo punto che cade, con puntuale tempestività, il discorso ferocemente ironico del *Dialogo contra i poeti*, che si dovrà leggere come una spietata liquidazione della poesia umanistica e dei suoi supporti ideologici. Nello stesso tempo, però, l'implacabile inquisizione della cultura contemporanea feriva gangli che erano stati vitali fino a poco tempo prima per lo stesso Berni; il tentativo di recidere chirurgicamente l'ideologia culturale in cui era cresciuto e nella quale non riusciva più a riconoscersi, non poteva risultare un intervento indolore e di facile risanamento: comportava una dolorosa automutilazione. Né poteva ancora essere condotto fino in fondo senza mettere in pericolo i nuovi equilibri faticosamente conquistati; da ciò le concessioni del brano in precedenza citato, con le quali il Berni salvava l'aristocrazia culturale riconosciuta dall'ambiente in cui era costretto a vivere e dal quale non poteva, per necessità storica, affrancarsi. E a ben guardare, quelle concessioni non legittimavano affatto una poetica delle « bagattelle »: la credibilità di quegli illustri personaggi non è minimamente affidata alla loro poesia, bensì alle loro « opere virtuose », alla loro integrità morale. Per il resto, la società imponeva dei compromessi che non si potevano evitare senza porsi una ridicola maschera di selvatico moralismo e che era onesto e realistico riconoscere; è significativo al riguardo un passo del *Dialogo* in cui un interlocutore obietta al Berni e al Sanga:

Chi dicessi a voi che li versi e la poetica vi son stati buon mezzi a farvi conoscere et acquistar quel poco che avete, e se non fusse stato questo stareste freschi, che risponderesti voi?

E il Sanga:

Tu mostri ben d'aver il patrone [il Giberti], e li altri uomini da bene che ci amano, di poco giudizio, a credere che la grazia che noi avemo con loro proceda da questo. Ma sarà gran fatto che come Dinocrate, poi che ebbe un pezzo stracco le porte d'Alessandro Magno per aver audienza, e pregato li camerieri e scudieri e quanta famiglia avea che gli facessino l'imbasciata, senza poter mai impetrarlo, alla fine finse di esser pazzo, e, vestitosi da Ercole con la pelle del leone e con la clava, si fece far largo, e con quella ragia penetrò sino in camera et ebbe quel che volse; così avessimo fatto noi ancora. Non sai tu che queste tue medesime bestie [i poeti] confessano, che « stultitiam simulare loco prudentia summa est »?

Il motto latino può valere come impresa della personalità e dell'opera del Berni: allude con chiarezza al ruolo giullaresco che egli accetta consapevolmente di rappresentare, con tutte le sottili implicazioni psicologiche che esso comporta; un ruolo, per così dire, di integrazione nevrotica, a contraggenio, in una società di cui esprime la cattiva coscienza percorrendo l'unica strada che gli fosse accessibile, quella del rovesciamento provocatorio dei valori costituiti. È questa la povera saggezza del Berni: un'allegria disperata che non sa essere liberatoria, un gioco amaro che rivela, in cifra, una lucida e impotente denuncia.

Nel *Dialogo* quella denuncia trova il suo bersaglio nella manifestazione più ambiziosa e nello stesso tempo più vulnerabile della cultura contemporanea, la poesia umanistica, appunto, che si pretendeva interprete di un afflato divino ed educatrice di civiltà (secondo il mito ciceroniano e oraziano delle origini), fino ad attribuirsi una funzione pressoché magica e comunque dignità superumana; che il Berni, al contrario, accusa per la sua vacuità pomposa, per le sue pretese infondate e ridicole, smascherandone la mediocrità intellettuale, gli interessi impuri, la degradazione morale, l'empietà; e con la rassegna delle morti indegne dei poeti giunge a ricantare con beffarda ferocia la classica letteratura edificante degli *interitus virorum illustrium* e a riconoscere la logica di un crudele contrappasso in cui si consuma una sorta di sinistramente allegria vendetta superiore.

E nell'accusatoria del Berni, oltre a indiscutibili e severe istanze morali, fermenta senza dubbio un'inquietudine religiosa profondamente e angosciosamente vissuta. È questo della religiosità un capitolo per il solito prudentemente ignorato dalla critica bernesca, a tal punto appare inconciliabile con l'ostentata impudicizia della produzione poetica; o, al contrario, qualche volta clamorosamente esibito ai fini della rivelazione di un Berni « protestante » o almeno « primo evangelico italiano ». Ed è certo un punto di non facile decifrazione, a causa del costante riserbo che il Berni mantenne — e direi della puntigliosa repressione che egli esercitò — nel manifestare uno dei risvolti più segreti della sua personalità, per una sorta di pudore dei buoni sentimenti che potrà sembrare sconcertante in un autore così aggressivo, ma che ben s'inquadra nella voluta ambiguità della sua opera poe-

tica. Non si possono tuttavia trascurare le indicazioni offerte dall'epistolario e in particolare da una lettera al Priuli del 1534 che contiene una finalmente candida e inequivocabile confessione di fede:

Non so che semi mi avessi, che abbino potuto far frutto o fiore alcuno buono: so bene c'ho da ringraziare il mio Signor Dio di molte cose, ma d'una massime, che mi dette quand'io nacqui il timore e l'amor suo e il desiderio d'esser cristiano; il quale, interrotto or dalla mia fortuna dura or dalla mia perversità, non ha mai potuto far segno alcuno di sé fino ad ora che, mercé di Dio, mi è pur apparsa un poco di luce della benignità et umanità sua spiritualmente e temporalmente; et ha fatto sì ch'io ho preso il camino che avete inteso, che è ben un poco viaggio per insino a qui et una piccola parte di quello che arei a fare secondo che sono obbligato; pure, mi vo aiutando quanto posso e ingegnando d'essere ogni dì meno riprensibile.

Ora, l'interpretazione del brano non è né agevole né immediata; è certo, comunque, che la condizione di grazia raggiunta dal Berni nei suoi ultimi anni non è il risultato di una conversione che segni una netta frattura con la vita trascorsa e la rinneghi in blocco; quella « luce » intravista si riverbera in modo inquietante sul passato, su un cammino tormentoso e tortuoso, interrotto sì « or dalla *sua* fortuna dura or dalla *sua* perversità », ma anche traccia di una ricerca coraggiosa e di un conflitto spietato con il mondo e con se stesso.

Torna opportuno, al riguardo, il discorso sui difficili rapporti col Giberti (ricordato con affetto e con rimpianto nel congedo della lettera) e sul collegamento con i circoli religiosi riformisti, ortodossi e non, ai quali rimandano numerose e significative amicizie, evidentemente assai care al Berni e purtroppo documentate solo per accenni e allusioni: con il Priuli stesso, con il Flaminio, il Contarini, il Polo, i Cornaro, Vittoria Colonna, e, sul versante della rottura con la gerarchia ecclesiastica, almeno con il Carnesecchi. È ormai impossibile ricostruire con una qualche precisione la natura e gli effetti di quei legami e identificare in modo soddisfacente le tappe di quella ricerca e le posizioni a cui approdò, in un momento, per di più, in cui il confine fra ortodosse esigenze di rinnovamento e contestazione ereticale è abbastanza problematico; resta però il fatto che la vita spirituale del Berni ci appare percorsa da una marcata linea di tormento religioso che non può evidentemente essere confinata in un dominio privato ed esclusivo, nei limiti del segreto geloso di una coscienza; ma deve essere calcolata come spinta importante nelle determinazioni dell'opera letteraria, per quanto possa sembrare da essa elusa o contraddetta.

Anche sotto questo rispetto la familiarità con il datario di Clemente VII esercitò una influenza autorevole e forse decisiva nella storia privata e letteraria del Berni. Benché non si possa certamente pensare a un umile affidamento da parte sua in una illuminata direzione di coscienza, pur nel gioco combattuto delle ripulse e delle sottomissioni, pur nell'insofferenza per ogni autoritaria imposizione, la severa figura del Giberti, con il suo rigore

morale e il suo richiamo a un impegno non soltanto d'ufficio, rappresentò per lui un costante punto di riferimento e uno stimolo, persino crudele, all'esame di se stesso e al cristiano perfezionamento. È giusto, a questo punto, chiamare nuovamente in causa l'epistolario; una lettera, questa volta, alla duchessa di Camerino del 10 ottobre 1528:

la vostra eccellenza conoscerà ch'io sono un uomo da bene, idest ho voglia d'essere uomo da bene; e che sia vero, son tornato a Verona per stare appresso ad uno uomo da bene e provare se gli esempli suoi mi possono far qualche giovamento. Non mi si può già torre della fantasia quel fra Mariano e quelle cenine dalle quali ho ancora allegati i denti, e credo che per molto che digiuni in pane et in acqua non me li sciorrò mai. E perché el diavolo non facessi che, così, ragionando ragionando, mi si tornassino di nuovo ad allegare [...], non ragionerò più né di questo né d'altro; solo dirò che son qui, signora mia illustrissima, e, così teatino e romito come sono, son suo devotissimo servitore...

Tuttavia questa « voglia d'essere uomo da bene » non si separa mai dal rimpianto di una condizione di spensierata serenità e persino di allegra frivolezza, qui emblematicamente rappresentata da fra' Mariano Fetti, buffonesco personaggio della corte di Leone X; né è immune da un risveglio ironico in quel presentarsi come « teatino e romito » e nel dichiarare digiuni « in pane et in acqua » e nello schermirsi, poco prima, della sua « poltroneria », « con la quale ha combattuto tanti anni e sempre ha perso, come faceva colui della cena »: in un'evidente autocaricatura.

Al Berni non è concessa salvezza certa e duratura in questo mondo, forse neppure quando, quasi al termine della sua breve vita, dichiarerà di aver visto la luce; non c'è comunque salvezza per lui nella letteratura, non nella propria (ed è significativa la risposta al Priuli, che gli chiedeva notizie delle sue ultime composizioni, « pensando che ora debbino esser gran cose »: « Se avete voluto dir questo, io vi rispondo che non ho fatto mai alli di miei cosa buona, e meno da poi che non vi vidi »), né tanto meno in quella ufficiale che, rapportata nel *Dialogo contra i poeti* alla griglia giudicativa del Decalogo, rivela di aver dimenticato i precetti divini per inseguire sogni impossibili e assurde chimere, contrarie all'insegnamento evangelico non meno che al senso comune.

È, in fondo, la stessa impostazione del *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam, che coincide significativamente con il *Dialogo* del Berni anche dal punto di vista cronologico; ma se è forse arbitrario portare a riscontro Erasmo, è certamente legittimo richiamare l'antico monito di San Girolamo: « ciceronianus es, non christianus », riproponibile con singolare attualità in quegli anni che segnavano il trionfo del ciceronianismo, ultima splendida età dell'umanesimo italiano ma anche sintomo preoccupante di un rallentato ritmo vitale. E alla polemica dalla quale, pochi anni prima, era uscita vittoriosa la tesi ciceroniana del Bembo, il *Dialogo* rimanda, se non per esplicita ammissione, almeno per inequivocabili

agganci ideologici, recuperando molti degli argomenti del campione opposto al Bembo, Giovan Francesco Pico della Mirandola, che nell'ambito ristretto di una disputa di tecnica letteraria aveva già immesso i fermenti di una problematica più vasta, filosofica e religiosa, e aveva richiamato con accorata eloquenza a quei pressanti e inderogabili impegni che l'elusivo formalismo della parte avversa lasciava colpevolmente cadere. Rimanda soprattutto a un opuscolo, il *Progymnasma adversus literas et literatos*, con il quale Lilio Gregorio Giraldi, un umanista oggi quasi dimenticato, fiancheggiava la battaglia del Pico e del quale il Berni ripete l'ambiguo schema inquisitorio e di sapore già paradossale.

Esiste dunque una ben precisa solidarietà fra il Berni e il settore — guarda caso — più severo e impegnato dell'umanesimo; una solidarietà, comunque, ancora una volta contraddittoria e interrotta dall'abbandono perentorio del latino. Era questa una scelta tutt'altro che ovvia e senz'altro coraggiosa perché manifestava una volontà di rottura irreparabile quale i vari Pico e Giraldi erano lontanissimi dall'ammettere; era anche una scelta conseguente perché significava privilegiare il momento della comunicazione quotidiana e anteporre la società di tutti all'astratta *societas bonorum virorum* dei letterati. Essa va rapportata a quel bisogno angoscioso e frustrato di verità e di concretezza che è l'insistente *Leitmotiv* del *Dialogo*:

Io vorrei una volta che [i poeti] gli uscissino de finzioni e dicessino il vero de visu...

Ma levateli le prosopopeie e la nebbia con che adombrano e corrompono le cose, e cercate la verità: vedrete che restaranno bestie.

Bisogna che si oppone frontalmente all'artefatta politezza perseguita dal ciceronianismo latino, ma non meno al suo corrispettivo volgare, al petrarchismo e boccaccismo bembesco, che in una lingua egualmente fuori del tempo cercava la garanzia di una durata metastorica e ripudiava il presente avvilito in nome di una platonica realtà superiore. Si impone, al riguardo, il richiamo alle proposizioni antipetrarchesche offerte dalle *Rime*, a quella notissima, in primo luogo, del *Capitolo a fra Bastian dal Piombo* che contrappone l'aspra poesia di Michelangelo al vacuo formulario della rimeria contemporanea:

*Tacete unquanco, pallide viole,
E liquidi cristalli e fiere snelle;
E' dice cose, e voi dite parole...*

Ma più che a questa, fin troppo nota e abusata, converrà fare riferimento ad altre occasioni polemiche, meno esplicite e appariscenti ma forse più significative, e anzitutto al sonetto *Chiove d'argento fino*, parodia di un analogo sonetto del Bembo, nel quale il Berni smaschera la meccanicità alienata della versificazione bembesca con un procedimento perfido nella

sua semplicità: invertendo l'ordine delle tessere petrarchesche di cui quel sonetto si componeva e ricavandone un messaggio assurdo — eppure capace di una sua raffinatissima eleganza e sorretto da una rigorosa perizia retorica —, impostava un'equazione in cui il lettore era provocato a riconoscere la parità dei due termini relati (il gioco paradossale del Berni, il gioco altezzoso del Bembo) e a desumerne l'identico valore dei messaggi.

Tuttavia la parodia più significativa mi sembra quella offerta dal sonetto *Né navi né cavalli o schiere armate*, di cui vale la pena ricostruire il contesto storico. Verso la fine del 1526 o ai primi mesi del '27 il Bembo inviò al Giberti un sonetto col non confessato proposito di sollecitarne l'interessamento a certe brighe amministrative che gli stavano a cuore; in esso, pur lodando l'iniziativa antimperiale in cui sembrava essersi finalmente risolta l'incerta politica romana, il Bembo assumeva una posizione di aristocratico distacco dalle preoccupanti vicende in cui era sospesa l'attenzione di tutta Italia; e si giustificava accampando la sua industriosa solitudine di letterato, attraverso la quale poter ambire a un risultato di portata molto al di là del presente, l'immortalità per fama:

*Io vo, signor, pensando assai sovente
Cose, ond'io queti un desiderio ardente
Di farmi conto alla futura etate.*

Il nobile disimpegno del Bembo non piacque certamente al Giberti e si potrebbe essere tentati di ravvisare nella replica per le rime del Berni una sorta di risposta d'ufficio ispirata dall'alto o comunque in armonia con precisi impegni di parte; al contrario il Berni rispose in disdegnosa autonomia intellettuale, negando fiducia all'assurda politica di guerra, sproporzionata alle reali capacità d'intervento dello stato pontificio, che il papa e il Giberti andavano rovinosamente tessendo e che sarebbe stata suggellata di lì a pochi mesi dal Frundsberg e dai suoi lanzichenecchi bivaccanti in San Pietro; quindi all'appartato e laborioso *otium* del Bembo, rifugio di serenità per il presente e ipoteca sull'avvenire, contrapponeva il proprio dispettoso isolamento, non scelta liberatoria, ma impotente e sofferta condizione di vita:

*Onde al vulgo ancor io m'ascondo e celo:
Non leggo, e scrivo sempre, e 'n mal soggiorno
Perdendo l'ore, spendo e non guadagno.
Cosa grata non ho dentro o d'intorno:
Testimon m'è colui che regge il cielo;
Di me sol, non d'altrui mi dolgo e lagno.*

E al «desiderio ardente» d'immortalità replicava: «Mi par ch'abbiamo un desiderio ardente / di parer pazzi alla futura etate...»: pazzi sono non solo il papa e il Giberti con

le loro catastrofiche iniziative politiche, ma pazzo è il Bembo con la sua ideologia, pomposa nelle ambizioni quanto inetta nella sostanza. E si badi bene che il tema dell'immortalità è tutt'altro che estraneo alla meditazione bernesca; basti ricordare ancora il *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*:

*Ad ogni modo è disonesto a dire
Che voi, che fate e legni e' sassi vivi,
Abbiate poi come asini a morire...*

Ma è anche questo un tormento segreto, da confessare quasi per burla a pochi intimi, e che comunque rifiuta di acquietarsi nella facile ideologia umanistica delle lettere dispensatrici di gloria e vita oltre la morte.

Respinta dunque ogni ipotesi di fuga in avanti, resta al Berni lo scabro presente da esplorare senza puerili o pietose illusioni, con un'attenzione scarnificata che alle « parole » dei petrarchisti oppone il bisogno ossessivo di una materialità brutale, prefigurato nel *Dialogo* con la bizzarra mitologia dei primigeni poeti-muratori e riproposto più volte nelle *Rime*:

*Io ho un certo stil da muratori
Di queste case, qua, di Lombardia,
Che non van troppo in su co i lor lavori...*

Non si può, evidentemente, parlare di programmatiche istanze di realismo, contrapposte all'astratto artificio della letteratura contemporanea; la lucida e ansiosa attenzione al presente, che precludeva l'illusione di un irenico sopramondo letterario, non riuscì mai a tradursi in operosità incisiva e costruttiva, in liberazione nel reale, per quanto amara fosse; né l'inquietudine religiosa riuscì a promuovere il riscatto dalla vanità terrena a un appagante conforto superiore. Rimasero entrambe esigenze tormentose e irrisolte: il Berni restò condannato a un'impresa nevrotica di distruzione, senza capacità riparatoria, di qualcosa che, nonostante tutto, era parte dolorosa di se stesso; prigioniero — e non solo artefice geniale — di una strategia bizzarra che tutto mette in discussione e tutto sconvolge, ma non sa offrire altro compenso che se stessa, la sua acre ebrezza eversiva, la sua allegria disperata.

L'unica realtà che sia alla portata del Berni è il polo negativo di un'opposizione culturale: l'ossessione di una materia guasta, corrotta, deforme, frugata senza pudore nei suoi recessi più sordidi e nelle sue alterazioni più ripugnanti e scagliata con protervia contro le tenui e forbite idealità formali dei suoi idoli polemici; ma anch'essa fragile prodotto di una manipolazione di laboratorio, conquista spettrale di un'avventura dell'intelligenza.

Il mondo oscuro che ne scaturisce è attraversato fin dagli esordi da fantasie apocalit-

tiche. Nel *Capitolo del diluvio* (del 1521) lo spettacolo pauroso di una natura sconvolta, incomprensibile e irriducibile a misura d'uomo:

Egli era terza, e pareva più che sera...

[.]

...bestie e uomini affogati,

Quercie sbarbate, salci, alberi e cerri,

Case spianate e ponti ruinati...

[.]

Correvon ceppi e sassi aspri e taglienti...

attira una contemplazione sbigottita che rivela l'impressionante sproporzione fra le capacità di resistenza umana e la forza prevaricatrice di un universo assurdo e ostile: basti pensare alla disperata e impotente lotta per la sopravvivenza dei due fratelli travolti dall'inondazione e salvi per un capriccio della sorte. E non è forse un caso che la stessa immagine del fiume in piena compaia in un capitolo memorabile del *Principe*. Sull'accostamento non converrà insistere più di tanto, però è certo che la sostanza riflessiva del *Capitolo del diluvio* si riconnette palesemente alla tematica dell'opposizione «virtù»-«fortuna», così tipica del Cinquecento, e ne rappresenta uno degli esiti più sconsolati e disillusi.

Ma il Berni reprime spietatamente questo spirito di tragica contemplazione, lo maschera e lo alleggerisce per mezzo di una serie ingannevole di procedimenti ironici; anzitutto attraverso il recupero del formulario della narrativa popolare, dei cantari, delle cronache in rima, delle «istorie», recupero in cui, vale la pena ripeterlo, non agisce soltanto il divertimento aristocratico dell'uomo che sa di lettere nel servirsi di materiali inconditi, ma che è utilizzato, appunto, nella logica di una tattica sdrammatizzante, di straniamento, di dominio della materia narrata. Si vedano l'allocuzione che introduce l'episodio principale e il congedo:

O buona gente che state a udire,

Sturatevi li orecchi della testa...

Buone persone che l'avete udita,

E pur avete fatto questo bene,

Pregate Dio che vi dia lunga vita,

E guardivi dal foco e dalle piene.

È un atteggiamento artefatto da cronista per burla che smitizza il proprio ruolo di narratore e la portata degli eventi narrati:

Potria cantar cose alte e cose nove,

Miracoli crudeli e sterminati,

Dico più di otto e anco più di nove...

Il Berni si nega alla tragedia che sente montare attorno e dentro di sé; adotta una strategia di difesa con cui cerca di esorcizzare i suoi fantasmi in un gioco amaro e terribile, di dominare l'insicurezza indotta da quei tempi di generale precarietà (« Le carestie, le guerre e i tempi strani, / c'hanno chi morto e chi fatto mendico... »).

Ma il *Capitolo del diluvio* denuncia un'immaturità ancora assai lontana dagli esiti più spregiudicati della stessa linea poetica, da ravvisare nei due *Capitoli della peste*, composti entrambi nel 1532, nel momento della vita del Berni di più acuta tensione, ma anche, non a caso, di massimo fervore artistico. Entrambi ripropongono lo schema giovanile delle *laudes fumi et pulveris*, ma con un sostanziale spostamento del traguardo polemico, che coinvolge, questa volta, una ricchissima tradizione letteraria, da Tucidide a Lucrezio, da Virgilio al Boccaccio.

Il primo ha un avvio astuto, una sorta d'incantata fantasia da libro d'ore: innocente e soave, prospetta miniature di stagione in cui sembra rivivere la poesia delle origini; anche le intenzioni parodistiche, non sempre perfettamente dissimulate, appaiono scherzo innocuo e sorridente, un'increspatura di superficie. Tanto più maligno, dunque, il passaggio al controcanto:

*Or piglia tutte quante insieme queste
Oppenioni, e tien che tutto è baia,
A paragon del tempo della peste.*

Perché intento del capitolo è una nuova mitologia, assurda e paradossale (« questo è quel secol d'oro e quel celeste / stato innocente primo di natura... »), in cui la spettacolarità orrida, che la materia minaccia pericolosamente, è contenuta, mascherata, imbellettata. Prorompe in pochi versi:

*Prima, ella porta via tutti i furfanti:
Gli strugge, e vi fa buche e squarci drento,
Come si fa dell'ocche l'ognisanti...*

Altrove anche i veleni più atroci sono edulcorati e studiosamente contraffatti da un'eloquenza melliflua che proclama la libertà, l'emancipazione dai vincoli costrittivi del patto sociale, ed è pronta ad offrire la sollecita riparazione di scuse untuose quando sembri aver passato il segno, ma dice più di quanto voglia riconoscere e ammicca a possibilità spaventose eppure allettanti, in cui l'esaltazione fantastica riconosce torbidi compensi alle frustrazioni quotidiane.

Anche nel *Capitolo secondo* il tema è avvicinato con ampio e complicato esordio; anche qui introdotto da un ricorso culturale vulgato, mitico in questo caso (« Io lessi già d'un vaso di Pandora... »). Ma il capitolo si distingue subito per una più sofisticata dialettica che si propone ironicamente la contestazione di opinioni erranee e il ristabilimento della

« verità »; imposta così un'ambigua problematica filosofica che denuncia la fondamentale ambivalenza dell'esistente, irriducibile a formule univoche che non prevedano a un tempo i due poli opposti ed equipollenti in cui si biforca il reale:

*Non fu mai malattia senza ricetta:
La natura l'ha fatte tutt'e due:
Ella imbratta le cose, ella le netta.
Ella trovò l'aratol, ella il bue...
[.]
E finalmente la morte e la vita,
E par benigna ad un tratto e crudele.*

Ma subito si corregge, sarcasticamente accedendo alla formula univoca dell'ottimismo:

*Par, dico, a qualche pecora smarrita;
Vedi ben tu che da lei non si cava
Altro che ben, perch'è bontà infinita.*

E il discorso si fa sinuoso e sibillino, tutto proteso a sbalordire e confondere, provocare e divertire, con la sua logica irrepreensibile e sconcertante per la sua capacità sorniona di scoprire falle ed aporie delle opinioni correnti: se la natura è « bontà infinita », allora « trovò la peste perché bisognava »; e infatti

*Eravamo spacciati tutti quanti,
Cattivi e buon, s'ella non si trovava,
Tanto moltiplicavano i furfanti.*

E rincalza con una spiegazione organicistica:

*Come si crea in un corpo indigesto
Collora e flegma et altri mali umori...
[.]
E bisogna ir del corpo e cacciar fuori...
[.]
Così a questo corpaccio del mondo,
Che per esser maggior più feccia mena,
Bisogna spesso risciacquare il fondo;
E la natura, che si sente piena,
Piglia una medicina di moria...*

È un ragionamento consequenziario e terribile, che affonda nella materia i teoremi della « filosofica famiglia » e spoglia con brutalità, senza compatimenti inutili, le piaghe di una umanità torturata, il costo di sofferenza che la speculazione astratta sempre aveva escluso dai suoi bilanci. E non è un caso che subito dopo si metta a confronto l'incorporeo amante platonico, proposto dalla lirica del tempo, con le più avviliti necessità della carne:

*Allor fanno li amanti i fatti loro;
Vedesi allor s'egli stava alla prova,
Quel che dicea: — Madonna, io spasmo, io moro —.
Che se l'ammorba, et ei la lasci sola,
S'e' non si serra in conclavi con lei,
Si dice: — E' ne mentiva per la gola —.
Bisogna che gli metta de' cristei,
Sia spedalingo, e facci la taverna...*

È una verifica crudele che prescinde dal risultato: colpisce di per sé le mistificazioni di una cultura che non resiste all'urto di una realtà stoltamente ignorata ma capace di vendette spaventose; e il « tempo della peste » diventa momento emblematico della verità, quando l'uomo, consegnato indifeso a forze maligne tanto più grandi di lui, è stanato dai suoi comodi rifugi e costretto a riconoscere il gioco puerile delle sue illusioni.

Con il « trionfo » della peste, dunque, la strategia bizzarra del Berni si riscatta dalla primitiva funzione di difesa, di giocosa protezione di un animo smarrito; la sua crisi di identità da tormento privato si sublima in aguzzo strumento conoscitivo, da macerata impotenza in graffiante arma di offesa. Ma era anche questo un riscatto senza futuro: il discorso inquietante del Berni era destinato a esaurirsi in se stesso per ciò che più gli era proprio; sopravviverà, progressivamente degradato, in esercizio d'accademia, quando il sistema della cultura contemporanea sarà riuscito a riappropriarsi della sua tecnologia, addomesticandolo in cantabile maniera e avvilitendolo in una postuma, amara integrazione.

Soltanto ora, a testo già stampato, vengo a conoscenza di un convincente saggio di S. LONGHI: *Le Rime di Francesco Berni. Cronologia e strutture del linguaggio burlesco*, in « Studi di filol. ital. », XXXIV (1976), fertile di elementi nuovi; e soltanto ora — colpevolmente — vengo a conoscenza di C. MUTINI: *Idee per Berni*, in « L'autore e l'opera », Roma, 1973, certamente non ossequioso di quella consuetudine interpretativa che deprecavo all'inizio di queste pagine.

BERGSON E LA POETICA DI UNGARETTI

di

Paola Montefoschi

Ungaretti non è sfuggito al fascino di quella che definisce « l'estetica bergsoniana »⁽¹⁾; di « metodo e stile bergsoniani » fa uso nell'esposizione, in articoli, note e commenti, della sua poetica e nei suoi discorsi di critica, ad esempio nei saggi su Mallarmé, Petrarca e Leopardi nei quali introduce i termini categoriali di durata e memoria.

Egli riconosce di aver avuto « ...due maestri nel campo dello spirito, da una parte Platone..., dall'altra Bergson »⁽²⁾.

L'esperienza bergsoniana, inserita nel gioco delle scelte e delle coincidenze culturali di Ungaretti⁽³⁾, non si sostituisce, ma si somma alle esperienze precedenti verificandole ed arricchendole: si concreta nel riferimento costante ad un pensiero filosofico rigoroso ed esaustivo, e nell'adozione di termini significativi e suggestivi che entreranno a far parte integrante del linguaggio ungarettiano.

Dopo le lezioni al Collège de France il tempo diviene per Ungaretti « durata », il tempo come « melodia dell'universo, di ciò che dura costantemente mutando, ed è nuovo costan-

⁽¹⁾ G. UNGARETTI: *L'estetica di Bergson*, in « Lo spettatore italiano » 1° agosto 1924. « Il bergsonismo ha lasciato un'impronta nell'arte. C'è un'estetica bergsoniana, sebbene Bergson non abbia mai scritto una estetica. Questo aspetto del pensiero di Bergson, Thibaudet meglio di chiunque altro poteva farlo risaltare, lui che i ferri del mestiere se li è forgiati, come tanti suoi coetanei del suo ceto, alla scuola di Bergson e che a metodo e stile bergsoniani fa ricorso nell'interpretazione dell'opera d'arte ».

⁽²⁾ G. UNGARETTI: note alla « Terra promessa », in *Vita di un uomo. Tutte le poesie*. Mondadori, 1969, p. 560.

⁽³⁾ Per quanto riguarda la motivazione delle scelte culturali in Ungaretti, vedi L. REBAY: *Le origini della poesia di G. Ungaretti* edizioni di storia e letteratura, Roma, 1962, in cui si parla di « riconoscimenti » ungarettiani.

temente e mutando crea... » ⁽⁴⁾. Mentre ascolta Bergson dettare gli appunti che comporranno in seguito l'opera *Durée et simultanéité*, Ungaretti accoglie quegli insegnamenti fondamentali che sono per lui illuminanti, poiché corrispondono alle esigenze della sua problematica esistenziale e della sua poetica ⁽⁵⁾. Così li sintetizza: « Bergson ci presenterà l'uomo profondo, il possesso della vita mediante l'istinto. E si soffermerà a considerare il tempo » ⁽⁶⁾.

È « l'uomo profondo » che sta a cuore a Ungaretti: l'io interiore che vive la vita dello spirito e va prendendo coscienza di sé e della sua posizione nell'infinito scorrere del tempo, l'uomo genuino che egli ritrova nei momenti epifanici della sua poesia.

Ad Ungaretti di *Dolina notturna*:

« *L'interminabile
tempo
mi adopera
come un
fruscio* ».

e di *Sereno*:

« *Mi riconosco
immagine
passeggera
Preso in un giro
immortale* ».

Bergson offre il sostegno della sua speculazione. Lo stesso Ungaretti spiega, traducendo Bergson, che noi siamo immagini fuggitive, ma « incarnazione momentanea dell'eternità, per quel passato di cui siamo lo slancio, e quell'avvenire che rampollerà dal nostro passaggio, il nostro atomo di tempo non è perduto nell'eternità, è una gocciola del gran fiume... » ⁽⁷⁾.

Il nodo uomo-tempo costituisce nella poesia ungarettiana il nucleo generativo, di cui sono svolgimenti tematici il sentimento della memoria e la contemplazione della morte, il senso del passato e il recupero della tradizione.

⁽⁴⁾ Così Ungaretti riferisce il pensiero del filosofo francese nel suo saggio: *L'estetica di Bergson*, op. cit. Possiamo confrontare il concetto di durata in Bergson con il seguente brano di Ungaretti: « La durata interna è composta di tempo e di spazio, fuori del tempo cronologico; l'universo interno è un mondo dove la reversibilità è di regola ». In G. UNGARETTI, nota alla poesia « Ti svelerà », in *Vita di un uomo*, op. cit., p. 537.

⁽⁵⁾ M. PETRUCCIANI: *Della memoria ovvero il prodigio dell'effimero*, in « Letteratura e critica », vol. III, 1973. « Le zone di contatto del poeta con il filosofo sono così sovrapposte ed illuminanti che suscita, a dir poco, sorpresa la constatazione dello scarso spazio dedicato a questi rapporti ».

⁽⁶⁾ G. UNGARETTI: *L'estetica di Bergson*, op. cit.

⁽⁷⁾ G. UNGARETTI: *L'estetica di Bergson*, op. cit.

Dice Bergson: « Que sommes-nous, en effet, qu'est-ce que notre caractère, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales? Sans doute nous ne pensons qu'avec une petite partie de notre passé; mais c'est avec notre passé tout entier, y compris notre corbure d'âme originelle, que nous désirons, voulons, agissons » ⁽⁸⁾.

Su di sé Ungaretti porta il peso oscuro della tradizione, « una estesa monotonia di assenze », ossessive nella loro potenzialità di presenza.

*« So di passato e di avvenire quanto un uomo può
saperne » (« Lucca »).*

In una nota a questi versi egli esprime la sua accettazione della tradizione: « ...accettare la tradizione è stato, è ancora, per me, l'avventura più drammatica, è quella avventura dalla quale sino ad oggi si svolge, in mezzo a difficoltà innumerevoli d'espressione, la mia poesia » ⁽⁹⁾.

Risalire la tradizione e recuperare il passato è il problema fondamentale della poetica ungarettiana, la tortura che gli infligge la memoria ed insieme lo stimolo a conoscere, l'ansia di quando si ritrova proteso ad ascoltare echi confusi di un mondo scomparso:

*« E non ad un rincorrere
Echi d'innanzi nascita,
Mi sorpresi con cuore, uomo? » (« Il capitano »).*

La chiave interpretativa di tali versi è nel significato e nel valore che assume in Ungaretti il concetto di memoria.

Abbiamo parlato di tortura della memoria: per Ungaretti è la memoria il vero dramma dell'uomo. « Perfida lusingatrice » egli la chiama in un suo saggio sul Petrarca ed attraverso il Petrarca scopre « che dell'universo il centro è la memoria umana, che l'universo si tormenta solo nell'uomo » ⁽¹⁰⁾. Per esperienza personale ed attraverso l'altrui esperienza, Ungaretti conosce la memoria come affanno, « sofferenza del corpo », eppure fonte di stimoli e condizionamenti positivi, « sensibile presenza nella storia dei singoli come in quella della civiltà e financo in quella dell'universo » ⁽¹¹⁾. La memoria implacabile perseguita l'uomo irretito nelle trame del tempo, genera in lui ansia nello sforzo che gli impone di ricordare e resuscitare, produce allo stesso tempo frutti meravigliosi di verità e poesia.

⁽⁸⁾ H. BERGSON: *L'évolution créatrice*, in « Œuvres », Paris, Presses universitaires de France, 1959, ch. I, p. 498.

⁽⁹⁾ G. UNGARETTI: *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, op. cit., p. 526.

⁽¹⁰⁾ G. UNGARETTI: *Il poeta dell'oblio*, in « Primato », Roma, 15 maggio 1943.

⁽¹¹⁾ G. UNGARETTI: *Immagini del Leopardi e nostre*, in « Nuova antologia », Roma, 1° febbraio 1943.

Dice Ungaretti in *Ragioni di una poesia*: «...ciò che i poeti e gli artisti dal Romanticismo ai giorni nostri hanno fatto e si ostinano a fare è immenso: hanno sentito l'invecchiamento della lingua; il peso delle migliaia d'anni che portano nel loro sangue; hanno restituito alla memoria la sua misura d'angoscia e, nello stesso tempo, mediante sforzi crudeli e ostinati hanno acquisito il potere di darle la libertà di emancipare se stessa... » ⁽¹²⁾.

Il concetto ungarettiano di memoria deve la sua bivalenza semantica al suo maturarsi sotto influenze diverse: « perché memoria... è la bergsoniana *mémoire*, cioè la continuità e creatività della coscienza, dunque la salvezza dell'uomo; ma è insieme la sua dannazione, il senso di allontanamento dalle origini incorrotte, il peccato originale » ⁽¹³⁾.

Sul carattere negativo, persecutorio, che la memoria assume in Ungaretti influisce, come vedremo oltre, la tradizione del Cattolicesimo; per quel che riguarda i riferimenti con Bergson, si deve notare che mentre il senso tormentoso del ricordare è completamente estraneo al filosofo francese, comune ad entrambi è il valore positivo di stimolo e provocazione della memoria.

Ungaretti non ha nascosto l'influenza che sulla sua idea di memoria ha avuto il pensiero di Bergson, ma il concetto di memoria di derivazione bergsoniana si innesta su di un « tessuto di memoria » anteriore ⁽¹⁴⁾. La poesia di Ungaretti è, soprattutto e sin dall'inizio, poesia di memoria. Memoria della famiglia, di Lucca, dei suoi antenati contadini, con il senso profondo delle tradizioni ancestrali:

*« A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il rosario
mia madre ci parlava di questi posti.
La mia infanzia ne fu tutta meravigliata »* (« Lucca »);

memoria dei suoi morti, del padre perduto presto, dell'amico suicida, del figlio Antonietto, del maestro Apollinaire, dei compagni caduti in guerra:

*« Ma nel cuore
nessuna croce manca
È il mio cuore
il paese più straziato »* (« San Martino del Carso »);

memoria della sua patria d'origine con tutto il peso della sua antica storia:

*« O Patria ogni tua età
s'è desta del mio sangue »* (« Popolo »).

⁽¹²⁾ G. UNGARETTI: *Ragioni di una poesia*, in « Voce del popolo », Taranto, 16 maggio 1947, ora introduzione al volume delle poesie *Vita di un uomo*, op. cit.

⁽¹³⁾ G. CAMBON: *La poesia di Ungaretti*, Einaudi, Torino, 1976, p. 7.

⁽¹⁴⁾ C. BO: *Un poeta da vivere*, in « L'Approdo letterario », Roma, 1972, n. 57.

È una memoria nata dai fatti dell'esperienza personale, quotidiana e dalle sensazioni più riposte del proprio « io », portate alla luce e sviscerate:

« Ogni mio momento
io l'ho vissuto
un'altra volta
in un'epoca fonda
fuori di me
Sono lontano colla mia memoria
dietro a quelle vite perse » (« Risvegli »).

È una memoria nata da una tendenza connaturata a guardarsi indietro, a sentirsi intimamente legato a ciò che è trascorso e che non può essersi perduto, altrimenti è il senso del nulla, l'orrore del vuoto, l'angoscia dell'assenza.

Questo concetto di memoria di origine intima acquista, dopo l'*Allegria*, una dimensione filosofica: « ...la memoria non è più soltanto — come nell'*Allegria* — una modalità della recherche du temps perdu, ma sorgente categoriale della poesia »⁽¹⁵⁾. Nella fase di passaggio, qui delineata, tra un primo ed un secondo tempo della memoria ungarettiana, ha avuto il suo peso l'assimilazione del pensiero e del linguaggio di Bergson.

Nella sua opera *Matière et mémoire*, Bergson opera una distinzione tra memoria-pura, spontanea gratuita, la memoria per eccellenza, che ricorda per ricordare, mischiando sogno e realtà, cogliendo il flusso genuino del tempo e della vita: « ...elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle, en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remoutons, pour y chercher une certaine image, la prente de notre vie passée »⁽¹⁶⁾; e una memoria-abitudine, la memoria comune, del vivere pratico, che ricorda soltanto ciò che è utile, che vive nel tempo spazializzato senza una visione totale del reale: « ...une mémoire profondément différente de la première, toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir... et si elle mérite encore le nom de mémoire, ce n'est plus parce qu'elle conserve des images anciennes, mais parce qu'elle en prolonge l'effet utile jusqu'au moment présent »⁽¹⁷⁾. Distingue ancora Bergson: « Des deux mémoires que nous venons de distinguer, la première paraît donc bien être la mémoire par excellence. La seconde... est l'habitude éclairée par la mémoire »⁽¹⁸⁾.

Analoga distinzione è possibile rilevare in Ungaretti tra una memoria frutto di abitudine, memoria-oblio, e la reminiscenza, effettivo recupero del passato, conoscenza del

⁽¹⁵⁾ M. PETRUCCIANI: *Della memoria ovvero il prodigio dell'effimero*, op. cit., p. 865.

⁽¹⁶⁾ H. BERGSON: *Matière et mémoire*, ch. II, p. 227, in «Œuvres», op. cit.

⁽¹⁷⁾ H. BERGSON: *Matière et mémoire*, ch. II, p. 227, in «Œuvres», op. cit.

⁽¹⁸⁾ H. BERGSON: *Matière et mémoire*, ch. II, p. 229, in «Œuvres», op. cit.

reale. La memoria umana è assuefazione a ciò che si è conosciuto, « esperienza nostra oscuratasi in noi, è la nostra interna notte » ⁽¹⁹⁾, è oblio; la reminescenza, il ricordo che nasce spontaneo, improvviso, interviene quale « principio di un disperato restauro nell'oblio da chiarire » ⁽²⁰⁾.

*« Figlia indiscreta della noia
Memoria, memoria incessante
Le nuvole della tua polvere
Non c'è vento che se le porti via?
.....
Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna
E, finalmente nuova,
O memoria saresti onesta » (« Caino »).*

Si riassumono in questi versi gli elementi caratterizzanti della memoria ungarettiana: « memoria incessante », persecutoria, la quale genera cecità ed oblio, sino a che non sorge il ricordo a riscattarla, il « vento » del ricordo a spazzarne la « polvere », a rendere limpida la vista dell'uomo e creare i contatti con il reale.

L'antinomia ungarettiana tra memoria-oblio e ricordo corrisponde, in certo modo, al dualismo della memoria in Bergson. È da notare, a questo punto, una inversione di ruolo operata da Ungaretti — rispetto a Bergson — tra i due termini di memoria e ricordo. In Bergson la memoria, « *mémoire qui travaille* » ⁽²¹⁾, ha una funzione attiva e positiva sui ricordi; essa svolge una azione di conservazione del passato, « *enregistrerait, sous forme d'images souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent* » ⁽²²⁾, e di selezione dei ricordi ⁽²³⁾. La « *reconnaissance* » per Bergson implica un lavoro ed una tensione della memoria, non avviene, come in Ungaretti per l'insorgere improvviso del ricordo.

Ungaretti opera un capovolgimento nella scelta e nell'uso dei termini: predilige il termine « ricordo » per indicare quanto di isolato, spontaneo, rivelatore vi è nel riaffio-

⁽¹⁹⁾ G. UNGARETTI: *Il poeta dell'oblio*, op. cit.

⁽²⁰⁾ G. UNGARETTI: *Il poeta dell'oblio*, op. cit.

⁽²¹⁾ H. BERGSON: *Matière et mémoire*, p. 276, in «*Œuvres*», op. cit.

⁽²²⁾ H. BERGSON: *Matière et mémoire*, ch. II, p. 227, in «*Œuvres*», op. cit.

⁽²³⁾ Bergson pone un particolare accento sul ruolo attivo della memoria, quando espone la sua teoria del disporsi dei ricordi sui diversi piani di coscienza e dell'azione selezionatrice e contraente della memoria: « *Tout se passe donc comme si nos souvenirs étaient répétés un nombre indéfini de fois dans ces mille et mille réductions possibles de notre vie passée. Ils prennent une forme plus banale quand la mémoire se resserre davantage plus personnelle quand elle se dilate* », in H. BERGSON: *Matière et mémoire*, ch. V, p. 308, in «*Œuvres*», op. cit.

rare del passato, mentre col termine di « memoria » evoca l'accumularsi greve, la continuità oscura dei momenti trascorsi. Dice della memoria:

*« Memoria, fluido simulacro,
Malinconico schermo,
Buio del sangue... »* (« Alla noia »),

mentre invoca il ricordo:

*« Bel momento, ritornami vicino
.....
O bel ricordo, siediti un momento »* (« Ti svelerà »).

Il sentimento della memoria è legato al tema ungarettiano dell'innocenza ⁽²⁴⁾: l'esigenza di recuperare il passato nasce dalla nostalgia di un'immagine di « edenica purezza », di uno stato di natura e di felicità perduti. « C'era un universo puro, umanamente una — diciamolo — cosa assurda: una materia immateriale in seguito a un'offesa fatta al Creatore, non so per quale avvenimento. Ma insomma, per un avvenimento straordinario, di ordine cosmico, questa materia è corrotta — e ha principio il tempo, e principia la storia » ⁽²⁵⁾.

Appare da questo discorso — i cui elementi sono di chiara derivazione cattolica o meglio biblica — uno stratificarsi di esperienze: i concetti bergsoniani si caricano di significati diversi alla luce della tradizione del Cattolicesimo — filtrata attraverso l'arte barocca e Pascal, Petrarca, Leopardi e Michelangelo. « La bergsoniana *mémoire* in quanto contrapposta all'opacità inerziale della *matière*, equivale a coscienza ed è concepita come forza liberatrice, in netto contrasto con fasi posteriori dell'opera ungarettiana in cui si avrà l'equazione di memoria con colpa e fobia » ⁽²⁶⁾.

Si innesta ora il tema ungarettiano del miraggio, la ricerca della terra promessa. Il suo viaggio da nomade, guidato dalla memoria e dall'istinto, non avrà una conclusione se non dopo la morte. Ciò che conta per Ungaretti non è nei risultati, ma nella spinta al conoscere ⁽²⁷⁾.

⁽²⁴⁾ M. PETRUCCIANI, in *Della memoria ovvero il prodigio dell'effimero*, op. cit., dice: « la memoria viene ancorata ad una delle macrostrutture ideative e formali del giovane Ungaretti, cioè all'antica ricerca del "girovago" dell'Allegria, l'innocenza ».

⁽²⁵⁾ G. UNGARETTI, note alla « Terra promessa » (quarta lezione alla Columbia University in *Vita di un uomo*, op. cit., p. 560.

⁽²⁶⁾ G. CAMBON: *La poesia di Ungaretti*, op. cit., p. 21.

⁽²⁷⁾ Sul conoscere come intenzionalità, in Ungaretti, vedi: C. BO: *Un poeta da vivere*, op. cit.; M. LUZI introduzione al numero 57 dell'« Approdo letterario », op. cit.; E. PACI: *Ungaretti e l'esperienza della poesia*, in « Letteratura », n. 35-36, anno 1958.

« A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di ritornare innocenti » ⁽²⁸⁾. Il progredire della civiltà e della storia ha opposto dei muri tra noi ed un primitivo stato di felicità, « ...ci sono tutti quei muri che si frappongono tra noi e la conoscenza assoluta, che crescono di continuo via via che la civiltà avanzando ci allontana dalla natura, che di continuo ci allontanano di più dalla pura realtà: c'è insomma quella specie di cecità che noi abbiamo nel nostro spirito, per cui non arriviamo a conoscere che una parte della realtà, la meno vera » ⁽²⁹⁾. Di nuovo si fa sentire, nelle parole di Ungaretti, l'esperienza bergsoniana. L'immagine suggestiva dei muri che crescono con il progredire della civiltà e della vita sociale, ci riporta all'idea del tempo spazializzato che Bergson condanna opponendovi il suo concetto di durata interiore, compenetrazione di momenti, vita dello spirito che si oppone alla « cecità » spirituale, che si svolge oltre le barriere create dall'abitudine.

I « muri » ungarettiani ricordano, ancora, il « velo » di cui parla Bergson nel terzo capitolo della sua opera *Le rire*. Un velo che si oppone tra noi e le immagini genuine della realtà, velo spesso per la maggioranza degli uomini, leggero, quasi trasparente, per l'artista, il quale, creato dalle necessità della vita pratica ci impedisce di scorgere a fondo nella natura, nelle cose, in noi stessi ⁽³⁰⁾.

Per avere un'immagine esatta del reale è necessario squarciare questo velo, abbattere i muri ungarettiani, colmare il vuoto dell'assenza, recuperare il passato, « un mondo lontano nello spazio, e nel tempo che torna a udirsi vivo tra il fogliame del sentimento, della memoria, della fantasia » ⁽³¹⁾, ristabilire la continuità del tempo psicologico.

Il recupero del passato avviene per forza di intuizione, è « rottura delle tenebre della memoria » per il nascere spontaneo, immediato e incontrollato di un ricordo « ...a lampi, per intuizione di una rapidità fulminea è rotto il gelo » ⁽³²⁾ e l'uomo si riaccosta per un attimo alla prima immagine, al mistero dell'universo.

Sorge ancora un richiamo a Bergson, là dove egli pone facoltà intuitive ed irrazionali alla base del conoscere e spiega il significato ed il valore dell'intuizione: « L'intuition dont nous parlons porte donc avant tout sur la durée intérieure... C'est la vision directe de l'esprit par l'esprit... Intuition signifie donc d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence » ⁽³³⁾.

⁽²⁸⁾ G. Ungaretti, introduzione alle traduzioni delle poesie di Blake, in « Le tre arti », Roma, gennaio 1946.

⁽²⁹⁾ G. UNGARETTI, note alla terra promessa (seconda lezione alla Columbia University, in *Vita di un uomo*, op. cit., p. 552.

⁽³⁰⁾ H. BERGSON: *Le rire*, in « Œuvres », op. cit., p. 459.

⁽³¹⁾ G. UNGARETTI, nota introduttiva alla raccolta « Sentimento del tempo », in *Vita di un uomo*, op. cit., p. 535.

⁽³²⁾ G. UNGARETTI, nota introduttiva alla « Terra promessa » (terza lezione alla Columbia University), op. cit., p. 558.

⁽³³⁾ H. BERGSON: *La pensée et le mouvant*, introduction in « Œuvres », op. cit., p. 1272-73.

Troviamo in Ungaretti una puntuale corrispondenza con il discorso del maestro: « In un momento che fugge, rapidamente, in un istante, noi abbiamo l'intuizione di una forma suprema, dell'idea di purezza assoluta verso la quale tendiamo... » ⁽⁸⁴⁾.

Dice ancora Ungaretti: « Il mistero c'è, è in noi » ⁽⁸⁵⁾. Per l'uomo comune, coinvolto nella pratica della vita quotidiana, è impossibile scorgere oltre la superficie delle cose, giungere sino al cuore di esse a coglierne l'essenza; solo al poeta, all'artista è concesso, quasi come un dono di natura intuire e svelare, anche se per brevi istanti il mistero del reale. È la poetica ungarettiana del « porto sepolto », l'approdo agognato dal poeta, quel fondo nascosto di verità, « ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile », « quel nulla di inesauribile segreto » ⁽⁸⁶⁾.

Nella sua opera *La pensée et le mouvant* Bergson continuando il suo discorso sull'intuizione, giunge a parlare del ruolo dell'artista in maniera non diversa da come ne parla Ungaretti: « Mais, de loin, en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie... Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux... Ils perçoivent pour percevoir, — pour le plaisir... ils sont peintres ou sculpteurs musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts » ⁽⁸⁷⁾.

Nel terzo capitolo di *Le rire*, riafferma che l'arte è una forma di conoscenza, una visione più diretta della realtà. L'artista ci mostra espresse cose che non colpiscono in modo esplicito i nostri sensi e la nostra coscienza, ma che si librano intorno e dentro di noi allo stato di potenziale rivelazione; ci svela verità che anche noi potremmo conoscere se soltanto atteggiassimo le nostre facoltà di percezione allo stesso modo della percezione artistica.

Ungaretti è compreso del ruolo d'eccezione e di responsabilità assegnato al poeta: « Ma per quanto fragile, derisorio sia il poeta, sia l'uomo, per quanto impotente nel fondo della sua notte elementare, un'intuizione l'ha punto... La sua vita non è pura sordità, qualche cosa c'è da fare su questa terra: un punto, una formula da trovare... » ⁽⁸⁸⁾.

Il poeta per Ungaretti è « l'uomo che ha sempre sofferto e gridato per tutti » ⁽⁸⁹⁾, e che è « come dannato, e come sotto il peso d'una speciale responsabilità, quella di scoprire il segreto e di rivelarlo agli altri » ⁽⁹⁰⁾; da cui derivano la sacralità e il valore evocativo della parola.

⁽⁸⁴⁾ G. UNGARETTI, terza lezione alla Columbia University, *op. cit.*, p. 559.

⁽⁸⁵⁾ G. UNGARETTI: *Ragioni di una poesia*, *op. cit.*

⁽⁸⁶⁾ G. UNGARETTI: « Il porto sepolto », in *Vita di un uomo*, *op. cit.*, p. 23.

⁽⁸⁷⁾ H. BERGSON: *La pensée et le mouvant*, in « Œuvres », *op. cit.* p. 1373.

⁽⁸⁸⁾ G. UNGARETTI, nota al vol. 12 di « Dolina notturna », in *Vita di un uomo*, *op. cit.*, p. 525.

⁽⁸⁹⁾ G. UNGARETTI: *Risposta all'inchiesta mondiale sulla poesia*, in « La Gazzetta del Popolo », 21 ottobre 1931.

⁽⁹⁰⁾ G. UNGARETTI, note alle poesie, in *Vita di un uomo*, *op. cit.*, p. 505.

C'è in più in Ungaretti il senso di colpa dell'artista, un uomo dannato nella sua solitudine — tipico dei decadenti e dei simbolisti francesi ⁽⁴¹⁾ — l'atto artistico inteso come profanazione e l'esperienza poetica come « continente d'inferno ».

Gli artisti, afferma ancora Bergson, sono individui eccezionali creati quasi per distrazione dalla natura, « des âmes plus détachées de la vie » ⁽⁴²⁾. Condizione fondamentale che permette all'artista l'intuizione del reale è un certo distacco naturale dalla vita pratica e comune, è la disattenzione alla vita, lo stato di rilassamento, di astenia, di abbandono al sogno.

Al « rêve » Bergson dedica un intero capitolo della sua opera *L'énergie spirituelle*.

« Ainsi à l'état de veille, la connaissance que nous prenons d'un objet implique une opération analogue à celle qui s'accomplit en rêve » ⁽⁴³⁾.

Nella poesia di Ungaretti l'abbandonarsi ad uno stato di dormiveglia e di sogno equivale al massimo della docilità e della disponibilità alle rivelazioni della vita e dell'universo:

*« Iddio non si dà pace
Solo a quest'ora è dato, a qualche raro sognatore,
il martirio di seguirne l'opera » (« Ironia »),*

ancora:

*« Appisolarmi là
solo
in un caffè remoto » (« C'era una volta »),*

e:

*« Mi pare
che un affannato
nugolo di scalpellini
batta il lastricato
di pietra di lava
delle mie strade
ed io l'ascolto
non vedendo
in dormiveglia » (« In dormiveglia »).*

Nei suoi versi, il desiderio di identificarsi nel mondo circostante, imitando l'immobilità e l'impassibilità delle cose — oltre a far nascere un riferimento alle poetiche di deca-

⁽⁴¹⁾ Vedi sull'argomento: J. GUTIA: *Ungaretti e Mallarmé*, in « Rivista di letterature moderne », 1953.

⁽⁴²⁾ H. BERGSON: *Le rire*, in « Œuvres », op. cit., p. 461.

⁽⁴³⁾ H. BERGSON: *L'énergie spirituelle*, in « Œuvres », p. 889, op. cit.

denti e crepuscolari ⁽⁴⁴⁾ — corrisponde ad una disposizione bergsoniana di « disattenzione alla vita », di distacco sereno dal ritmo del quotidiano:

*« Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata »* (Natale »)

ed ancora:

*« Vorrei imitare
questo paese
adagiato
nel suo camice
di neve »* (« Dormire »).

Riportiamo all'influenza di Bergson e dei suoi discorsi sull'ispirazione poetica anche questi versi di Ungaretti che farebbero piuttosto pensare alla poesia crepuscolare:

*Sto
addossato ad un tumulo
di fieno bronzato
.....
Mi sento
nei visi infantili
.....
Come una nuvola
mi filtro
nel sole »* (« Trasfigurazione »).

Il senso di abbandono è accentuato dall'uso del riflessivo, che pone il poeta in una situazione di sdoppiamento: egli si osserva proiettato nel mondo circostante ed immedesimato nel ritmo più segreto della vita.

*Mi vedo
abbandonato nell'infinito »* (« Un'altra notte »).

⁽⁴⁴⁾ FRANÇOIS LIVI, in *Dai simbolisti ai crepuscolari*, IPL, Milano, 1974, dice a proposito della poesia decadente: « Simile forma di animismo elementare, venato a seconda dei temperamenti di mistero, di angoscia o di fraterna comunione, percorre tutta questa corrente di poesia alla fine del secolo ».

IPOTESI PER L'ANALISI DELL'INDOVINELLO

di

Ursula Vogt

L'indovinello è un genere che ha sempre affascinato gli uomini. Nella maggior parte delle culture, altamente sviluppate o primitive, del passato o del presente, lo si incontra in molte forme diverse, in collegamento con cerimonie rituali (matrimoni ⁽¹⁾, iniziazioni ⁽²⁾, veglie funebri, corteggiamenti ⁽³⁾ o altre), in contese enigmistiche, come gioco o come passatempo. Anche gli studiosi di diverse discipline sono stati e sono attirati da questo genere che dagli uni è definito letterario, dagli altri folcloristico, e questo forse a ragione, perché si presenta sia come genere popolare o folcloristico in forme semplici che si tramandano da generazione a generazione e che passano da un popolo all'altro, sia in forme complesse o in composizioni letterarie di poeti identificabili.

Gli studi sull'indovinello in un primo periodo si sono concentrati sui tratti stilistici e formali ⁽⁴⁾, sui contenuti dal punto di vista culturale ⁽⁵⁾ o hanno cercato di fare a ritroso

⁽¹⁾ ELLI KÖNGÄS MARANDA: *Structures des énigmes*, in « L'Homme », 9, 1969, p. 8.

⁽²⁾ ANDRÉ JOLLES: *Rätsel und Mythos*, in « Germanica », E. Sievers zum 75. Geb. 25-11-1925, Niemeyer, Halle/S. 1925, p. 640. Cfr. dello stesso autore *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen, 4^a ed. 1930, pp. 126-149.

⁽³⁾ JOHN M. ROBERTS-MICHAEL L. FORMAN: *Riddles: Expressive Models of Interrogation*, in: « J. J. Gumperz-D. Hymes, Directions in Sociolinguistics, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1972, p. 195; cfr. anche THOMAS A. BURNS: *Riddling: Occasion to Act*, in « Journal of American Folklore », 89, 1976, 352, pp. 139-165.

⁽⁴⁾ Cfr. di ROBERT PETSCH: *Rätselstudien*, in « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur », 41, 1916, pp. 332-346 e *Das deutsche Volksrätsel*, Trübner, Strassburg, 1917.

⁽⁵⁾ Cfr. ERIKA VON ERHARDT-SIEBOLD: *Die lateinischen Rätsel der Angelsachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Englands*. Winter, Heidelberg, 1925.

la strada di un indovinello esistente in un determinato ambiente culturale attraverso altri popoli fino a giungere alla sua forma cosiddetta primitiva ⁽⁶⁾.

Da alcuni anni sono in primo luogo linguisti ed etnologi ad arrovellarsi intorno all'indovinello. R. A. Georges e A. Dundes hanno cercato di arrivare tramite una definizione preliminare all'analisi strutturale dell'indovinello come genere folcloristico: « Un indovinello è un'espressione verbale tradizionale che contiene uno o più elementi descrittivi dei quali due possono opporsi; il referente di questi elementi deve essere indovinato » ⁽⁷⁾. Ogni elemento descrittivo consiste in un tema che è il referente apparente, cioè l'oggetto descritto, e un rema, cioè un'asserzione sul tema che può riguardare la forma, una funzione o una azione del tema. A seconda che si trovi una opposizione tra gli elementi descrittivi o no, è possibile distinguere due categorie di indovinelli, non opposizionali e opposizionali, ognuna con delle subcategorie. In sostanza i due autori hanno tentato di fornire una definizione sufficientemente potente da essere valida per qualsiasi tipo di indovinello.

E. Königs Maranda, nel suo saggio su un corpus di indovinelli finlandesi, ha contestato la necessità di una definizione preliminare dell'indovinello per la sua analisi, poiché empiricamente ognuno sa riconoscere un indovinello. Perciò ha respinto il modello di Georges e Dundes e lo ha poi sostituito con una serie di elementi indispensabili o fondamentali per qualsiasi tipo di indovinello. Per lei, l'indovinello è fondato sul rapporto metaforico tra l'immagine data e il termine cercato. Metodologicamente E. Königs Maranda ha cercato di scoprire le strutture degli indovinelli elementari tramite lo studio delle loro varianti. Essenziale è che l'indovinello sia « un genere reciproco » realizzato da due esecutori attivi i quali « recitano » l'immagine e la risposta che insieme formano una unità strutturale. Partendo dalla definizione della metafora e dell'analogia di Aristotele ⁽⁸⁾ e basandosi su Lévi-Strauss, R. Jakobson e N. Chomsky, essa individua così la struttura elementare dell'indovinello: « L'indovinello è costituito da cinque elementi: 1) il termine dato che è il signans della metafora, il nucleo dell'immagine dell'indovinello; 2) la premessa costante la quale è vera sia del signans (termine dato) sia del signatum (la risposta); 3) la variabile nascosta che è necessaria per far sapere a chi cerca la risposta che nella presentazione dell'immagine dell'indovinello c'è qualche cosa che zoppica, che non va, non è appropriato. Per definizione, questo elemento non è mai reso esplicito, e appare, in termini di enunciato espresso, sempre come " zero "; 4) la variabile data che serve poi a designare il senso della risposta. È a questa condizione che la metafora è vera; 5) il termine nascosto, il signatum,

⁽⁶⁾ Cfr. ANTTI AARNE: *Vergleichende Rätselforschungen* I-III, in « Folklore Fellow Communications », 26-28, Helsinki 1918-1920 e altri lavori della Scuola finlandese.

⁽⁷⁾ ROBERT A. GEORGES-ALAN DUNDES: *Toward a Structural Definition of the Riddle*, in « Journal of American Folklore », 76, 1963, p. 113.

⁽⁸⁾ Aristotele: *Poetica* XXI, 1457 n.

cioè la risposta. 1), 2) e 4) sono "recitati" dal datore dell'indovinello; 3) è rammentato da quello che cerca la risposta per evocare 5) che egli "recita" »⁽⁹⁾.

Dall'indovinello semplice, costituito da questi cinque elementi, E. Kōngäs Maranda deriva forme di complessità crescente negli indovinelli composti e negli indovinelli in serie. Avendo constatato che gli indovinelli « combinano termini non-combinabili (come fanno i matrimoni) »⁽¹⁰⁾, analizza gli insiemi che gli indovinelli associano concludendo che negli indovinelli finlandesi la giustapposizione più frequente è quella tra essere umano e oggetto culturale, un risultato che probabilmente si verificherà anche in molte altre culture giacché si tratta del paragone più ovvio. Gli indovinelli costituiscono una specie di metalinguaggio e « costringono ad una riflessione critica sulla lingua »⁽¹¹⁾. In un lavoro successivo essa si spinge fino all'affermazione che « la primaria funzione degli indovinelli è quella di mettere in questione almeno certi tipi di ordine stabilito » e che « giocando con i confini concettuali e traversandoli » ci si accorge « che le cose non sono tanto stabili quanto appaiono »⁽¹²⁾.

I lavori di E. Kōngäs Maranda accolti con favore da tutti, sono diventati una specie di passaggio obbligatorio per chi si accinge a studiare l'indovinello, anche se non sono mancate voci discordi tra le quali soprattutto due meritano di essere prese in considerazione.

Per T. Todorov, interessato all'analisi strutturale del discorso, l'indovinello è un genere folcloristico particolarmente adatto a questi suoi studi poiché in esso l'organizzazione simbolica e l'organizzazione figurale, inestricabili in altri tipi di discorso, sono dissociate, « dato che la prima si realizza tra le due repliche, la seconda all'interno della sola domanda »⁽¹³⁾. Le sue obiezioni a E. Kōngäs Maranda e anche a Georges e Dundes riguardano più di tutto l'imprudente trasposizione di categorie linguistiche alla descrizione e analisi di un discorso. Todorov definisce dunque il rapporto simbolico che esiste nell'indovinello tra domanda e risposta, le quali costituiscono le parti del dialogo (tra due interlocutori), e sono sinonime in quanto hanno lo stesso referente (anche se non si tratta di una sinonimia istituzionalizzata), ma sono in opposizione per quanto riguarda la forma linguistica, essendo la domanda una frase, la risposta invece per lo più un termine unico. La forma canonica della domanda dell'indovinello, alla quale si possono sempre ridurre anche altri tipi, è « Qual è il nome di quella cosa (di quell'essere) che... ? ». Se non è possibile ridurre la domanda a questa forma, secondo Todorov non si tratta di un indovinello. Così si ottiene uno strumento per distinguere l'indovinello da tipi analoghi di domande che riguardano il solo sapere (interrogazioni d'esame, catechismi e altre). Todorov confronta poi indovinello e defini-

⁽⁹⁾ E. KÖNGÄS MARANDA: *Structure des énigmes*, cit., pp. 13-14.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, p. 29, ma anche p. 8.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 44.

⁽¹²⁾ E. KÖNGÄS MARANDA: *Theory and Practice of Riddle Analysis*, in « Documents de travail et prépublications », 11, 1972, serie D, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, p. 3.

⁽¹³⁾ TZVETAN TODOROV: *Analyse du discours: L'exemple des devinettes*, in « Journal de Psychologie », 70, 1973, 1-2, p. 141.

zione che hanno in comune la sinonimia tra le due repliche, anche se questa è istituzionalizzata nella definizione, e non istituzionale nell'indovinello. Inoltre la definizione seleziona i tratti essenziali di un oggetto, mentre l'indovinello rileva tratti percepibili dalla sua manifestazione. Todorov ne deduce una opposizione tra essere e apparire. Più importante è che il rapporto semantico tra le due repliche nella definizione è una giustapposizione, nell'indovinello un rapporto di sostituzione: tra la domanda e la risposta c'è in quest'ultimo caso sempre un rapporto simbolico, « la prima sarà identificata da questo punto di vista, come simbolizzante, la seconda come simbolizzato »⁽¹⁴⁾. Questo rapporto simbolico che « non si stabilisce però tra un termine del simbolizzante (il "tema", il "significante") e il simbolizzato, bensì tra quest'ultimo e il simbolizzante tutto intero »⁽¹⁵⁾, è sempre un rapporto tropico rappresentato da metafora, antifrasi, iperbole o litote. L'organizzazione figurale all'interno del simbolizzante, cioè della domanda dell'indovinello, è obbligatoria. Le figure che ricorrono, elencate per gli indovinelli che Todorov ha preso in considerazione ma non necessariamente al completo, dipendono dalla psicologia sociale, dal contesto culturale in cui un indovinello nasce. Ma sono aspetti che l'autore lascia inesplorati, perché distanti dal suo approccio del discorso.

Agli aspetti socioculturali dell'indovinello si avvicina invece M. D. Lieber che contesta in alcuni punti il modello di E. Kōngās Maranda (e quello di Todorov, che Lieber tuttavia non cita)⁽¹⁶⁾.

Per Lieber, E. Kōngās Maranda parte da un fondamentale errore logico quando, dalla sua analisi, conclude che l'indovinello mette in evidenza « l'equivalenza di due insiemi »⁽¹⁷⁾ e, « stabilendo una identità tra queste classi » (per esempio animato vs inanimato) faccia intravedere « che queste classificazioni non sono inattaccabili »⁽¹⁸⁾; infatti non è pensabile una cultura con categorie e classificazioni provvisorie e vacillanti. L'errore logico è pensare che « l'identità dell'oggetto dell'immagine dell'indovinello e dell'oggetto della risposta implichi necessariamente l'identità di quello di cui quegli oggetti sono membri »⁽¹⁹⁾, cioè delle rispettive classi o categorie. Definendo il rapporto tra immagine e risposta come metaforico, Lieber corregge il modello logico di E. Kōngās Maranda in quanto sostiene che non sono le classi o categorie che vengono paragonate o identificate, bensì una o più proprietà che hanno in comune il termine dato nella immagine e il termine cercato. Nell'indovinello:

Una casa senza porte (= L'uovo)

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, p. 145.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, pp. 145 e 146.

⁽¹⁶⁾ MICHAEL LIEBER: *Riddles, Cultural Categories, and World View*, in « Journal of American Folklore », 89, 1976, 352, pp. 255-265.

⁽¹⁷⁾ E. KōNGĀS MARANDA: *Structures des énigmes*, cit., p. 44.

⁽¹⁸⁾ E. KōNGĀS MARANDA: *Theory and Practice of Riddle Analysis*, cit., p. 5-6.

⁽¹⁹⁾ M. D. LIEBER: *Riddles, Cultural Categories and World View*, cit., p. 258.

l'ostacolo alla comprensione del testo (la « variabile nascosta » nel modello di E. Köngäs Maranda) viene dal fatto che una casa senza porte contraddice la denotazione del termine « casa », cosicché appare chiaro che il termine è usato in senso traslato. La casa e l'uovo possono essere paragonati solo « sulla base di proprietà che hanno in comune »⁽²⁰⁾. Ciò che l'indovinatore deve scoprire è « quale proprietà è designata da " casa " »⁽²¹⁾. Lieber ne deduce che l'indovinello implica non uno, ma due rapporti metaforici: quello tra il termine dato e la risposta e quello tra il termine dato e una o più delle sue proprietà. Quest'ultimo però è più precisamente un rapporto di sineddoche.

L'indovinatore opera « un processo di selezione in cui usa le proprietà fornite nella " variabile nascosta " dell'indovinello come una informazione che costituisce un insieme incompleto e seleziona tra le proprietà della descrizione quelle che completano questo insieme. Ciò vuol dire estrarre una per una le proprietà della descrizione e combinarle in un'operazione di confronto, con le proprietà specificate nello sbarramento »⁽²²⁾. Solo così arriverà alla fine al termine cercato.

Il modello di Lieber porta alcune conseguenze con sé. Primo, gli indovinelli fanno capire che « oggetti e categorie possono essere collegati fra di loro in vari modi » e invece di « mettere in questione l'ordine stabilito, " esplorano giocando " questo ordine »⁽²³⁾. Secondo, la combinazione di proprietà appartenenti a due oggetti diversi può formare nuove classi, che potrebbero anche rivelarsi consistenti oltre il momento della soluzione dell'indovinello. Terzo, il fatto che tra gli indovinelli dei Lau si trovino oggetti tecnici moderni, non dimostra, come sostiene E. Köngäs Maranda, l'instabilità delle categorie, bensì al contrario la solidità delle vecchie categorie e la validità delle regole dell'indovinello che hanno inserito nel loro sistema anche termini fino allora inesistenti.

I modelli dell'indovinello, proposti finora, sono senz'altro contributi importanti per l'analisi di questo genere, ma in alcuni punti non sono del tutto soddisfacenti. Si può forse fare un ulteriore tentativo di chiarire il problema.

Innanzitutto occorre ricordare che l'indovinello è in origine un genere popolare orale che viene recitato, in un determinato ambiente sociale e in presenza di più o meno persone, quindi pubblicamente, da due partner di cui uno pone la domanda della quale sa in anticipo la risposta che proprio l'altro deve trovare. La situazione crea tensione in quanto, per definizione, questa risposta esiste e deve essere trovata, cioè già il genere dialogico porta in sé la costrizione alla soluzione, punto sul quale vorremmo tornare. In più è la situazione sociale che impone all'indovinatore, in partenza inferiore perché non conosce la soluzione, di mostrarsi all'altezza del compito, di superare la prova e di conquistare la parità

⁽²⁰⁾ *Ibidem*, p. 260.

⁽²¹⁾ *Ibidem*, pp. 260-261.

⁽²²⁾ *Ibidem*, p. 262.

⁽²³⁾ *Ibidem*, p. 262.

con il partner a cui la conoscenza preliminare della soluzione conferisce una superiorità iniziale⁽²⁴⁾. Sembra assolutamente decisivo trovare la soluzione, diciamo per il momento soltanto per prestigio sociale. La soluzione, trovata in modo regolare dall'indovinatore, porta non solo per lui la fine di una specie di incubo, di una situazione penosa, bensì libera da una generale tensione anche gli ascoltatori coinvolti nel gioco. E tutto questo vale, seppure in misura attenuata, anche quando il lettore solitario di indovinelli moderni scopre la soluzione; la scoperta elimina una tensione e provoca una sensazione di piacere.

Sono quindi due gli aspetti importanti dell'indovinello: la situazione in cui si propongono e sciolgono gli enigmi e la struttura interna di questo genere dialogico, aspetti sicuramente collegati fra di loro.

Forse a questo punto bisogna fare alcune distinzioni. Dai tempi più remoti si conoscono indovinelli in cui il datore del problema è irrimediabilmente superiore all'indovinatore in quanto possiede un sapere particolare, che cioè non è comune all'umanità né ad una società particolare né ad un gruppo limitato: solo lui lo custodisce e la soluzione, fra l'altro quasi sempre questione di vita o di morte, gli può essere strappata soltanto attraverso l'inganno. Questo indovinello « a prezzo della vita » è un motivo assai frequente della fiaba di magia (cfr. la fiaba della principessa Turandot o di Tremotino dei fratelli Grimm, quella del *Compagno di viaggio* di Andersen, e i numerosi esempi dell'*Edda*). La situazione può anche essere capovolta nel cosiddetto « indovinello cruciale » (Halsrätsel) in cui un condannato a morte può salvare la propria vita in extremis se riesce a proporre una domanda alla quale i giudici non sanno rispondere. « Il sapere qualcosa significa forza magica », come dice Huizinga⁽²⁵⁾. Un bell'esempio di « indovinello cruciale » è il cosiddetto « indovinello di Ilo », proposto da una giovane donna infanticida ai suoi giudici:

Auf Ilo geh' ich,
auf Ilo steh' ich,
auf Ilo bin ich hübsch und fein,
rat't, meine Herren, was soll das sein.

(Sopra Ilo cammino, / sopra Ilo sto ferma, / sopra Ilo sono bella e carina. / Indovinate, Signori, che cos'è).

La soluzione che appunto i giudici non possono trovare è che Ilo è il nome del cane della donna, dalla cui pelle aveva fatto fare le scarpe che portava il giorno fissato per la sua esecuzione.

Un secondo gruppo comprende indovinelli risolvibili sì, ma rituali, cioè composti di

⁽²⁴⁾ Cfr. *Riddles: Expressive Models of Interrogation*, saggio cit., di J. M. ROBERTS e M. L. FORMAN, che analizza gli indovinelli « come modelli espressivi e raffigurazioni della interrogazione formale di subalterni da parte dei superiori » e quindi prima di tutto come domanda (p. 184).

⁽²⁵⁾ Cfr. JOHAN HUIZINGA: *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1973 (1ª ed. 1949), part. p. 125.

domande e risposte non libere, ma fissate da un cerimoniale tramandato e scaturiti da un sapere non individuale, e tuttavia riservato a pochi. Nella maggior parte dei casi aprono l'accesso ad un gruppo limitato e chiuso. Il datore dell'indovinello rappresenta un gruppo (di carattere religioso, professionale o segreto) nel quale l'indovinatore desidera entrare. Se riesce a rispondere alla domanda, dimostra di esserne degno ⁽²⁶⁾.

I canti dei *Veda* contengono molti esempi in forma poetica ⁽²⁷⁾; altre forme sono per esempio la cerimonia d'iniziazione alla Massoneria o ad associazioni artigianali. Il passo da questo indovinello alla forma del catechismo ovviamente non è lungo.

Il terzo gruppo, il più ampio, comprende gli indovinelli in linea di massima sempre risolvibili che si trovano in forma popolare come in forma letteraria, orali o scritti, e sono considerati da molti i veri indovinelli. Per capire la differenza tra questo e gli altri due tipi, bisogna passare in rivista gli oggetti che devono essere indovinati. Sono per lo più fenomeni e oggetti della vita di ogni giorno: il cosmo e i suoi fenomeni, piante, animali e paesaggi della terra, l'uomo ed il suo corpo, gli oggetti della sua vita quotidiana, concetti astratti, concetti ed oggetti religiosi o metafisici, attività correnti della vita umana. In generale si tratta di termini ben noti a tutti, ma chiaramente legati ad un determinato ambiente socioculturale ⁽²⁸⁾. Questo è uno dei motivi per cui indovinelli trasferiti dal loro ambiente culturale d'origine ad un altro rischiano anche di non essere compresi e perciò non risolti. Un indovinello finlandese come quello citato da E. Kōngäs Maranda in francese,

Un cochon, deux groins (= La charrue)

ha bisogno del suo commento (« il tradizionale aratro finlandese a doppio vomere » ⁽²⁹⁾) per essere compreso anche al di fuori della Finlandia. Lo stesso accade ad un altro indovinello indicato dalla stessa autrice:

« Uno strumento che canta da solo sulle ginocchia (= Il bambino) » ⁽³⁰⁾,

in cui è indispensabile la conoscenza degli strumenti musicali finlandesi.

Chi propone un indovinello deve quindi poter fare affidamento sulla conoscenza dell'ambiente dal quale si ispira. Come l'ambiente socioculturale, così il datore e l'indovinatore dell'indovinello devono avere in comune anche la stessa lingua, perché nell'enigma sono sfruttate tutte le possibilità che offre lo strumento linguistico: omonimi, paronimi, paragoni correnti, metafore, la formazione delle parole e altri elementi possono fornire

⁽²⁶⁾ Cfr. A. JOLLES: *Einfache Formen*, op. cit.

⁽²⁷⁾ Cfr. J. HUIZINGA: *Homo ludens*, op. cit., pp. 124-139.

⁽²⁸⁾ Cfr. DAN BEN-AMOS: *Solutions to Riddles*, in « Journal of American Folklore », 89, 1976, 352, pp. 249-250: « There are linguistic and cultural constraints upon the generation of solutions to riddles ».

⁽²⁹⁾ E. KÖNGÄS MARANDA: *Structure des énigmes*, cit., p. 13.

⁽³⁰⁾ *Ibidem*, p. 14.

materiale all'indovinello, per non parlare del metro, della rima, dell'allitterazione e dell'assonanza. Il materiale linguistico è naturalmente della massima importanza nella sciarada e nel logogrifo. Ma anche in un normale indovinello sono spesso proprio le spie linguistiche ad indicare la strada verso la soluzione:

Ich bin ein Friedensmann und rede stets vom *schlagen*
was mir der *Hammer* sagt, das muss ich wieder sagen,
mein' Arbeit ist bey *Nacht*, der Tag ist meine Ruh,
wie in Amerika bring' ich das Leben zu. ⁽³¹⁾

Le parole in corsivo orientano già l'indovinatore in modo giusto. Anche il lessico metaforico di una lingua viene sfruttato frequentemente:

Vorne wie ein Kamm
in der Mitte wie ein Lamm
hinten wie 'ne Sichel:
Rate mal, Vetter Michel! ⁽³²⁾ (= Il gallo).

Già il termine « Kamm » è una spia linguistica: significa « pettine », e in senso metaforico « cresta ». Insieme alla immagine della falce conduce verso la soluzione.

L'indovinello è dunque fortemente condizionato dall'ambiente culturale e linguistico in cui nasce. Tornando alla situazione concreta in cui lo si formula e risolve, c'è da chiedersi perché esso crea tensione e come mai la soluzione porta con sé una più o meno intensa sensazione di liberazione e di piacere. Per J. Huizinga anche nell'indovinello è essenziale l'aspetto agonistico, la competizione fra i membri di un gruppo per verificare chi tra di loro è superiore agli altri. La competizione nell'indovinello si svolge come un giuoco con delle regole ben definite. La tensione verrebbe allora dalla lotta tra i due partner, sarebbe di nuovo, anche se tra persone alla pari, un'occasione per dimostrare la propria abilità e superiorità. Al vincitore questo farà senz'altro piacere, ma non è facile dire perché la soluzione sprigioni piacere a tutti, i due partner e il pubblico astante; poiché non si tratta della allegria continua del giuoco, bensì di un piacere immediato, legato al momento della soluzione. Si potrebbe piuttosto pensare che al momento agonistico si unisce di nuovo il motivo della iniziazione. Non per caso l'indovinello è diffuso tra i bambini, ma non tra i piccolissimi, ed è familiare alle veglie o a certe riunioni di lavoro domestico, prevalentemente in campagna. Si tratterebbe allora di una specie di accertamento della conoscenza

⁽³¹⁾ *Deutsches Rätselbuch*, a cura di V. SCHUPP. Reclam, Stuttgart, 1972, p. 113. (Sono un uomo di pace e parlo sempre del battere, / ciò che mi dice il martello, lo devo ridire, / il mio lavoro è di notte, il giorno il mio riposo, / vivo come in America. = Guardiano notturno).

⁽³²⁾ *Ibidem*, p. 23 (Davanti come un pettine, / nel mezzo come una pecora, / dietro come una falce: / Indovina, compare Michele!).

del mondo degli adulti e della iniziazione al mondo dei sessualmente maturi. Quest'ultimo fatto riceve una certa conferma dal numero relativamente elevato in molte culture degli indovinelli che riguardano il sesso e che spesso sono osceni nel senso che presentano organi o azioni sessuali, in un discorso normalmente vietato dalle convenzioni sociali e quindi protetti da tabù. Il piacere deriva perciò o dalla conquista della superiorità, o dalla certezza di far parte degli adulti o dalla possibilità di sentir parlare di cose di solito non manifestate apertamente, senza per questo essere costretti a nominarle direttamente nella soluzione: infatti questi indovinelli hanno tutti una soluzione del tutto innocua accanto a quella oscena che viene invece subito in mente. Sono le cose vietate e represses che per un momento appaiono davanti al pubblico dell'indovinello che gode di una libertà tanto maggiore in quanto si tratta di un genere orale. E questo non si limita all'area del sesso, ma è vero in un senso molto più vasto: vengono fuori cose che direttamente non si possono dire, critiche a usi e costumi repressivi, a situazioni o sviluppi determinati, a desideri repressi che urtano contro le convenzioni in vigore in una comunità.

Nel *Libro degli indovinelli di Strasburgo* che è dell'inizio del Cinquecento si trova la domanda: «Quali sono per l'uomo le donne più utili e più servizievoli?». La risposta è opposta a quella che ci si aspetterebbe, ma piacevole: «Le ricche che muoiono presto»⁽³³⁾. Non è esclusa nemmeno la critica alla religione, nel caso specifico a quella cristiana:

Quali sono i santi più nobili e rispettabili?

Risposta: San Martino e San Giorgio che cavalcano, gli altri devono andare a piedi⁽³⁴⁾.

Critica che può assumere anche toni sarcastici:

Indovina che cos'è: alza la gonna come una puttana
porta scarpe come quelle di un bambino e ha sulle spalle un becco.

Risposta: È un monaco che indossa la tonaca.⁽³⁵⁾

L'indovinello si trova dunque a essere assai vicino al motto di spirito e anche al sogno come sono stati descritti da S. Freud. Per il motto di spirito, Freud distingue tra quello innocuo che fa scaturire soltanto un sorriso, e quello tendenzioso, suddiviso in motto di spirito ostile da un lato e osceno dall'altro, che fa scoppiare irresistibili risate e provoca un forte piacere⁽³⁶⁾.

Per l'indovinello si potrebbe, per il momento, pensare alle stesse distinzioni: «L'indo-

⁽³³⁾ *Ibidem*, p. 60.

⁽³⁴⁾ *Ibidem*, p. 59.

⁽³⁵⁾ *Ibidem*, p. 56 (del MS Q565 di Weimar del 1483).

⁽³⁶⁾ S. FREUD: *Il motto di spirito in S. F.*, «Opere», 1905-1908. *Il motto di spirito e altri scritti*, «Opere», vol. 5, Boringhieri, Torino, 1972, pp. 1-211.

vinello innocuo» è quello che inizia i bambini al mondo degli adulti; l'«indovinello osceno» si occupa di contenuti sessuali, inizia al mondo della maturità sessuale o toglie per un attimo il velo del tabù al mondo del sesso; l'«indovinello ostile» cerca di criticare cose o situazioni insopportabili o repressive e di sfogare anche in modo aggressivo rancori non confessabili altrimenti. L'indovinello può quindi avere importanti funzioni all'interno di una comunità. Esso mette in questione non tanto le categorie o le classificazioni, quanto le convenzioni divenute rigide, luoghi comuni e cliché.

Ora vediamo come si svolge concretamente questo «lavoro dell'indovinello». Occorre dire fin d'ora che l'indovinello non è una equazione di un qualsiasi tipo, bensì un «processo» di comunicazione che si svolge tra il mittente e il destinatario dell'indovinello secondo regole ben definite: il mittente codifica un messaggio che viene decodificato dall'indovinatore il quale ha la possibilità di controllare sul momento se la sua decodifica corrisponda alle intenzioni del mittente⁽³⁷⁾. Soltanto che il percorso delle operazioni⁽³⁸⁾ è quello opposto: il datore dell'indovinello è in possesso di un termine che egli, nel processo di codifica, trasforma in una descrizione più o meno estesa e l'indovinatore ha a sua disposizione solo quella descrizione che gli fornisce un certo numero di elementi per scoprire il termine cercato. Per definizione il mittente ha in mente un solo termine e l'indovinatore deve trovare proprio quel termine. Il fatto che a volte a una descrizione corrisponda più di una risposta, dipende da un difetto della codifica nella quale il codificatore non ha provveduto ad eliminare tratti che oggetti diversi possono avere in comune⁽³⁹⁾. La differenza tra i due partner non consiste solo nel fatto che compiono operazioni inverse, ma il mittente domina l'intero processo, dalla codifica alla decodifica, giacché è lui che dà la conferma della soluzione giusta, mentre l'indovinatore dispone solo della descrizione, del messaggio da decodificare. È ovvio che la comunicazione «enigmistica» è una comunicazione particolare, poiché l'indovinello si definisce come un messaggio che, per regola, deve essere non direttamente e velocemente comprensibile e, di più, che obbliga ad un solo tipo di decodifica: il ritorno al termine dato in partenza. Questo aspetto ne attesta la natura ludica: è un processo di comunicazione che non vuole trasformare la situazione, ma che, in un movimento circolare, torna alla situazione di partenza anche se, come abbiamo visto, può avere delle conseguenze.

Cosa succede nell'operazione della codifica di un indovinello? Diversi studiosi hanno confrontato la definizione lessicografica o enciclopedica che si presenta equivalente al ter-

(37) DAN BEN-AMOS: *Solutions to Riddles*, cit., p. 249, descrive l'indovinello come «immediata successione di messaggio, decodifica e feedback» e quindi come processo di comunicazione condensato al massimo.

(38) ALGIRDAS JULIEN GREIMAS: *L'écriture cruciverbiste*, in «A. J. G.: *Du sens, Essais sémiotiques*», Ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 285-307 part. p. 285 (trad. ital. *Modelli semiologici*, Argalia, Urbino, 1967, pp. 151-178).

(39) Il problema delle soluzioni plurime, discusso da quasi tutti gli studiosi dell'indovinello (Köngäs Maranda, Todorov, Ben-Amos, Lieber e altri) ed ipotizzato come possibile, anche se contraddice le regole del genere, rimane finora insoluto.

mine definito, con la descrizione dell'indovinello che sarebbe equivalente al termine nascosto. A prescindere dal fatto che nella definizione di un dizionario sono noti allo stesso tempo il termine e la sua spiegazione⁽⁴⁰⁾, mentre nell'indovinello è data solo la descrizione, il termine da indovinare invece è ancora sconosciuto, forse proprio l'idea della sinonimia fra descrizione e termine nascosto nell'indovinello ha condotto a conclusioni non del tutto convincenti. Non bisogna dimenticare che la descrizione del termine da indovinare è fatta in un modo che deve ingannare l'indovinatore, che implica il disguido. Il codificatore seleziona fra le proprietà (forma, funzioni o azioni⁽⁴¹⁾) del termine da presentare una o più proprietà che non devono essere le « caratteristiche considerate scientificamente essenziali per l'identificazione dell'oggetto »⁽⁴²⁾, come nel caso della definizione (benché lo possono anche essere), ma le camuffa, in quanto spesso sceglie proprietà che il termine ha in comune con altri termini. Cioè la combinazione delle proprietà selezionate deve essere tale da stabilire una coincidenza con qualche proprietà di uno o diversi altri termini, ma non con tutte le proprietà dell'altro termine.

Il padre è un cigno, la madre una cornacchia,
 si alza la madre quando egli va a letto;
 non saprei dire di averli mai visti insieme
 eppure ognuno dei due ha generato dodici figli. (= Giorno e notte)⁽⁴³⁾.

Il codificatore ha selezionato tra le innumerevoli proprietà del giorno e della notte: assenza o presenza della luce, il legame inscindibile tra i due, l'attività in ore diverse, la suddivisione comune in dodici parti. Il rapporto tra giorno e notte è rappresentato metaforicamente come un rapporto matrimoniale, i colori sono stati mutuati da due animali. Il decodificatore deve controllare proprietà per proprietà ed esaminare il paradigma di ognuna per trovare la coincidenza con le proprietà dell'oggetto cercato. Cioè, non si tratta di una equazione tra la rappresentazione metaforica (marito e moglie) da una parte, e il termine nascosto (giorno e notte) dall'altra, bensì della « sola » descrizione dell'oggetto cercato in termini indiretti, che possono essere anche metaforici. Secondo E. Köngäs Maranda e Todorov, il codificatore afferra un'immagine, a un certo punto si accorge che le sue proprietà non collimano e in quel momento avviene il salto al termine nascosto. In realtà l'indovinatore conosce le regole del genere e sa già che si descrive un oggetto con delle proprietà non esclusive, ma comuni ad un altro oggetto. Il passaggio avviene al livello delle singole proprietà del termine cercato⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. T. TODOROV: *Analyse du discours: L'exemple des devinettes*, cit., p. 141-145.

⁽⁴¹⁾ R. A. GEORGES - A. DUNDES, cit., p. 113.

⁽⁴²⁾ T. TODOROV: *op. cit.*, p. 144.

⁽⁴³⁾ *Deutsches Rätselbuch*, op. cit., p. 94.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. M. D. LIEBER: *op. cit.*

Un altro indovinello seleziona unicamente il rapporto (di congiunzione/disgiunzione tra giorno e notte:

Due secchi si vedono salire
e scendere in un pozzo,
e quando emerge l'uno pieno,
l'altro deve immergersi.
Camminano senza sosta su e giù
una volta pieni, poi di nuovo vuoti,
e se accosti la bocca all'uno
l'altro è nel fondo più basso,
mai con i loro doni
possono ristorarti insieme. (= Giorno e notte) ⁽⁴⁵⁾.

Le proprietà dell'oggetto cercato possono essere anche concrete. Gli indovinelli innocui sono frequentemente di questo tipo.

Prima bianco, poi verde, poi rosso,
piace a tutti i bambini. (= Ciliegia).

Oppure le proprietà elencate in un indovinello sono tolte da termini diversi, come si è visto nell'indovinello sopra citato del gallo.

La scelta dei termini da indovinare e delle proprietà selezionate con cui si descrivono può dare delle illuminazioni sulla ideologia di una società e allo stesso tempo sui problemi con cui essa si confronta. Non è un caso che negli indovinelli anglosassoni del *Libro di Exeter* siano largamente utilizzati per la descrizione dei fenomeni naturali, le proprietà tipiche del vassallo e del guerriero.

Sono queste alcune ipotesi per una analisi dell'indovinello che dovranno essere ancora approfondite e provate nella applicazione ad un corpus di indovinelli: un lavoro che ci proponiamo presto di fare.

⁽⁴⁵⁾ *Deutsches Rätselbuch*, op. cit., p. 134.

MORALITÀ, STORIA E «MANIERA» NELLA POESIA DI GIOVANNI GUIDICIONI

di

Gualtiero De Santi

Al di là della «fabulazione» poetica. — Non sembra possa negarsi il fatto che la lirica cinquecentesca si presenta al concetto e alla consapevolezza culturale del medio lettore italiano come iterazione di motivi e somma di stilemi appartenenti alla poesia antecedente. È fuori di ogni obiezione che poeti e cortegiani trastullantisi con le rime intonavano petrarchevolmente variazione su variazione, senza quelle «necessità interiori» che vengono per altro ritenute indispensabili dai chierici dell'idealismo. Nemmeno gli esiti risultavano in genere rigorosamente autonomi dal modello. Eppure, di là da qualsisia pregiudiziale estetica e dai modi della mera valutazione, sembrerebbe ormai maturo il momento di una disamina intesa una volta per tutte a descrivere un fenomeno che, nel termine della sua caratteristica elitaria, potrebbe persino dirsi di massa. Con tutte le specifiche implicazioni sul piano tanto sociale che ideologico: a muovere da quella prassi di alienazione linguistica e di sostanziale autocastrazione che pensiamo abbia pochi equivalenti nella storia della letteratura.

L'esigenza, dunque, di una investigazione documentata e non affetta da pregiudizio sul corpo dei canzonieri e delle tematiche petrarchistiche incontra il massimo di difficoltà e di complicazioni allorché si affronti il problema della reale adesione dei poeti e dei versificatori alle tensioni politico-sociali di un periodo tanto drammaticamente lacerato. Tra la ripetizione pedissequa del precedente petrarchesco e l'incapacità di trattare il problema in termini non mediati e soprattutto non pesantemente letterari, si può individuare una situazione non molto comune e se si vuole nemmeno troppo evidente, che pure occorre determinarsi a prendere in considerazione. Diciamo, per iniziare a chiarire alcune indicazioni di fondo, certo lavoro poetico di un Alamanni, di un Veniero, di un Baldassar Castiglione. Che si colloca, posto che configuri una sezione esigua ma non ascitizia del

petrarchismo cinquecentesco, in posizione intermedia rispetto a quelle interpretazioni che al riguardo denotano il massimo di divaricazione: tali, a segno di esemplificare, il convincimento di Marcello Aurigemma circa la presenza e il riflesso della crisi politica in tutti i canzonieri, sino al punto che essa diverrebbe un vero e proprio leit-motiv ⁽¹⁾, e per converso la recisa e replicata negazione, espressa dal Baldacci, che persino nell'esperienza che a nostro avviso ha segnato il più consapevole approfondimento — quella di Giovanni Guidiccioni — sia possibile scorgere qualcosa di diverso dall'imitazione del modello petrarchesco ⁽²⁾. Baldacci afferma che le rime politiche del Guidiccioni, 14 sonetti redatti tra il 1526 e il 1530 e dedicati all'amico fuoriuscito Vincenzo Buonvisi, non possono neppure « iscriversi in eccezionali ragioni di moralità ». Asserto che privilegia il « côté » letterario e intimistico delle attività del poeta lucchese e che naturalmente ci sembra, et pour cause, di non poter condividere.

I versi civili del Guidiccioni presentano insistentemente lo schema del contrasto tra passato e presente, della non conciliabilità tra l'antica grandezza, di Roma e dell'Italia, da un lato, e la miseria morale e la loro decadenza dall'altro. Che si tratti del contenuto di una delle più celebri canzoni di Petrarca è fuori di dubbio. Nel Guidiccioni o si ha una marcata e persino pedante contrapposizione (« già lume / di beltà, di valor » $\longleftrightarrow$ « pallida e 'ncolta », sonetto III; « Degna nutrice de le chiare genti / ...albergo già di dei fido e giocondo » $\longleftrightarrow$ « or di lagrime triste e di lamenti », son. XII), o l'inserito retorico e celebrativo, sentito con una forte commozione e con quella partecipazione che diremmo propria dei cultori della classicità, viene ad essere contraddetto e rovesciato attraverso l'immissione di elementi che scompaginano l'originaria e convenzionale valenza semantica. L'operazione è condotta con una scoperta e disarmata scolasticità, quasi che al Guidiccioni premesse solo additare la drammaticità delle condizioni del paese e non piuttosto avviarsi a forbite esercitazioni poetiche. Le opposizioni, soprattutto per lo scarso peso degli intendimenti estetici in senso stretto, sono reperite all'interno di un medesimo ambito espressivo: per cui, a parte ogni questione d'efficacia, « il real semblante umano » (son. XI) declina in inarrestabile impallidimento, mentre nel « bel corpo » della patria avvilita e ridotta a schiavitù non potrebbero non avere sede « piaghe alte e mortali » (son. III). Qualche volta si ha il ricorso a una semplice riduzione del tono determinata da un verbo o da un aggettivo, e c'è pure il tentativo, quando sostenuto e letterario (« Abita morte ne' begli occhi suoi », son. I), quando lievemente abbozzacchiato (« il sommo imperio tuo caduto al fondo », son. XII), di costruire una tensione oppositiva all'interno del verso stesso, o della specifica frase poetica, senza tuttavia far perno sulla meccanica superficiale dell'opposto preliminarmente definito. Allorché si ha deroga alla convenzionalità ed al semplicismo di

⁽¹⁾ Cfr. MARCELLO AURIGEMMA: *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, LIL 19, Bari, Laterza, 1973, pp. 62-63.

⁽²⁾ Cfr. LUIGI BALDACCI (a cura): *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani, 1957, p. 481; idem, Milano, Longanesi, 1975, p. 372.

tale codice, lo sdegno e il risentimento dell'autore hanno uno spazio maggiore per evidenziarsi, in qualche sorta sono resi più plausibili dall'urgenza di coniare o trascogliere l'espressione perspicua.

I modi per il tramite dei quali il Guidiccioni rende questa sua immagine della decadenza dell'Italia possono naturalmente venire inventariati a seconda delle diverse ipotesi di lavoro. Nondimeno permane il fatto, indubbio, che la reminiscenza petrarchesca, la tonalità oratoria e classicheggiante, le molteplici immissioni libresche sommandosi variamente insieme configurano un motivo ricorrente e al contempo una specie di ossessiva distonia che percorre all'interno tutti i testi giudiccioniani. Sino al limite che la contrapposizione, non che gravitare nei diversi contesti, arriva ad identificarsi quasi totalmente con la stessa strutturazione dei sonetti. Questo avviene ad esempio nei primi tre quartetti di quella che il Codice della Palatina di Parma riporta al quarto posto tra le composizioni politiche, e che il Chiorboli, giudicandola composta tra la fine del '27 e gli inizi del '28, considera come la nona della serie ⁽³⁾.

Ma l'elemento che individua l'originalità del Guidiccioni e comunque il fatto che non lo si possa associare alla torma dei più passivi imitatori di Petrarca, ci pare possa essere fissato nella complessità e nell'aumento di significato che lo schema suddetto perviene ad acquisire. Se infatti è in tutto patente il rilievo che la serie e le coppie di opposizioni hanno all'interno dei testi, pure l'intenzione e espressiva e corrispondentemente politica non si esaurisce in tale modulo. Ciò dovrebbe o potrebbe concludere con una analisi delle differenze che, sul fondamento della componente stilistica (prevalentemente oratoria) e semantica (un allargamento e comunque un potenziamento delle funzioni che allo schema pertengono), arrivano di fatto a configurarsi rispetto alla piatta reminiscenza e all'impiego acritico dello stilema. Guidiccioni fa sì uso della figura dell'antagonismo tra ciò che è l'oggi della patria e quel che essa dovette essere un tempo — ingenuamente ne vagheggia perfino le bellezze, e lo stupore che non poteva non cogliere quanti ebbero la fortuna di guardarla; ma questo, ancorché non riuscire motivo di scuola e di riporto, è la base su cui egli costruisce il suo discorso e da cui muove per un excursus, distanziato e velato quanto si

⁽³⁾ Cfr. EZIO CHIORBOLI: *Giovanni Guidiccioni*, Jesi, Stab. Tip. Cooperativo, 1907, Appendice I, p. 155. Invece che alla numerazione approntata dal Chiorboli per una edizione delle *Rime* di Guidiccioni apparsa nel 1912 nella serie laterziana degli Scrittori d'Italia — edizione che il Dionisotti considera « decisamente sbagliata » tanto nell'ordinamento che nella lezione (cfr. CARLO DIONISOTTI: *Introduzione alla Orazione ai nobili di Lucca*, Roma, Edizioni di « Storia e Letteratura », 1945, p. 14, n. 1) — preferiamo rifarci alla successione in cui i quattordici sonetti « per la patria » vennero trascritti nel Codice Palatino di Parma (Ms. Parm. 344). Per una puntuale comprensione, diamo qui di seguito l'elenco dei 14 testi, precisando che essi sono individuati dal verso introduttivo: I, « Viva fiamma di Marte, onor de' tuoi »; II, « Dal pigro e grave sonno ove sepolta »; III, « Da questi acuti e dispettati strali »; IV, « Questa, che tanti secoli già stese »; V, « Prega tu meco il ciel de la su' aita »; VI, « Fia mai quel di che 'l giogo indegno e grave »; VII, « Il Tebro, l'Arno e 'l Po queste parole »; VIII, « Il non più udito e gran pubblico danno »; IX, « Mentre in più largo e più superbo volo »; X, « Ecco che move orribilmente il piede »; XI, « Dunque, Buonviso mio, del nostro seme »; XII, « Degna nutrice de le chiare genti »; XIII, « Se pioggia omai dal ciel larga non scende »; XIV, « Vera fama fra i tuoi più cari suona ».

voglia, sulle attuali contingenze storiche. Ne è conferma la seconda delle due quartine più sopra menzionate: quella in cui il nostro fa esplicito riferimento non tanto ai barbari o agli invasori in senso generico, quanto invece al « Tedesco » e all'« Ibero ». Non necessaria di dimostrazione, almeno così crediamo, l'allusione alle scelte politiche di Carlo V. Che essa poi arrivi in un contesto rabboccato di richiami colti, filtrati retoricamente, non contraddice la immediatezza degli impulsi e delle reazioni, ma dimostra semmai che ogni possibilità espressiva si compie non soltanto tenendo ben ferma l'ottemperanza a una norma codificata ma soprattutto utilizzando gli strumenti individuati nella tradizione. Secondo quella sintesi cui grosso modo si riferisce il Moretti ⁽⁴⁾, quando ipotizza che il Guidiccioni dovette volgersi alle « lettere » dietro le suggestioni e gli stimoli offertigli dalla madre, e alla politica per il prestigio di cui godeva il suo casato ma in special modo per le flagiziose condizioni dei tempi. Ecco: in Guidiccioni la meditazione sui mali e sulle calamità del paese è una risposta alla necessità di interrogarsi sul suo presente status politico, ma essa poi viene fuori solo in virtù di un patrimonio di cultura che agisce sia come punto di riferimento, in quanto rinvio a ciò che si pensa essere stato sommamente morale, grande e glorioso, sia soprattutto — e qui siamo al livello della scrittura — come possibilità di esplicitazione di tale problematica. Petrarca e il petrarchismo sono importanti, ma non tanto da essere il filtro determinante e necessario dell'operazione.

Che il Guidiccioni non si sia punto limitato a sollevare querimonie che permettessero di patullarsi in dotte discettazioni, è peraltro attestato dai riferimenti opportunamente disseminati nei testi. Quando nel '26 parve evidente che Carlo V stava preparando una nuova invasione dell'Italia, Guidiccioni non si limitò alla deplorazione e alla invettiva, ma lasciò trascorrere la propria amarezza in una serie di procedimenti espressivi non molto alieni dai modi dell'analisi e del ragionamento (son. IX). L'imperatore poteva indubbiamente, se solo si fosse deciso alla guerra, fare il suo « breve e vergognoso acquisto », ma non mostrava di accorgersi di un pericolo e di un danno maggiori che avrebbe invece dovuto contrastare e combattere: pericolo e danno rappresentati dai riformatori protestanti che il nostro, da perfetto servitore della Chiesa Romana, teneva ovviamente in pessima considerazione ⁽⁵⁾. Dall'incuria nei confronti degli sviluppi dell'eresia luterana (che Guidiccioni

⁽⁴⁾ Cfr. ALCIBIADE MORETTI: *Giovanni Guidiccioni*, « Ateneo Veneto », XVIII, 1894, vol. II, p. 29.

⁽⁵⁾ Si leggano, per un giudizio sulla Riforma e per la conferma dell'atteggiamento negativo qui esplicitato, alcuni passaggi dell'*Orazione*: « Io non so donde possa dar principio a raccontare i sentimenti e l'opere perfide di alcuni, gli quali, sì come dalle ultramontane nazioni hanno riportate le ricchezze, così hanno ancora appresi i costumi barbari e l'eretiche discipline di quello, il quale non so s'io debbo domandare velenosa peste o mostro infernale, pessimo Lutero, il quale, raccolte tutte le false oppinioni per le quali gli Ussiani, li Valdensi, gli Abbroniti, gli Ariani e tante altre sette furono dannati, ha voluto solo meritare la pena di molti e non solamente pareggiare ma di gran lunga superare l'infamia di tutti e, acquistandosi sempiterno titolo d'infidelità, poner tutto il ceco impeto della mente a volger sottosopra lo stato della religione cristiana. Insieme adunque con questa rabbiosa furia averanno ardimento gli uomini della repubblica lucchese di spargere i semi delle discordie ne' campi cristiani? di fabbricare nuove oppinioni contra le santissime istituzioni divinamente ordinate e approbate da tanti concili? e di oppugnare e annullare la verità

non sente solo sul piano dottrinale, ma sì bene anche nei suoi effetti pratici e politici) discende all'impero, alla sua unità, alla sua autorità, una oggettiva minaccia. Che si allarga sino alla Chiesa e alla dottrina rivelata (la « verace, santa fè di Cristo »). Il poeta scrive il suo sonetto non per effondere la piena dei sentimenti, bensì per condannare la cecità di Carlo V: verso il quale mantiene una sostanziale deferenza, attestata peraltro dall'assunzione metaforica dell'immagine con cui lo designa (« l'augel di Giove »), ma di cui biasima l'indifferenza al senso di giustizia (poi che egli commette ingiustizia nei rispetti dell'Italia) e all'onore. Se però l'imperatore è incapace di cogliere il peso reale degli avvenimenti a motivo della sua natura e del suo isolamento, cioè a dire per trovarsi terribilmente « altero di tutti altri e solo », l'abbandono in cui versano le cose della religione potrebbe venire evitato. Il fatto che la fede rischi di estinguersi non è da attribuire all'incidenza della casualità, quanto al contrario a colpe — « e so di cui », puntualizza Guidiccioni — che non è troppo complicato identificare. Evidente il rimando alla massima autorità della Chiesa, rimando che apparirà assai meno generico ove si rifletta sul fatto che Clemente VII, il papa d'allora, era, come quegli che l'aveva preceduto, un dichiarato fiancheggiatore della politica di Carlo V.

Il sonetto appare dunque costruito su componenti che appartengono, le une alla descrizione di una realtà effettuale (la potenza dell'impero) e di ciò che potrebbe trasformarsi in realtà (un ulteriore immiserimento del paese), le altre a un livello di discorso che è caratteristico del procedimento critico e razionale. Il solo elemento retorico è il richiamo — posto però a conclusione, a mo' di rimando implicitamente parenetico — di uno smarrimento della nozione dell'onore da parte dell'imperatore. Come, dunque, tale testo potrebbe venire risolto e indiziato secondo modalità unicamente letterarie e rinserato e ridotto, senza avere in conto le distinzioni e l'attualizzazione che Guidiccioni compie, nell'alveo angusto dell'accademismo petrarchista?

Il tentativo è tanto più difficile in quanto non si tratta di un esito comunque isolato nel quadro dei testi composti dal Guidiccioni « per la patria », e nell'ambito stesso del complesso della sua produzione. Un esplicito avvertimento che è dovere di quanti governino di non lasciar cadere nel fango la libertà è contenuto nella composizione indirizzata all'amico Girolamo Campi, la sola delle quattro satire del nostro che ci sia pervenuta. Agli ecclesiastici e ai nobili spettava in quel torno di tempo la responsabilità della guida e delle scelte politiche. Sui primi (e in primis sul Pontefice) e sugli altri si riversarono volta a volta

di Cristo? e insieme con questo impurissimo sacrilego, contra i santi decreti de' padri, dispregeranno la possanza del Pontefice? vieteranno le funerali essequie e la confessione? negheranno la purgazione dell'anime? affermeranno che la volontà divina alcune volte sforzi gli uomini, benché repugnanti, a peccare, e quelli massimamente gli quali, per la integrità e innocenza della vita, gli son carissimi? e diranno delle preci, de' sacramenti e della ostia divina quello ch'io tremo a pensare non che a riferire? O incredibile e scelerata audacia, o inaudita perfidia, o diabolico instigamento!». (GIOVANNI GUIDICCIONI: *Orazione ai nobili di Lucca*, cit., pp. 103-104).

le speranze e le reprimende del nostro. « Maledire nel secolo decimoquarto alla corte papale — così il Chiorboli — e gridare ai principi e ai signorotti, come fecero Dante e il Petrarca, era virtù e ardire; rischiava d'essere eroismo nel secolo decimosesto. C'era, è vero, chi lo faceva per mestiere, all'usanza dell'Aretino; ma si conosceva l'umore, e non ci si badava. Ma, se si diceva sul serio, allora erano roghi fumanti, eran pugnali roteanti nel buio, eran veleni porti con perfetta cortesia » ⁽⁶⁾. Sempre il Chiorboli ricorda come molti avessero composto, senza tuttavia osare di renderle pubbliche, poesie politiche. Lo stesso Guidiccioni ritenne una imprudenza la diffusione dei suoi quattordici sonetti di argomento civile e storico: soltanto gli amici più intimi, lui vivo, ne furono presumibilmente a conoscenza. Questo però non toglie validità al senso, diciamo così morale e politico, dell'operazione: il fatto che il nostro autore avesse saputo guardare alla situazione italiana provandosi a coglierne la sostanza e la dialettica politica. Così, se la Chiesa aveva in un qualche modo la sua grossa fetta di colpevolezza, anche a quei nobili che s'erano arrogati la conduzione della cosa pubblica toccava una identica, se non proprio maggiore, riprovazione.

Su questo punto l'arditezza del Guidiccioni è chiaramente esplicitata. Non è soltanto questione di deplorare l'indegnità della situazione, o di ripigliare gli appelli di petrarchesca memoria a quanti avrebbero avuto il compito e l'opportunità di proteggere il paese, pur dovendone peraltro constatare — e già questo è un punto di differenza e di concreta valutazione politica — l'inefficienza e la neghittosità: giacché l'Italia « chiama indarno i suoi patrizi spenti » (son. XIII) e inutilmente prega, come dice la chiusa del decimo sonetto, « chi le sue piaghe sane ». Giudiccioni va oltre lo spazio della pura e semplice querela: l'Italia è infatti asservita anche per specifiche ragioni storiche, per un « non sano oprar » (son. II) di quelli che ne hanno il governo. Naturalmente, non essendo questo il particolare argomento delle liriche e trattandosi giustappunto di liriche, non si ha una analisi della situazione: ma possono qua e là cogliersi non secondarie indicazioni che riconducono innegabilmente alle peculiarità anche politiche della dizione poetica del Guidiccioni. Nel succitato sonetto secondo l'ultima terzina menziona in quanto cause della rovina e del dolore del paese « empie ... voglie » che già il Trombatore interpretò come « discordie degli stati italiani ». Ma l'allusione si traduce in decisa e secca accusa in un testo del '28-'29, il sonetto V, dove si afferma essere « l'odio interno » ad avere « sbandita » ogni pietà. Accanto alla piaga del disaccordo e della balbuzie politica dei capi, il Guidiccioni accenna poi in un passo (si veda il notissimo sesto sonetto) alla mollezza e alla indolenza del modo di vivere; e con questo introduce una nota critica la quale, quantunque non sviluppata, intacca per sua parte l'unità esistenziale e la pienezza che parvero tipiche del nostro Rinascimento. Certo nei rilievi avanzati, soprattutto a confronto di quanto venivano annotando memorialisti e storici, non c'è nulla di particolare. Ma il fatto che queste osserva-

⁽⁶⁾ EZIO CHIORBOLI: *Op. cit.*, pp. 137-138.

zioni rinvergano conferme e esplicazione nei testi ad esempio di Machiavelli e del Guicciardini, il fatto soprattutto che esse non si trovino mai campate per aria e siano viceversa occasionate da avvenimenti e da problemi che erano poi quelli che i politici e gli intellettuali dell'epoca stavano vivendo, attestano a sufficienza e senz'obbligo di ulteriori esemplificazioni la singolarità, anche morale e politica, di tale produzione lirica.

La coscienza della crisi. — Nel suo piccolo e nel microcosmo di quella non certo eccelsa poesia nonpertanto il Guidiccioni afferra i sintomi di una involuzione che diverrà in seguito sempre meno contenibile, sempre di meno occultabile sotto le parvenze della perfezione e del decoro rinascimentali. Intanto i barbari che descrive non sono vuote e gratuite schematizzazioni appartenenti al mito e al fiore delle letterature classiche. La « nova ingorda gente » del decimo sonetto, che si riversa in Italia per « far di noi più dolorose prede » e per dar sfogo a quello « sfrenato... furor ardente » che incute orrore e sgomento, è nientedimeno l'esercito di Georg Frundsberg, il condottiero germanico che guidò nel '27 la spedizione dei luterani contro il centro della cristianità. Se è esatta la datazione accettata dal Chiorboli, il Guidiccioni ne presagisce la carica distruttiva giusto un anno avanti, nel 1526. Costruito com'è su un accumulo di elementi che tendono a raffigurare gli invasori alla stregua di bestie (« fere rabbiose ») non per ossequio al cliché del barbaro quanto invece per rendere più plausibile e paurosa la descrizione delle stragi e delle violenze (la cui evocazione, in luogo dei richiami agli onori e alla passata grandezza, avrebbe dovuto smuovere e atterrire quanti fossero rimasti indifferenti e passivi), il testo è trascorso dal timore di tale evenienza; e dopotutto anche a ragione, visto che a parte i prevedibili effetti dell'impresa il Frundsberg fu il fondatore dei famigerati lanzichenecchi. Tutto quanto vi è di eccessivo — nell'aggettivazione, nell'eloquenza, nella esagitazione del ritmo — contribuisce a una funzionalità che diremmo esterna, pratica: persuadere circa la necessità di una difesa finalmente sicura, scuotere e arroventare gli animi, stimolare governanti e sudditi perché acquisissero coscienza della gravità della situazione. Questo certamente spiega, al di là dei cavilli interpretativi, come il poeta parlasse di « nove » genti: nuove rispetto a tutti quelli che avevano di già scorrazzato per la penisola arrecando lutti e tragedie.

Ma soprattutto, per quella strutturazione binaria cui s'è più sopra fatto riferimento, il barbaro cinquecentesco si appropria indebitamente del frutto della creatività rinascimentale e insieme sciupa e vanifica le basi stesse della civiltà. Il dualismo precedentemente rilevato tra l'antica grandezza e la degradazione attuale si ripete ora nell'antagonismo tra ciò che è esterno, oscuro, violento e ciò che invece, identificandosi con la stessa cultura nazionale, rappresenta il retaggio della civiltà. Chi viene di più a soffrirne è l'intellettuale, la persona colta e sensibile: quegli con cui il poeta rinviene una specie di ideale affinità. Vincenzo, Buonvisi, ad esempio: cui il nostro confida i suoi crucci dedicandogli le composizioni e rivolgendogli esplicitamente; che sconsiglia di tornare in patria — Buonvisi era infatti esule in terra di Francia, pare a Lione —; cui manifesta ancora il proprio auspicio e il

desiderio di un ristabilimento della pace e della giustizia. Quasi si direbbe che c'è nel Guidiccioni una sorta di estraniamento e di isolamento rispetto alla volgarità e all'inconsapevolezza dei suoi contemporanei, una chiusura in sé e nel colloquio con gli ingegni migliori a fronte della generale degradazione. La sua stessa malinconia, si è scritto, discenderebbe dal non volere risolversi a « vivere in mezzo alla corruzione de' suoi pari, e alle calamità pubbliche e private » ⁽⁷⁾. Questo non gli ha però precluso la possibilità di scoprire il concreto volto dell'Italia dell'epoca. Il fatto che venisse deplorata l'angustia dei tempi con un linguaggio sostenuto ed eloquente non toglie granché alla sua posizione di testimone e di osservatore compartecipe; giacché è in ultima istanza normale che ci si esprimesse con gli strumenti della tradizione culturale italiana. Resta che ciò che viene detto e descritto è il consumarsi di un dramma di vaste proporzioni. « L'arcadia cinquecentesca, che il Sannazaro aveva già figurato nella lenta tristezza d'un tramonto, si apre qui di schianto: il dramma pastorale si risolve nella tragedia storica. Quella tragedia che la cultura italiana del tempo respingeva da sé non soltanto per umano orrore della sofferenza e del male, ma proprio e piuttosto per una incompatibilità non superabile con le forze, estranee, che l'avevano provocata e vi irrompevano protagonisti » ⁽⁸⁾.

Il punto di forza del Guidiccioni sugli altri poeti e versificatori che pure si cimentarono con temi storici fu la coscienza di un crollo che egli presagiva come imminente. Accanto allo sdegno per l'apatia dei governanti e all'amarezza intensa e insostenibile (« come posso udir io le tue dolenti / voci, o mirar senza dolor profondo », son. XII) che glie ne veniva, Guidiccioni sentì così profondamente il declino del paese e allo stesso tempo visse con tale forza la contraddizione di una cultura gravitante su di un vuoto morale, che la debolezza militare e politica dell'Italia, che pure egli sa guardare con occhio attento e concreto, gli si configura in quanto conseguenza di un destino cui semmai sono da associare le specifiche responsabilità storiche. L'Italia decade così anche per « i difetti del fato » (son. I), però l'intrusione deterministica è poi corretta dall'intelligenza e dal buon senso (« nostre rie colpe e di fortuna », son. V). In un qualche modo anche la radicata e profonda insicurezza in una soluzione dei problemi a breve scadenza incontra un corrispondente correttivo nella coscienza della determinazione storica di quella sfiducia; come è in ultima istanza del fatalismo che alligna e pure si impone di quando in quando. Dei suoi contemporanei — per ripigliare il discorso del Diosinotti — il Guidiccioni condivide il timore delle sofferenze derivanti dallo sfacelo politico; ma a differenza di tanti o anche della gran parte d'essi non sopprime, per virtù o per vizio di cultura, e anche per indifferenza, l'immagine di quello sfacelo. Quando si sia precisamente stabilito il discrimine che intercorre tra l'isolamento in una propria aristocratica e compiaciuta autosufficienza da un lato,

⁽⁷⁾ RAFFAELLO FORNACIARI: *Una fenice fra i letterati del Cinquecento*, « La Nuova Antologia », vol. XXIII, luglio 1873, p. 522.

⁽⁸⁾ CARLO DIONISOTTI: *Op. cit.*, p. 39.

e la ricerca di uno stradicamento da una realtà cui pure non ci si è voluti sottrarre per l'altro verso, soltanto allora potrà comprendersi il desiderio di fuga e di evasione che la poesia di Guidiccioni pone in atto. Che non è solo ansia di schivare gli oltraggi (son. XIII) o voglia di rifuggire da quella realtà che pure è a fondamento del suo discorso poetico, quanto invece emersione di una disperazione e di un pessimismo che coinvolgono la natura profonda dell'uomo (in questo sarebbero interessanti i riscontri con le rime d'amore e di religione) e configurano, ciò che ha acutamente rilevato anche Croce ⁽⁹⁾, un processo di avvicinamento al sentimento della morte come conseguente e naturale approdo.

Tutto questo può essere meno evidente nei sonetti politici, nei quali si ha invece un procedere anfanante e spasmodico verso quell'idea di liberazione e di affrancamento che è però definita solo come progettazione di una vita futura. Sintomatico il testo che nell'ordine effettuato dal Chiorboli chiude la breve serie:

*Fia mai quel dì che 'l giogo indegno e grave
scotendo, con l'esilio, degli affanni,
possiamo dir: — O graditi e felici anni,
o fortunata libertà soave!*

*Cosa non fia che più ne affligga e grave,
or che 'l ciel largo ne ristora i danni,
or che la gente de' futuri inganni
o d'altra acerba indegnità non pave —?*

*Fia mai quel dì che, bianca il seno e 'l volto
e la man carica di mature spiche,
ritorni a noi la bella amata Pace;*

*e 'l mio Buonviso, con onor accolto
fra i degni toshi c'han le muse amiche,
senta cantar d'Amor l'arco e la face?*

dove già nel movimento del verso iniziale è espresso il desiderio del riscatto, sino al punto che il poeta delinea un'età dell'oro e un'Arcadia contraddistinte dalla pace e dal superamento di ogni servitù. A chi lo legga, s'impone subito il tono fortemente ortatorio, definito in primissimo luogo dalla sintassi: si è infatti alla presenza di tre periodi, esclamativo il primo (la quartina iniziale consta di un'esclamativa convogliante il discorso, con fare tipico dell'eloquio oratorio, in una proposizione diretta ulteriormente esclamativa), interrogativi quelli che seguono (con sdoppiamento interno nelle due terzine). Dovendosene rilevare

⁽⁹⁾ Cfr. BENEDETTO CROCE: *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1946, p. 403.

il carattere, le interrogative sono solo esternamente retoriche: non nell'essenza, ch  Guidiccioni non dice cose che avverranno sicuramente. Viene cio  espressa la speranza che intervenga un radicale cambiamento della situazione, ma non per questo la domanda ha un esito positivo. Qual   allora l'epicentro tematico? Quello che potremmo individuare nei primi due versi: una intensa carica di liberazione, talmente esplicitata da passare subito nel retorico — donde il « fia mai » —; il richiamo, con l'esilio, alla lontananza obbligata dell'amico; e soprattutto la particolare aggettivazione — « indegno e grave » — che ribadisce la tonalit  morale e il rilievo anche politico del punto di vista del Guidiccioni. La variante della seconda strofa introduce l'amarrezza del sarcasmo, il tormento e la vergogna di una tetra malinconia che non ha sfogo neppure nell'invettiva. Si giunge cos  alla ripresa. Ora Guidiccioni non pu  ripetere il motivo pari pari; n  pu  limitarsi a ribadire la stessa tematica con altre parole che per  si situano e agiscono su un medesimo livello di significazione. Gi  s'era avuto il sostanziale diversivo della seconda quartina. Ecco allora che la forte tensione dell'esordio si condensa nella rappresentazione metaforica della Pace, cio  a dire in un traslato del motivo di fondo in una immagine plasticamente rettorica. Con tanto di attribuzioni: l'accusativo alla greca, e l'altra espressione (« la man carca ») che riporta a un precedente aggettivo quantomeno per assonanza.

Un tono pressoch  uguale lo abbiamo nel richiamo all'amico Buonviso: il suo ritorno in patria, prefigurazione concreta del bramato riscatto, viene immaginato in modi letterari, con il ritorno in una Arcadia dove non si sa se le muse amiche siano meno reali dei « degni toschi »; e dove l'intromissione di Amore porta ad un'accentuazione del clich  accademico e letterarieggiante. Insomma, una oratoria che non rinviene equilibri, che tende continuamente ad eccedere, a prevaricare; ma che   cos  perch , proiettando una possibile immagine di salvezza nel futuro, trasferisce nella parenesi e nell'ammonimento quegli auspici e quel desiderio che la realt  contingente non poteva in alcun modo asseverare. Lo spaziare verso un futuro possibile e il sintomatico impennarsi in direzione della speranza — rinvenibili in altri componimenti del Guidiccioni: ad esempio nel sonetto ottavo (si confrontino in particolare le prime due strofe) — sono posizioni peculiari all'intellettuale italiano nel vivo della crisi cinquecentesca. Guidiccioni condivide ovviamente tali caratteristiche, ma insieme le trascende opponendo al futuro e alla speranza (visti lontano, imposti cio  con il sussidio e il supporto dell'eloquenza) la situazione contingente, il presente stato di cose con cui non a caso si chiude il prefato sonetto. Il tono stupito, smarrito, interrogante della canzone all'Italia si rovescia in giudizio categorico e reciso.

Lo scarto dalla norma. — Gli atteggiamenti morali e politici del Guidiccioni vanno accortamente disgiunti dall'insieme delle modalit  retoriche espresse dal comune medium poetico, ma a volte essi fanno tutt'uno con stilemi intenzionalmente colti ed elevati. Mette-
rebbe cos  conto di investigare in quali contesti vengano ad iscriversi i passi pi  esplici-

tamente « militanti », e accertarne la tenuta e la pertinenza semantica in ordine alle loro possibili funzioni. E ancora, servirebbe sceverare gli scarti e le variazioni qualitative che potrebbero intercorrere tra la ripetizione, per ipotesi passiva, di uno sgomento e di una paura desunti dalla tradizione, e l'emergere di un movimento attivo da identificare ad esempio nell'espressione della speranza e della fiducia. Il gioco delle graduazioni e degli equilibri lascia però a volte intravedere con sufficiente nitore il disegno di fondo delle liriche: così il sonetto che per il Chiorboli apre la serie (nono nella numerazione del Palatino) è per gran parte costruito su una serrata critica della Riforma protestante che coinvolge l'incapacità e la colpevolezza di Impero e Papato — e che trascina dunque con sé un giudizio non positivo sulla politica di Carlo V che s'apprestava proprio allora ad invadere l'Italia, ed una valutazione in questo caso però decisamente negativa del lassismo della Chiesa. Il sonetto indirizzato a Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino e prefetto di Roma, cosa altro è se non un concreto invito a prendere le armi? Ai fini del discorso non fa differenza che il duca dovesse scendere in campo contro i lanzichenecchi, come suppone il Chiorboli, o contro i Colonnese — stante le risoluzioni interpretative del Minutoli ⁽¹⁰⁾ — i quali l'anno antecedente il sacco di Roma avevano posto a soqquadro il Vaticano e la stessa basilica di San Pietro per spregio verso Clemente VII. Importa invece che in luogo di una perorazione, di una « exhortatio » di ascendenza retorica, il Guidiccioni si sia rivolto esplicitamente al prefetto di Roma perché ci si decidesse a risolvere la situazione ponendo fine ai sacrilegi ed alle violenze. Se è valida l'interpretazione del testo — o di quegli elementi che principalmente lo caratterizzano — siamo ovviamente in un'ottica affatto diversa rispetto a quella dei parafrasatori di Petrarca. Guidiccioni chiede un esplicito intervento in un preciso momento per stroncare una determinata situazione: la funzione del sonetto sembra scontata. È in pari luogo patente che essa, con tutta la sua forza e la sua attualità, non degrada o dissolve l'ossatura retorica ed artisticamente plausibile dell'eloquio poetico. Che è poi la contraddizione, ma anche il modulo attivo su cui riposa la poesia civile del nostro.

A motivo della persistenza delle tonalità tradizionali — che però, lo si deve ribadire, sono quelle stesse che in termini concreti occasionano e rendono possibile il discorso poetico del Guidiccioni —, non è per nulla incidentale che le immagini cui ricorre per descrivere le miserevoli condizioni del paese aderiscano ad una accentuata convenzionalità, che ha dietro di sé, con autori precisi, anche un'idea conformistica della pratica letteraria. Accanto alle affermazioni dirette e immediate, la rappresentazione della decadenza è affidata a metafore che potremmo all'incirca raccogliere in due gruppi: quelle che insistono sull'evocazione dell'orrore e delle violenze, quasi a concretare hic et nunc il senso fisico della sudditanza; altre che, con l'assunzione di prosopopee, mostrano l'Italia e la sua natura

⁽¹⁰⁾ Cfr. CARLO MINUTOLI: *Discorso preliminare alle Opere di Giovanni Guidiccioni*, Firenze, Barbera, 1867, vol. I, p. 103.

piangere e convulsamente dibattersi per quel « non più udito e gran pubblico danno », come suona l'incipit della ottava composizione. Guidiccioni non ha insomma una tale personalità e, soprattutto, un tale controllo della materia da riuscire a configurare nel corpo della propria produzione una sorta di opposizione al prevalente e incontrastato fenomeno petrarchistico. Accetta e riscrive Petrarca perché gli sembra naturale di servirsi di una lingua che appariva agli occhi di tutti come la sola lingua poetica che si potesse allora impiegare; ma si sforza di adeguarla al proprio personale sentire, con esiti in parte autonomi e differenziati persino sul piano stilistico, là dove emergono con maggiore evidenza i tratti distintivi della sua formazione. Il linguaggio di cui noi qui si parla è, beninteso, quello della connotazione; poiché è solo su tale terreno che il Guidiccioni si rivela debitore del Petrarca. Comunque ostile ad ogni pedanteria, egli non accoglie uno dei principi-cardine della rettorica cinquecentesca, quello dell'imitazione (nella versione di ripetizione anodina e impersonale, ma altresì nell'accezione di un esercizio espressivo esemplato sul modello più alto di lingua di cui si potesse disporre). Fa testo al proposito una famosa lettera al napoletano Antonio Minturno, lettera che allontana ogni possibilità di dubbio almeno quanto ad intenzioni soggettive:

« Io reputo esser viltà » scriveva il Guidiccioni nel 1531, « lo star sempre rinchiuso nel circolo del Petrarca e del Boccaccio, e massimamente a quelli li quali s'hanno acquistato con gli lor sudori qualche credito di vera laude. Perché noi dobbiamo pensare che essi non dissero ogni cosa, e che se più lungamente, o d'altre materie avessero scritto, averiano usato altre elocuzioni ed altre parole. E però quando il Minturno, il quale è ormai giunto a quel segno ove è più tosto percosso dalle lodi, che tocco dall'invidia, usasse alcuna voce non detta da loro, non solamente non lo riprenderei, ma senza più avanti intendere, lo lauderei: avvisandomi che egli avesse veduto Orazio nella sua *Poetica*, e che egli per lo continuo leggere e scrivere avesse acquistato tanto di giudizio che sapesse discernere se ella fusse propria e dolce al suono, o se ella fusse strana et aspera. Né solamente sono di quest'opinione circa alle voci; ma io non me ne discosto ancora circa la imitazione dello stile. Poiché io non biasimo punto uno che componga, se egli non si fa servo d'imitare uno. Voglio dire, che se bene uno non va dietro alle orme proprie del Petrarca, s'egli scrive versi vulgari, né di Virgilio, se latini, non è da esser ripreso; sì perché uno spirito elevato desidera la libertà, e d'esser detto ritrovator di cose nuove; e sì perché conosce che il più delle volte dalla tanta imitazione si cade in un errore, il qual molti lodano et io lo danno, di furar gli altrui concetti. Ma lasciamo a parte queste ragioni; non veggiamo noi tanti antichi poeti, istorici e oratori di gran nome, tutti esser buoni, e non di meno tutti camminare per diverse vie? E può ella essere, se non laude grande e forse maggiore, il far uno stil misto? Perciocché si mostra almeno di aver veduto molti autori; e non volendo giurar la fede a uno più che a un altro, si posson prendere da ciascheduno quelle parti, per le quali tu sia giudicato uomo di giudizio, d'aver saputo conoscere e prendere il migliore.

E più avanti non mi tacerò che quando io veggio in alcuna composizione qualche bello spirito poetico, o qualche nuovo andamento e lontano dall'uso de' vulgari, quantunque io trovi in quella alcune macchie sparse d'errori di lingua o d'altro, elle non m'offendono punto, né posso se non commendar l'autore; amando innanzi quel divin furore, il quale spesso (come suonano le parole di Socrate nell'*Ione*) fa con dolcissima armonia cantare inettissimo poeta, che odiando questi piccoli errori, gli quali la poca diligenza, o l'umana condizione suol fare assai volte » ⁽¹¹⁾.

Tutto questo sembrerebbe in forte contraddizione con le attestazioni di omaggio e di riconoscenza rese a Pietro Bembo. In un testo non molto noto Guidiccioni dichiara pari pari di dovergli ciò che era diventato ⁽¹²⁾. L'enfasi e la cortesia sono naturalmente di prammatica. Ma qui si intende affermare qualcosa di più: e a nostro vedere l'ammissione vale nel senso del riconoscimento di un primato che non era troppo facile neutralizzare. D'altra parte, pur non riconoscendo i postulati dell'imitazione e dunque apprestandosi uno spazio e uno stile relativamente personali, Guidiccioni accettò il petrarchismo e la stessa riforma bembesca. Il fatto che però li ricevesse attraverso il filtro della cosiddetta « scuola toscana » di Claudio Tolomei è già motivo di distinzione. Cui dovranno aggiungersi quelle istanze morali che il nostro avvertiva come insopprimibili e certi importanti dati della sua formazione.

Ciò non toglie che frasi, voci e versi del Petrarca si possano persino chiosare nelle sue rime, non esclusi i quattordici sonetti di argomento storico-politico. Già il Chiorboli aveva fatto osservare come l'esordio del sonetto due fosse confrontabile con il passaggio di *Spirto gentil* corrispondente ai vv. 10-18; e ulteriori affinità aveva scorto tra il v. 10 del quarto sonetto e i vv. 7-8 della succitata canzone petrarchesca. Il notissimo componimento CXXVIII dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è naturalmente anch'esso un punto di riferimento assai vistoso; sempre il Chiorboli ne dà conferma (con il raffronto tra l'invocazione del sonetto X e i vv. 7-13 della prima stanza di *Italia mia*; o anche rapportando il terzo verso del sonetto II al secondo e terzo verso del medesimo testo petrarchesco), non senza esaurire le possibilità dei paralleli. Ché il richiamo a Tevere, Arno e Po, contenuto sempre nella prima strofe, dovè imporsi certamente per l'esordio del settimo sonetto; così come il Mario trionfatore sui Teutoni nel 102 a.C. ad Aquae Sextiae è indubitatamente lo stesso Mario « che fe' di queste / fere rabbiose già sì duro scempio » nel decimo dei sonetti guidic-

⁽¹¹⁾ GIOVANNI GUIDICCIONI: *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 181-183.

⁽¹²⁾ Così infatti risulta da una lettera, priva di destinatario ma con l'indicazione della data (15 maggio 1527), riprodotta nel ms. Chigiano M.vi. 132: « che il mio sonetto sia piaciuto al chiarissimo Bembo a cui debbo quel ch'io sono, non ho cosa la quale mi tiri a dover crederlo se non che viene da lei detto ». Guidiccioni aveva frequentato la casa del Bembo quando era a Padova per completare i propri studi universitari. In quel periodo il cardinale stava attendendo all'ultima stampa delle *Prose della volgar lingua*. Non è così da escludere che per l'interpretazione del passo stralciato dal codice della Chigiana si possa non dar peso alla ipotesi di una adesione alle teorie propugnate dal Bembo sul modo di far lirica propendendo invece per il riconoscimento di un primato e di un magistero validi essenzialmente sotto il riguardo delle indicazioni linguistiche.

cioniani. Il Ponchiroli segnala l'accordo tra i primi due versi della seconda stanza della stessa canzone e la chiusa dell'ottavo sonetto di Guidiccioni. Ulteriori reminiscenze petrarchesche ha a sua volta indiziato Luigi Baldacci: la locuzione « rapido torrente » del medesimo componimento (v. 2) è contenuta nel v. 47 del *Trionfo dell'Eternità*; l'aggettivazione del v. 2 del parimenti succitato sonetto VII è la stessa che Petrarca impiegò al v. 2 della canzone CXXV; e il « ciel largo » dell'ultima composizione è già nel verso iniziale del sonetto CCXIII del *Canzoniere*. Si potrebbe naturalmente continuare anche per molto con la campionatura delle concordanze e dei differenti prestiti. Ma ai fini del discorso di fondo — e per un esatto e non fuorviante inquadramento del Guidiccioni — sarebbe in ultima istanza fatica sprecata, accumulo di materiale apprezzabile forse sul solo piano filologico ed erudito. A parte che a volte si ha differenza di contesto, l'impiego che il Guidiccioni fa degli stilemi petrarcheschi è di mero ossequio, di riporto inevitabile: anche se riproduce tout court un'espressione, la funzionalizza alle proprie inquietudini, al proprio discorso, la modifica quanto al senso.

Se tutto questo è vero, si può già dire che l'uso di Petrarca è necessario — per i tempi, per le esperienze stilistiche e linguistiche, non eccelse, del nostro — ma mai piattamente ripetitivo. Il fatto sì è che il paradosso della posizione di Guidiccioni è che egli pone in atto le condizioni del suo svincolamento dalla subordinazione a un modello in realtà imposto e realizza una comunque rilevante possibilità espressiva unicamente facendo proprie, nei limiti e nei modi consentitigli dalla sua cultura e dallo psichismo che gli apparteneva, le modalità di stile e di linguaggio del poeta trecentesco. Quella stessa opposizione tra la grandezza passata e le miserie presenti, che è forse l'elemento di massima vicinanza tra le canzoni di Petrarca e i sonetti di Guidiccioni, viene acquisita — lo si è di già visto — non in quanto schema di comodo e colto riporto, ma come dato di fondo, concretamente verificabile e da Guidiccioni verificato, dal quale svolgere una propria autonoma e sofferta riflessione lirica. Il clima ispirato ed elegiaco del petrarchismo viene in tal modo superato per dare spazio a una tensione e ad una eloquenza drammaticamente discettanti. Benché il richiamo a Petrarca non vi sia molto forte, si può leggere per un probante riscontro il decimo sonetto, steso presumibilmente nel 1526.

*Ecco che move orribilmente il piede
e scende, quasi un rapido torrente,
dagli alti monti nova ingorda gente
per far di noi più dolorose prede;*

*per acquistâr col nostro sangue fede
a lo sfrenato lor furore ardente,
ecco ch'Italia, misera, dolente,
l'ultime notti a mezzo giorno vede.*

*Che deve or Mario dir, che fe' di queste
fere rabbiose già sì duro scempio,
e gli altri vincitor di genti strane,*

*se questa alta reina in voci meste
odon rinnovellar il dolor empio
e 'nvan pregar chi le sue piaghe sane?*

Le due quartine hanno una loro caratterizzazione univoca, stringente. Se la lingua, gli stilemi e le immagini cui il nostro ricorre lasciano evidentemente non poco a desiderare, l'intensità del quadro e degli eventi possibili è ugualmente garantita. Diremmo anzi che è qui — nella previsione dell'invasione, nella concitazione del ritmo — il nucleo principale dell'ispirazione del Guidiccioni. Che come di consueto procede sotto l'incalzare delle prime immagini (si confrontino i primi due versi) e in seguito, pur mantenendo la tonalità dell'insieme anche con l'aggiunta di ulteriori elementi, continua dietro la spinta di una pronunciata eloquenza. Questa però — e già si ha un momento individualizzante — non stravolge o impedisce i sentimenti del poeta. Non a caso, come al Guidiccioni capitava con sintomatica frequenza, le terzine sono costruite attorno ad un'interrogativa retorica. Né è ancora a caso che il poeta tracci quella contrapposizione manichea tra una Italia fatiscante e degradata che pure fu « *domina provinciarum* » (« *alta reina* » in un verso successivo) e la rabbia selvaggia e sanguinaria del « *barbaro* » invasore. Torna anche l'immagine dell'Italia che, signora e regina in lutto, si lagna per le ferite arrecatele, e « *rinovella* » tale dolore (segno in un qualche modo distintivo di immediatezza) e che — punto importante per capire gli intenti di attualizzazione e il distacco dal Petrarca in quanto inerte modello di perfezione — prega e cerca chi voglia sanare le sue piaghe. Si dirà: anche Petrarca aveva fatto i suoi bravi appelli; e qualcuno potrebbe intendere la cosa ancora una volta convenzionale e manierata. Ma a parte la non del tutto irrilevante considerazione che anche il Petrarca fu a suo modo un poeta politico, si esprime nel testo del Guidiccioni una recisa coscienza della passività volgare e colpevole dei principi italiani. Si ha cioè un elemento che contrasta con l'indulgenza cortigiana del poeta petrarchesco. Ciò che è confermato dalla concitazione del tono, assai poco rispettoso del decoro e dell'equilibrio che erano intrinseci al petrarchismo. E che si attesta su un'oratoria che è un ulteriore elemento che non combacia col petrarchismo e che è il contributo personale ed autonomo del Guidiccioni.

L'adesione al Petrarca ed al petrarchismo avviene così attraverso l'accettazione del principio della « *lingua toscana* »; la riforma attuata dal Bembo è più conosciuta che praticata, e ad essa il monsignore lucchese sostituisce alcune componenti che avevano fortemente caratterizzato la sua specifica formazione culturale (la romanità, il culto dell'*ars dictandi* ciceroniana, lo spiritualismo platonico, ecc.). Ed è certamente il sommersi di lingua volgare e rettorica classica ad occasionare quella carica oratoria che è anche un implicito

rifiuto della ricerca di un « tono » petrarcheggianti. Di qui, si deve dire, anche la forza della poesia civile: forza che raggiunge la stessa poesia amorosa, « grandiosa » per i modi che assume, fieramente espressiva e altamente scandita. Insomma la novità — se non proprio la pertinenza poetica — dello stile, che è giusto in tale senso che venne celebrato da Giglio Gregorio Giraldi, è di trovarsi perfettamente connaturato e sostanziale alla rilevanza degli argomenti. La « gravitas » acquisita e praticata vanifica poco alla volta il plesso meditativo del petrarchismo. Impiegando comunque la tessitura dei campionari stilistici petrarcheggianti, Guidiccioni sostituisce ad essi un qualcosa di relativamente diverso. Molti gli esempi che si potrebbero addurre. Limitiamoci però al celeberrimo sonetto II.

*Dal pigro e grave sonno, ove sepolta
sei già tanti anni, omai sorgi e respira;
e disdegnosa le tue piaghe mira,
Italia mia, non men serva che stolta.*

*La bella libertà, ch'altri t'ha tolta
per tuo non sano oprar, cerca e sospira,
e i passi erranti al cammin dritto gira
da quel torto sentier, dove sei volta.*

*Che se risguardi le memorie antiche,
vedrai che quei che i tuoi trionfi ornano,
t'han posto il giogo e di catene avvinta.*

*L'empie tue voglie a te stessa nemiche,
con gloria d'altri e con tuo duolo amaro,
misera! t'hanno a sí vil fine spinta.*

Innanzitutto si ha il rispetto per l'equilibrio di quartine e terzine, rispondente a un ideale principio retorico. Ma la ripartizione non solo corrisponde ai due momenti, per il nostro tipici, della descrizione e della riflessione, ma fa da canale a un discorso che si snoda secondo sviluppi oratori. La maggiore consistenza delle quartine permette una tonalità ampia e solenne, più declamata e sostenuta. Aderisce a un senso di sdegno e di deplorazione per le miserie presenti, e quindi dovrà fluire libera e retoricamente efficace, con alcune cesure — vv. 1-2, vv. 5-6 — che servono a fissare concetti, con altre cesure — v. 4, v. 6 — che giovano a una chiusura piena e solenne del discorso. Dopo l'ampiezza oratoria delle quartine, ecco l'arresto della prima terzina, che determina un rialzo del tono di rimprovero. L'ultima terzina serve anch'essa a tale scopo, ma aumenta la tensione, fino a quel verso finale in cui l'esclamazione è insieme un grido di dolore e un'esecrazione adirata e cupa. Infatti la sintassi delle quartine è più articolata, più pausata, più scandita;

le metafore sono in genere quelle del linguaggio comune e, semmai, invece di rispondere a un ideale letterario, risentono di una accentuazione moralistica («passi erranti», «torti sentier») e di una suggestione ortatoria (i verbi) che è consona ad una orazione più che a una lirica di stampo cortigiano. Pure l'uso dei congiuntivi esortativi e le personificazioni, non particolarmente suggestive, portano a rafforzare l'idea di artifici che, se non funzionali alla lirica ed alle sue norme, rispondono tuttavia alle necessità dell'eloquenza. Se ne può pianamente inferire che l'espressione non è sciolta e scorrevole come nella più libera lirica petrarchesca: e questo, perché una eccessiva fluidità contrasterebbe con la carica di moralità con cui il Guidiccioni attende alla sua materia. E anche le comparazioni, inadeguate se viste con l'occhio e gli esiti della poesia lirica, non lo sono più se si entra nel clima della eloquenza civile.

Se ne deve di conseguenza derivare una gravità di pensiero e di intenti che avvalora anch'essa l'ipotesi di un Guidiccioni poeta civile e che determina sul piano stilistico l'adozione non accademica e non casuale della tensione all'eloquenza. E tuttavia non si ha mai scadimento alla pura e semplice declamazione, perché permane sempre e comunque una esigenza di realismo, avvertibile nella concretezza anche storica dei riferimenti e non contraddetta dal forte senso di idealità che circola in questi versi. Altrimenti detto in Guidiccioni il senso del presente riconduce a una pienezza ideale e morale di inusitata nobiltà (se ne ha conferma nell'*Orazione degli Straccioni*, in cui morale e religione si fondono intimamente). Giusto in tale accezione va inteso il sentimento della politica e della realtà effettuale.

L'attestato dei codici e dell'Orazione. — Una delle possibili riprove è determinabile grazie alla somma di correzioni e di modifiche rinvenibili sui codici. Lezioni differenti possono riscontrarsi anche per le rime d'amore. Ma sono essenzialmente i 14 sonetti a denunziare un accanimento e una insoddisfazione esemplificanti la moralità con la quale il Guidiccioni attendeva a questa problematica. Si confronti il magliabechiano 1185 e il riccardiano 2835, nei quali sono trascritti i sonetti sulla decadenza d'Italia: che è l'argomento su cui, «come prediletto al suo cuore, tornò più volte, conforme attestano i pentimenti e le correzioni che incontrano ne' vari codici»⁽¹³⁾. Ma in maniera particolare serve compulsare il codice allogato presso la Biblioteca Palatina di Parma, la cui esatta segnatura è: Ms. Parm. 344 (già CC. IV. 57, HH. VIII. 51).

Tale codice, già segnalato da Amedeo Ronchini⁽¹⁴⁾ e peraltro ricordato dal Benincasa⁽¹⁵⁾, venne soprattutto tenuto in conto, per la sua nota edizione delle rime guidiccioniane, dal

⁽¹³⁾ C. MINUTOLI: *Avvertimento*, Op. cit., vol. I, p. 9.

⁽¹⁴⁾ Cfr. AMEDEO RONCHINI: *Lettere inedite di Giovanni Guidiccioni*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie dell'Emilia», 1881, vol. 6, parte II, p. 365, n. 1.

⁽¹⁵⁾ M. A. BENINCASA: *Giovanni Guidiccioni. Scrittore e diplomatico del secolo XVI*, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1895, p. 106.

Chiorboli. Il quale ultimo, pur escludendo che fosse autografo, lo disse « copia eccellente, fatta senza dubbio presso il Guidiccioni » ⁽⁴⁶⁾. Si tratta ad ogni modo della raccolta delle liriche del poeta lucchese, il quale provvide a passarle ad Annibal Caro perché questi procurasse quelle modifiche che gli fossero parse necessarie. Le correzioni, che al Ronchini sembrarono « notevoli » e cui Chiorboli riconobbe « agilità, vaghezza, efficacia di poesia », determinarono poi quelle lezioni che i successivi editori accettarono e riprodussero, anche in considerazione del fatto che l'autore le aveva approvate. Particolarmente rilevanti le lezioni originarie dei sonetti « per la patria », le quali nel loro complesso confermano l'urgenza e la maggiore carica affettiva con cui il Guidiccioni affrontò tale tematica. Per l'assunto che ci si è proposti, non mette conto di dare descrizione di tutte le parti del codice, bastando invece l'esame di due testi: rispettivamente di quello introduttivo e del quarto.

Il primo componimento è quello, celebre, rivolto a Francesco Maria della Rovere perché intervenisse con le armi nella situazione romana. I due versi iniziali, così come ci sono pervenuti nelle copie a stampa, suonano in tal modo: « Viva fiamma di Marte, onor de' tuoi / ch'Urbino un tempo e più l'Italia ornaro ». Ebbene, essi sono la variante che il Caro approntò dopo che il Guidiccioni doveva essersi mostrato insoddisfatto delle due altre lezioni. Che qui vengono ovviamente riportate: e che sono « Signor, cui Marte et la virtù tra noi / fer di sé, simulacro ornato e chiaro » e, nel margine superiore della stessa pagina, « Excelso et primo onor de gli avi tuoi / sostegno fido de l'Italia et caro ». Questi quattro versi sono tutti egualmente segnati da fregghi di penna; in più il « chiaro » della prima versione reca una cancellatura sulla parte relativa ad « hi » — poiché la prima modifica è del Guidiccioni, è evidente che sin dall'inizio egli l'avesse voluto cambiare in « caro ». Non occorre entrare nel merito della maggiore o minore validità estetica delle differenti lezioni, poiché probabilmente le modifiche offerte dal Caro vincono le altre in efficacia poetica. Serve però venire in chiaro circa la immediatezza di quelle effusioni. E allora non potrà non rilevarsi come il sostanziale accentramento che il Guidiccioni fa sul valore militare e sulla virtù civile e morale si rovescia almeno in parte in attribuzioni esornative del personaggio. Il condottiero che è per gli animi sensibili al patriottismo un emblema di coraggio e di dignità (« tra noi »), cui pure ci si rivolge perché adoperi la sua virtù per fugare i flagelli abbattutisi sulla capitale e sull'Italia intera, diviene l'uomo che ha dato lustro all'arte militare e alla propria famiglia, senza che questo necessiti immediati agganci con la situazione italiana. Insomma, mentre la correzione del Caro è compresa nel campo del paludamento cortigiano ed è soltanto propedeutica al contenuto vero e proprio del sonetto, la lezione originaria guida subito al centro della questione, come sovente accadeva al Guidiccioni, uso a dire quel che avesse da dire già nei versi d'esordio (modello pro-

⁽⁴⁶⁾ EZIO CHIORBOLI: *Op. cit.*, p. 72.

bante è ad esempio il bellissimo sonetto che comincia col verso: « Se 'l tempo fugge e se ne porta gli anni »). Il richiamo alle virtù generose, non che servire da lode al Della Rovere come nella versione definitiva, è poi funzionale al senso reale della lirica: che è invito preciso e perentorio a intervenire militarmente. Il mutamento di « chiaro » in « caro », che resta nella seconda lezione per poi venire soppresso nell'ultima, introduce un'accezione affettiva e sentimentale che nella variante del Caro non si ha più. E d'altra parte anche il cambiamento intervenuto nel settimo verso (« Ne piange il Tebro; et grida: o spirto raro » —> « Duolsene il Tebro et grida: o Duce raro ») fa acquistare in decoro ed eleganza ciò che vi si perde di pathos e di nobiltà di sentire. « Duce » suona infatti troppo convenzionale e scontato di fronte a « spirto », in cui vengono a sommarsi lo specifico dell'abilità guerriera, idealità di sentire e dirittura morale. Anche la variante dell'ottavo sonetto — « Che 'l desio impenna et dispiegar già tenta » mutato in « Che 'l desio impenna, e di poggiar già tenta » (v. 6) — oppone alla alata tensione di un sentimento che non può più essere contenuto una espressione prosaica e incolore per giunta priva di un senso immediatamente riconoscibile. La prima appartiene all'eloquenza forse facile ma indubitatamente generosa del Guidiccioni, l'altra è frutto di una riflessione cavillosa che spenge l'intensità passionale di un desiderio, che è poi il sentimento del riscatto da ogni sudditanza e servaggio politico. « Conchiudendo: le correzioni del Caro tranne in qualche caso non migliorano affatto il testo del Guidiccioni, poiché vi portano, com'è naturale, soltanto lo sforzo a freddo di un ingegno colto, non il calore di un'anima accesa di fantasia o di sentimento. È ben vero che le correzioni del Caro sembrano essere state, nella quotidiana consuetudine di Romagna, discusse col Guidiccioni e da lui accolte; ma conviene pur ammettere che questi abbia dovuto cedere talvolta o spesso, anche contro convinzione, alle proposte dell'amico segretario, al quale aveva formalmente conferito ufficio e autorità di giudice.

Comunque, se anche vogliamo credere che il Guidiccioni abbia interamente e liberamente approvate e fatte sue tutte le correzioni, ci troveremo davanti due Guidiccioni l'un contro l'altro armato e, tra i due, noi possiamo bene scegliere il primo, che è il più vergine e originale (...). Per quanto poca sincerità e poco calore d'ispirazione si vogliano ammettere nei poeti cinquecentisti, è naturale che anche quel poco vada perduto nelle correzioni e mutazioni operate a mente fredda e più tardi »⁽¹⁷⁾.

L'Orazione alli nobili della Repubblica Lucchese conferma naturalmente l'immagine del Guidiccioni che siamo venuti tracciando. Anche qui sono chiamati in causa esempi della passata virtù, ma ci si serve della citazione e dell'autorità passata (Aristotele) per parlare ai propri contemporanei. E anche qui, diremmo senz'altro a un livello altissimo, l'eloquenza è veicolo a un discorso oltremodo concreto, anche se l'eco della grande oratoria e lo svol-

⁽¹⁷⁾ FORTUNATO RIZZI: *Intorno a un codice Parmense delle Rime di Giovanni Guidiccioni*, « La Bibliofilia », anno XXII, agosto-novembre 1920, dispensa 5^a - 8^a, p. 167.

gimento di precise e riconoscibili clausole retoriche sono condotti a un estremo grado di raffinatezza e d'esemplarità. Altro elemento che richiama il procedimento dei sonetti è il tentativo di evocare il terrore per ciò che avverrebbe ove la situazione avesse da precipitare: il popolo potrebbe addirittura eleggersi un dittatore e il fiorentino Alessandro de' Medici estendere il suo potere sino a Lucca, distruggendo l'autonomia della repubblica: « Fingete nelli animi vostri, o Padri, fingete ch'egli sia qui presente, e sentirete subitamente sopraprendervi da grandissimo spavento... » ⁽¹⁸⁾. Ma l'orazione è già politica per gli intenti che con essa il Guidiccioni si prefiggeva: esortare quelli che dalla lotta erano usciti vincenti a deflettere da un massacro e da repressioni che, insieme al fatto di contraddire alla morale e allo spirito religioso, minavano ulteriormente l'unità dello stato e dei cittadini; indicare le ragioni della rivolta popolare, individuare le responsabilità e pervenire a un rinnovamento che allontanasse ogni pericolo di disunione (e dunque di disgregazione della repubblica) e temperasse quelle ingiustizie sociali che erano ormai in patente contrasto con una crescita civile dello stato. Ma anche nell'uso del volgare — come è per altro indirettamente spiegato dalla lettera al Buonvisi posta in limine all'Orazione per la pace del Tolomei, impressa a Roma nel 1534 per i tipi del Blado — Guidiccioni mostra di non concedere granché nella sostanza a un esercizio meramente rettorico: « Con quale orazione gli uomini savi, gli quali consumano i pensieri nelle repubbliche, potranno aspramente rimproverare i malvagi, e degnamente lodare i buoni? Con quale svegliare i languidi alla salute pubblica et opporsi alla violenza et alla nequitezza de' rei? Con quale quietare i súbiti movimenti de' popoli et ismorzare l'incendio delle civili discordie? Con la volgare, o con la latina? Certamente con la volgare; la quale fortificata da' bei presidii della esperienza e delle dottrine, senza le quali è un aggiramento vano di parole, non è dubbio alcuno ch'ella porta seco utilità maravigliosa » ⁽¹⁹⁾. Gli pareva indispensabile che ognuno potesse essere in grado di ritenere le cose che, per il bene di tutti, dovevano essere dette. Guidiccioni vuol salvare la patria e impedire la ripresa delle antiche prepotenze; ma vuole al tempo stesso salvare la vita ai rivoltosi, i cosiddetti Straccioni. Per questo si spinge nel vivo della contesa, finalizzando la sua « concione » a precisi obiettivi; e si decide altresì, non paventando le reazioni e i prevedibili contraccolpi, a nominare le cose col loro nome e cognome.

« Molti, sì com'io stimo, prenderanno ammirazione che, avendo io fin da' primi anni rivolto l'animo alla vita e alle operazioni ecclesiastiche et essendo poi sempre nel processo della età stato non solamente osservantissimo delli ordini e delle istituzioni della terra nostra ma studiosissimo di essaltarle con somme lode, ora così subitamente mutato pensiero venga ancor giovane e servo delle cure spirituali a riprenderle e a dir di quelle cose, che gli più maturi non ardiscono e che gli laici debbeno. Ma se alcuno di quelli, gli quali

⁽¹⁸⁾ G. GUIDICCIONI: *Orazione ai nobili di Lucca*, ed. cit., p. 112.

⁽¹⁹⁾ G. GUIDICCIONI: *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 201-202.

sogliono infra voi degnamente favellare delli advenimenti pubblici e opportuni, si fusse mosso a parlare, avrei usato in questo la modestia che si convenia e ch'io soglio nell'altre cose; ma vedendo quelli spinti dall'odio, questi dal desiderio de' propri commodi, altri con gli sensi corrotti ragionarne e molti ancora per temenza tacere, ho giudicato esser opera grata a Dio e debita alla carità della patria il dire, insieme con gli errori di molti, quelle cose le quali sono veramente salutari alla vita di questa civile congregazione. Conciosiacosa che mi riputerei degno non pur di riprensione ma di supplizio se, attendendo a conservare l'ordine del viver mio, io avessi per trascurato e inconsiderato quello della patria mia, le fatiche e le difensioni della quale niuno può prendere sì efficacemente che molto più non le debba e non gli si convenga » ⁽²⁰⁾.

Da quella che chiameremmo la coscienza delle responsabilità e dei doveri civili, Guidiccioni fa discendere il presupposto della precedenza del bene e della conservazione della comunità sugli interessi dei pochi. Se il povero voleva in Lucca elevarsi al rango e alla dignità del ricco, ogni colpa ricadeva tuttavia sulle classi agiate per aver tenute oppresse e soffocate le masse, per le reiterate usurpazioni, per i furti, per le concussioni. « Cose tutte pessime e contrarie all'unione del viver civile » ⁽²¹⁾. Ma le rovine e le discordie venivano soprattutto dall'aver i padri spinto i figli a quell'eccessiva pratica della « mercatanzia » all'origine di tutti i mali presenti: in quanto diseducante lo spirito e l'intelligenza e tale da respingere ai margini la cultura e da spronare al culto del denaro e del proprio « particolare ». In questa aspra denuncia il Guidiccioni risente forse troppo delle mitologie umanistiche, e lo si potrebbe facilmente tacciare di anacronismo. Sta però di fatto che è dal rifiuto del primato dell'utile e del privato che discendono interessanti indicazioni circa la conduzione dello stato. Guidiccioni è favorevole alla presenza dei poveri nei consigli che governano la città, richiede addirittura che, ove qualcuno per bisogno o per incuria volesse distrarsene, dovrebbe essere trattenuto. Le leve del comando non sarebbe poi saggio che spettassero sempre agli ottimati, ché il governo dei pochi rafforza e arricchisce quelli soltanto; si spinge sino a dire che il fine del governo popolare è la libertà. Non mancano naturalmente molte ingenuità sul piano prettamente politico — ingenuità di cui, osserva il Dionisotti, un Machiavelli avrebbe riso. Così come non sono assenti intuizioni estremamente in anticipo sui tempi, quale quella sopra menzionata dell'irriducibilità del contrasto tra intelligenza e mercatanzia (non si ha in nuce un qualcosa che ricorda l'analisi marxiana della trasformazione dei valori d'uso in valori di scambio ad opera della borghesia capitalistica?). Le ingenuità si spiegano comunque con l'intensità e la passione con le quali era avvertita quella crisi sul cui sfondo il poeta sentiva la presenza della assai più vasta e complessa crisi italiana. E al medesimo modo sono da intendere i passi estensivamente

⁽²⁰⁾ G. GUIDICCIONI: *Orazione ai nobili di Lucca*, ed. cit., pp. 87-88.

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 91.

avanzati. Per quanto anche uno studioso attento e severo quale il Dionisotti abbia scritto che non si ha « nella letteratura cinquecentesca una requisitoria più serrata, più aderente ai termini propri del conflitto economico e sociale » ⁽²²⁾, non nutriamo l'intento di prospettare un improbabile democratico avanti lettera. Prescindendo persino da un'analisi complessiva dei motivi dell'*Orazione* importava documentare con una ennesima riprova la autenticità del sentimento politico del Guidiccioni. E mostrare come esso muovesse da situazioni di fatto e si articolasse in direzione di quel disegno che al poeta sembrava maggiormente aderente alla realtà.

Ci pare per concludere che la produzione civile del Guidiccioni attesti nel nostro una esigenza morale che, per riuscire piena e convincente, ha necessariamente da esplicarsi nella politica e nella storia. La morale è insomma autentica se esce dal confronto con la realtà. La prassi politica si risolve nel Guidiccioni nell'etica e nel primato della religione, ma essa deve rispondere, per essere tale, alle esigenze del presente. Poi potrà anche venire il desiderato distacco dalla vita attiva, la completa realizzazione di sé nell'ideale dell'equilibrio umanistico. Ma è quella insopprimibile istanza che ha spinto il nobile di Lucca a scrivere i testi sulla decadenza del paese: « ogni volta che io avrò dimostrato essermi diletto della virtù e quella aver riverita e da molto più riputata che li piaceri de l'ozio, crederò di non meritar biasimo » ⁽²³⁾. Non fa dubbio di sorta che al Guidiccioni sembrasse necessario onorare la virtù combattendo la degradazione e prendendo posizione contro quanti ne portavano la responsabilità.

⁽²²⁾ CARLO DIONISOTTI: *Op. cit.*, p. 76.

⁽²³⁾ GIOVANNI GUIDICCIONI: *Lettera a Francesco Cenami*, in *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 210.

Documenti

AUTORITRATTO

di

Ferdinando Camon

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXI, n. 1367 del 24 novembre 1976, in onda su Radiouno).

Di solito, quando viene qualche studente che sta facendo degli studi sulle mie opere, mi sento domandare anzitutto perché scrivo, e quando ho cominciato. Rispondere a queste domande mi pare un buon inizio per questo incontro con i radioascoltatori.

Ho cominciato a scrivere presto, molto prima di arrivare all'università. Nato in un piccolo, piccolissimo paese della provincia di Padova, nel 1935, frequentavo scuole di campagna; la cultura che ricevevo era a mezza strada fra quella in lingua italiana, borghese e tecnologica, e la cultura dialettale, contadina e conservatrice. In sostanza, la scoperta più importante che feci allora fu l'esistenza di un mondo che ignoravo e che sentivo destinato a scontrarsi col mio e a vincerlo, forse a eliminarlo: il mondo della città, dei consumi, della dissipazione. Cominciai a guardare al mio mondo come a una reliquia del passato. Credo di poter adesso introdurre una formula che spieghi perché e quando ho cominciato a scrivere. La formula è questa:

Vivendo, si fanno delle esperienze. Passate, queste esperienze diventano dei ricordi. Confrontati con altri e trovati anòmali, questi ricordi si trasformano in traumi. A questo punto ho cominciato a scrivere. E che cosa ho scritto? Sentivo sin dall'inizio che ero destinato a scrivere romanzi e poesie, però ho cominciato scrivendo altre cose, per avvicinarmi ai poeti e ai romanzieri che mi avevano insegnato di più. Ho cominciato a studiarli per anni, ma invece di pubblicare questi saggi critici come tali ho preferito andare a trovare questi scrittori uno alla volta a casa loro, ed esporre le mie conclusioni per sentire le loro osservazioni e le loro risposte, e pubblicare insieme sia i miei giudizi che le loro reazioni. E così ho scritto due libri di conversazioni con quelli che considero i massimi romanzieri e i massimi poeti del mio tempo. Ho cominciato prima dai poeti: Jahier, Ungaretti, Sbarbaro, Palazzeschi, Valeri, Govoni, Betocchi, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, Caproni,

Sereni, Zanzotto, Fortini, Luzi, Pasolini, Pignotti, Sanguineti. Adesso arriverei più avanti. Ho riunito queste conversazioni nel libro *Il mestiere di poeta*, stampato da Lerici nel 1965. Poi i romanzieri: Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, ancora Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi, Calvino. Ho riunito queste conversazioni in un libro, ristampato ora da Garzanti col titolo *Il mestiere di scrittore*. Quali di questi autori ho sentito come più vicini a me? Quelli che s'incrociano con esperienze umane e soprattutto sociali che mi sono proprie. Io avevo vissuto la vita del sottoproletariato rurale, ma ero stato educato con un senso assai profondo della grandezza e del trionfalismo del cattolicesimo, e mi interessava fino allo spasimo il messaggio di liberazione dalla povertà proprio di movimenti politici di sinistra, anche di estrema sinistra; ogni mio sviluppo critico e narrativo non poteva non tener conto di queste fortissime esigenze. Credo che non siano esigenze conciliabili, e dentro di me c'è, ci sarà sempre, un atroce conflitto, che sconto giorno per giorno ma che mi aiuta a capire il mio tempo perché è il conflitto che segna questo tempo, è il dramma che noi tutti ora viviamo e di cui non vedremo, temo, la fine. Il dramma dello scontro tra cattolicesimo e marxismo, tra fede nella trascendenza e fiducia nella storia. Questi termini e questi concetti hanno un senso diverso per chi è nato in culture diverse dalla mia: la cultura operaia, la cultura borghese. Ma il fatto è che queste sono false culture, e infatti sono appena nate e sono già in crisi. La mia cultura mi ha iniettato profondissimo il senso della trascendenza, cioè del sacro, e il senso della storia cioè del riscatto sociale. Se penso ad altri scrittori con questi stessi temi, trovo Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Paolo Volponi, Roberto Roversi. Ho avuto un rapporto da discepolo con questi scrittori, e lo conservo tuttora con Moravia, Volponi, Roversi. Avevo un rapporto strettissimo con Pasolini, ma ora Pasolini non c'è più. Devo molto a lui. Era un uomo che aveva una qualità rarissima tra gli scrittori: era molto generoso. Fu lui a leggere il mio primo romanzo, *Il quinto stato*, e a presentarlo a Garzanti. In questo romanzo racconto la vita di un ragazzo che non ha mai visto una città, non sa com'è fatta, come funziona, come ci si vive. Espongo gli usi, le credenze religiose e morali di una comunità sperduta in una sacca fuori della storia, senza contatti col resto dell'umanità. Improvvisamente, in questa piccola comunità capita una ragazza di città, con i suoi rotocalchi, i vestiti alla moda, i suoi quaderni di scuola. Il piccolo protagonista se ne innamora estasiato, ma i due hanno difficoltà a capirsi, perché questa ragazza parla solo italiano e questo ragazzo capisce solo il dialetto. Della lingua italiana il ragazzo comprende solo qualche parola — i nomi delle vie e dei quartieri della città, che son nomi di santi, via santa Lucia, santa Eufemia, quartiere della Trinità, eccetera, e con questi nomi e con la fantasia costruisce una specie di mappa della città, immaginandola così come Dante Alighieri immagina il suo Paradiso: un territorio della felicità assoluta, della beatitudine, diviso per cerchi concentrici con gli abitanti-angeli che passano da un cerchio all'altro in proporzione ai loro meriti. Che sono poi meriti secondo le scale della borghesia.

Vorrei leggerne la parte finale, le ultime righe (pag. 171):

lungo lo stesso cerchio non si ha sempre e indifferenziatamente la stessa quantità di bene perché man mano che ci si avvicina al raggio che in linea retta viene dalla Trinità il bene cresce e quindi i cerchi non sono in sé immobili per periodi di cinque anni ma ininterrottamente in ogni attimo c'è in essi un continuo spostamento dai punti defilati ai punti esposti all'influenza e questo formicolio brulicante e disciplinato è la prova della loro vita e della loro felicità e della loro comprensione del bene e forse se lassù si tien conto anche di tutto quello che ho sofferto, pur prevedendo che non arriverò mai nel quartiere della Trinità, potrebbe anche toccarmi di morire all'angolo di non importa quale anello, là dove s'incrocia con il raggio retto, con la pupilla beata fissa al Centro.

Questo romanzo, *Il quinto stato*, è dunque una specie di descrizione di una sacca di Terzo Mondo in casa nostra. Come tale è stato giudicato dalla critica, anche straniera. Ma non è vero che la civiltà contadina non conosca la storia, cioè non abbia uno sviluppo e un divenire. Ho voluto più tardi raccontare un momento di violentissimo impatto del mondo contadino con la storia, e cioè il momento del passaggio della seconda guerra mondiale. Ho fatto questo nel secondo romanzo, intitolato *La vita eterna*, anch'esso pubblicato da Garzanti, come tutti i miei libri. Della nostra Resistenza è completamente ignorata la parte che si è svolta nelle campagne, quella che si chiama cioè la Resistenza contadina. Perché? Perché per ragioni politiche vale molto di più un professore universitario che, per opporsi al fascismo, perde lo stipendio, che non un contadino il quale, sempre per opporsi al fascismo, perde la vita. Nei testi di storia si parla dell'intellettuale antifascista che ha dovuto andare in esilio, non si trova mai una riga per i contadini sterminati. Ecco: a questi ultimi della terra, al loro oscuro eroismo, io ho voluto dedicare un libro, il romanzo *La vita eterna*. Mi considero dunque colui che si occupa, scrivendo, dell'ultimo stadio della nostra piramide sociale. La nostra cultura ha avuto lunghe fasi di letteratura operaistica, non ha mai avuto letteratura propriamente contadina. La vita dell'operaio, in nome del quale l'intellettuale scrittore borghese denuncia la vita borghese come un privilegio, è in verità un lusso in confronto con la vita del contadino. Io racconto la vita contadina, e la racconto dal suo interno. Da questo momento i miei legami con gli scrittori italiani che prima seguivo si allentano, sento una maggiore fratellanza negli scrittori sudamericani, in particolare García Márquez e Julio Cortázar. Dev'essere una fratellanza ricambiata, perché questo mio secondo romanzo vien tradotto anche nell'America del Sud. Quando scrivevo questi due romanzi continuavo a scrivere poesie, e le venivo raccogliendo in un libro intitolato *Liberare l'animale*. Il mondo di cui parlo nelle poesie è lo stesso dei romanzi, ma più condensato, racchiuso in immagini che ho cercato di rendere più secche e aride che potevo. In realtà non cercavo la poesia, cercavo la verità, sia nella descrizione del mio mondo fuori-storia sia nell'interpretazione dei fatti della storia, dalla morte di Kennedy alla nascita di Potere Operaio.

Cominciavo ad essere attratto dal tema della violenza. Passare dal mondo dell'immobilità e dell'eternità — descritto nei primi romanzi — al mondo della violenza, che è il tema del terzo romanzo, intitolato *Occidente*, significava spostare l'attenzione dal mondo degli oppressi e delle vittime al mondo che fabbrica le vittime. In *Occidente* mi sono servito molto ampiamente degli strumenti della psicanalisi, per scavare dentro il personaggio che mi interessa di più, il neonazifascista — dire neofascista sarebbe qui un'altra cosa — e vedere qual è la sua cultura, quali traumi conserva, quali aspirazioni nutre, insomma che tipo di nuova Europa vuol contribuire a fondare. Di fronte a lui e contro di lui si muovono le forze politiche opposte, e il libro è anche il resoconto delle battaglie e degli scontri, descritti così come i documenti storici che mi ero procurato li testimoniavano. Nel romanzo mi riservo lo spazio per delle considerazioni personali sul nostro tempo, e ne vorrei leggere alcune (pag. 307-308):

Fra chi ha il potere e chi lo subisce va un rapporto di impossibile amore o di disamore, di cui la strage è l'immediata espressione. Passato il momento del terrore o della follia, e nelle pause in cui i terroristi non potranno agire ma dovranno vivere sotto falsa normalità e sotto falso nome, tutto ritornerà come prima, perché il sistema, che può essere scalzato dai tanti, può essere soltanto vellicato dai pochi. Noi viviamo in un'epoca in cui il giornale val più di chi lo compra, la notizia vale più delle vittime che racconta; pur di occupare spazio in quel giornale, pur di dare occasione a quella notizia, ci sono in ogni città d'Europa gruppi disposti a uccidere a caso; più è casuale, più il delitto è efficace.

Ecco, questi non sono che pochi motivi, e forse neanche i principali, della mia opera. Io ho un rammarico, questo: non mi pare di aver trovato una critica che abbia fatto da giusta mediazione tra me e il pubblico. Credo anzi di essere uno degli scrittori più soli d'Italia, in questo momento. Credo che ciò accada per varie ragioni: anzitutto perché il mio primo mondo è un mondo a parte, sconosciuto; e poi perché quando ho affrontato il tema della violenza la critica si è spaccata: una parte è rimasta con me e una parte è passata contro di me, per passione, per reazione emotiva, a cui le ragioni letterarie potevano anche essere estranee, e per altri motivi che mi sfuggono. Ma io credo che la funzione dei libri che ho scritto sinora durerà: per i primi perché sono un documento di una civiltà che ha caratterizzato fino a ieri, fino a oggi, la nostra cultura, e per l'ultimo perché entra nel tema della violenza il cui ciclo, purtroppo, è ancora lontano dal chiudersi.

LA RISCRITTURA

di

Alberto Arbasino

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1373 del 3 gennaio 1977, in onda su Radiouno).

La riscrittura può anche sembrare un tema nuovo, o almeno d'attualità, perché negli ultimi tempi se ne è parlato abbastanza sui giornali. Ma in realtà, si è sempre riscritto abbondantemente e soprattutto nella nostra letteratura, in ogni tempo, si sa. Bastano poche memorie scolastiche per recuperare subito esempi illustri di riscritture giudicate più o meno felici: Ariosto, Tasso, e naturalmente Manzoni.

C'è però una grossa differenza fra le riscritture del passato e le nostre, mi sembra; e deriva da una diversa concezione dell'opera letteraria; dunque da un diverso approccio. Fino a non molto tempo fa, ogni revisione di un testo già compiuto tendeva non soltanto a migliorarlo, variandolo, ma soprattutto a raggiungere una stesura definitiva, ne varietur. Attualmente, invece, non molti si sentirebbero di credere davvero in un'opera del nostro tempo chiusa e definitiva e immobile.

Cioè, classica. Per ogni opera, piuttosto, si possono immaginare o progettare parecchie, diverse, strutture probabili: e queste vanno bene, oppure vanno male (che è la stessa cosa), per una certa fase nostra, in una certa epoca culturale. E dunque possono benissimo trasformarsi, anche profondamente, in una fase successiva. Cioè, diverse operazioni possono corrispondere in momenti diversi a un medesimo progetto; o magari a un progetto che è venuto trasformandosi a sua volta...

...E non è detto che questo non capiti addirittura, e involontariamente, anche a parecchie opere del passato: magari lì ferme, chiuse, immobili... classiche... Però il tempo le trasforma, o loro si trasformano nel tempo. E così, romanzi assolutamente in prosa diventano opere squisitamente poetiche, pagine dense di fatti e di dati vengono assaporate come momenti perfettamente lirici, mentre lavori in versi e fitti di rime vengono apprezzati soprattutto per la quantità di informazioni che contengono...

Fra le mie esperienze recenti, devo dire piuttosto che mi capita assai raramente di riguardare un mio libro dopo la pubblicazione. E ogni volta, inevitabilmente, trovo che un'infinità di cose si potevano far meglio. Cioè, diversamente. Intanto, scriverle meglio: con più mestiere, più malizie, più leggerezza, più spessori. E poi, magari, « tirar fuori » un qualcosa che è lì, però risulta accennato troppo in fretta; o al contrario, sforbiciare, e ridurre appunto a un mero accenno, un qualche cosa che qualche anno fa andava spiegato

e chiarito, ma in seguito è diventato quasi un luogo comune, sul quale non occorre davvero soffermarsi...

Poi, si sa come vanno queste cose in pratica: una rilettura, con un po' di riscrittura, sistematica, si fa soltanto nell'occasione di una ristampa del libro: prima che il vecchio testo vada in tipografia, e soprattutto per evitare massacri e pentimenti sulle bozze, che inevitabilmente ritornano all'autore, per la correzione, e lo mettono immediatamente in crisi... Almeno, così è avvenuto per le ristampe dei miei primi libri narrativi, *Le piccole vacanze*, e *L'Anonimo Lombardo*, e *La narcisata*: tirar fuori, cioè mettere più in evidenza, certe cose che erano già lì nel testo, ma non parevano ben risolte: e sforbiciare altre cose che erano diventate, nel frattempo, ovvietà.

Alla base di tutto, un presupposto ferreo: mai fare intervenire il «senno del poi», cioè conoscenze e strumenti che appartengono a momenti successivi alla stesura di quel libro. Nessun aggiornamento, quindi, mai, a nessun costo. E questo non corrisponde soltanto a un impegno da gentiluomo nei confronti del lettore, che nessuno vuole ingannare facendogli vedere che scrivendo per esempio negli Anni Cinquanta si era già in qualche modo al corrente con talune idee degli Anni Sessanta; no. Oltre tutto, in questi casi, sarebbe più facile scrivere un libro tutto nuovo, invece di affaticarsi in rammendi dissimulati ed esasperanti. No davvero. Si vuole invece evitare quell'anacronismo smaccato che è immediatamente visibile: basta per esempio non soltanto un'idea del Sessantotto, ma un mero aggettivo del Sessantotto, in un contesto di qualche anno prima, e siamo all'orologio da polso in un film in costume.

Però, nel caso di *Fratelli d'Italia*, non si trattava soltanto di riaggiustare un romanzo «poco scritto», giacché progettato lungamente e poi realizzato in fretta, secondo un mio certo pregiudizio di allora, struttura ferrea e scrittura à la diable. Avevo sempre pensato di rifarlo un giorno, ma a un certo punto mi sono accorto che era diventato il più grosso volume disponibile nel nostro paese a proposito dell'epoca più misteriosa e più folle della nostra storia recente, gli anni del boom. Cioè, quell'epoca ormai remota di grandi illusioni e delusioni e contraddizioni: da cui poi derivano direttamente tutte le calamità che oggi ci affliggono; e dunque, proprio per questo, epoca mai ricordata volentieri, anzi, rimossa quanto più è possibile.

Fratelli d'Italia nasce appunto in quel crocicchio di entusiasmi e di euforie che è stato lo scatto dei decenni, fra gli anni Cinquanta e i Sessanta. Cioè: smanie per quel boom economico al quale tutti ci intimavano perentoriamente di credere come spirale keynesiana in salita e senza più ritorno: e quindi, proprio tutti, politici, economisti, industriali, giornali, sindacati e statistiche, ci esortavano a espandere ogni sorta di consumi per «dar lavoro» e «far circolare i soldi» per promuovere l'economia del benessere e le fortune della Patria, con la stessa sicurezza perentoria delle ingiunzioni successive (ad opera dei medesimi) in senso opposto: austerità, sacrifici, ridurre drasticamente ogni consumo, non

vivere al di sopra dei nostri mezzi, non spendere, non crescere, non muoversi, per non avvilitare la spirale della catastrofe.

D'altra parte allora, enormi esuberanze culturali: era la stagione della grande sprovincializzazione... E soprattutto, gli strumenti critici e tecnici forniti dal formalismo russo e dallo strutturalismo francese (e spesso coincidenti con le riflessioni empiriche intorno al proprio mestiere da parte di grandi romanzieri-critici, come James, Proust, Forster), sospingevano per la prima volta a una « progettualità » del manufatto letterario, adoperando nella fase della « messa a punto », creativa, del romanzo, le medesime tecniche, appunto, usate nella « messa a nudo del congegno » da parte del critico.

Insomma, le caratteristiche della prima stesura di questo romanzo sono state proprio queste: intensa progettualità; intensa formalizzazione delle strutture, e dunque, tentativo di far coincidere una forma circolare (con la fine che si ricollega all'inizio e dà un senso al tutto) e una struttura a pinnacolo barocco, tipo « chi più ne ha più ne metta », lo schema tradizionale del « romanzo di apprendistato » più quello altrettanto tradizionale del « viaggio in Italia », ma con un risvolto saggistico di « romanzo di idee » interamente risolto in « romanzo-conversazione »...

Ora, proprio queste lunghissime conversazioni di idee, questo feticismo di merci consumistiche, queste corse frenetiche di tanti personaggi intellettuali fra le capitali del Rinascimento, e del Boom, e dei festival, e delle villeggiature... cioè i materiali da costruzione del romanzo, documentari, tipici, legati a quell'epoca, e che mi erano serviti soprattutto per il mio fine di « storicizzare l'effimero », in un libro così voluminoso, oltre cinquecento pagine, finivano, alla lunga, per costituire soprattutto un grossissimo repertorio (o magazzino, o deposito, o cantina, o soffitta, o baule, o documentario, o affresco) proprio di quelle illusioni e delusioni e contraddizioni, sovente tragiche, di quel periodo così scervellato... E così insensato, sul serio, che per spiegarlo a un lettore di oggi, a meno di vent'anni di distanza, occorrerebbero note o chiarimenti in ogni pagina: proprio perché adesso risulta più incredibile dell'Età del Jazz di Scott Fitzgerald, o dell'Europa senza frontiere di Valéry Larbaud.

Ecco le ragioni fondamentali di questa enorme riscrittura: il romanzo è attualmente lungo quasi il doppio. Mantenendo intatta la struttura, l'impianto, ho integrato la parte documentaria, l'affresco, soltanto con materiali d'epoca: da buon ebanista, che restaura i comò solo con legni coetanei del comò stesso. Ma non soltanto per commemorare gli anni in cui si andava ancora in America per nave e si aspettava una telefonata con Spoleto per ore, però a un passo da Roma c'era un mare pulito e deserto, si andava a ballare quasi ogni sera, e si trovava sempre posta in qualunque albergo in vacanza.

Soprattutto, dal momento che questo è un romanzo-saggio, dove ci sono tanti personaggi, ma dove si tratta quasi soltanto di idee, qui ci sono dentro appunto le nostre idee, e le discussioni, e i dibattiti, e le polemiche, di quegli anni là.

AUTORITRATTO

di

Fulvio Tomizza

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1376 del 24 gennaio 1977, in onda su Radiouno).

Compio in questi giorni quarantadue anni, ma questo dato non mi sembra determinante ai fini di un mio ritratto: in fondo non mi sento troppo diverso da com'ero cinque, dieci e addirittura trent'anni fa. Ciò che mi ha condizionato e forse definito per sempre è il luogo, secondo me particolarissimo, nel quale sono nato.

La parrocchia di Materada, composta da una decina di villaggi che le gravitano intorno, non è lontana più di sei chilometri dal centro costiero di Umago, nostra sede comunale; eppure conserva tutt'oggi il carattere di un'Istria assai diversa da quella ufficiale — veneta —, che il lettore italiano forse avrà conosciuto attraverso le pagine di Giani Stuparich e di Quarantotti Gambini. Pur affacciata su una vallata ondeggiante a ridosso delle prime colline dell'interno montuoso e in graduale discesa verso il mare, costituendo dunque un luogo di transito, la mia terra di origine, più per ragioni storiche sociali e psicologiche che non geografiche, si configura come una sacca contadina a sé stante, raramente percorsa e mai penetrata da uomini che recano con sé fede e cultura; ai cui insegnamenti e intraprendimenti (penso ai tanti parroci forestieri, qualcuno ottimo davvero) essa sarebbe rimasta comunque refrattaria. La storia dice (anzi, dalla pur circostanziata storia patria istriana si desume) che la comunità sia sorta nel 1630, all'indomani della peste dei *Promessi Sposi*, per volere della Repubblica veneta che nell'intento di ripopolare questa sua « colonia » vi fece trasportare genti balcaniche già sbandate dall'avanzata turca. Il capostipite della mia famiglia, salito fin quassù con un bragozzo carico di figli, nuore e nipoti, ne fondò la chiesa, accogliendo via via nelle sue proprietà, avute in dono da Venezia, pastori e braccianti calati dal più misero entroterra soggetto all'Austria e a un regime ancora feudale. Nel piccolo centro agricolo cominciarono poi ad affluire dalla cittadina costiera artigiani friuliani, veneti e lombardi, affrancatisi da poco dalla schiavitù della zappa e che soltanto in un ancor più umile e desolato ambito paesano potevano esercitare disinvoltamente il loro mestiere. Si strinsero legami di parentela che intrecciandosi finirono per toccare un po' tutti, mentre dallo stretto corridoio dei monti continuavano a scendere viandanti con un maggior bagaglio di umiliazioni e di superstizioni, grati di poter svolgere nella parrocchia asservita al centro costiero un ruolo di assoluta dipendenza e, dopo un periodo di lenta e spontanea acclimatazione, di riuscire a confondersi coi più, grazie magari a nuovi, insperati matrimoni. In una comunità nella quale più contavano ormai i vincoli di parentela che non il peso delle origini

diverse, la storia pur mutevole ed imparziale, come sempre lo è nelle regioni di confine (ai veneti succedettero i francesi, a questi gli austriaci), non portò grandi cambiamenti, lasciando intatto un costume di vita regolato dall'eterna legge del lavoro nei campi e del gioco dei profitti, e dal rispetto delle tradizioni, unico segno di cultura e motivo di fede per quella gente e quei luoghi.

Al tramonto dell'Austria «felix», minata dal risveglio del sentimento nazionale nei suoi tanti popoli, anche i parrocchiani di Materada furono portati (o forzati) a rivangare la lontana origine italiana oppure slava, e più di uno se la scelse a seconda dello stato economico, delle aspirazioni e degli umori del momento. Si trattò di una divisione e poi di una schermaglia di tipo ancora familiare, grosso modo fra parenti poveri (i simpatizzanti croati) e parenti ricchi (quelli iscritti alla Lega nazionale). Ma quella prima incrinatura si allargò e s'incupì anni dopo, accogliendo il seme della discriminazione fascista. Il paese si spaccò in due e si rivolse per la prima volta all'esterno, all'«estraneo»: da una parte cercando affinità e protezioni nell'avversata cittadina di mare, dall'altra affidando la propria sete di rivincita alle sorti delle prime azioni insurrezionali e in seguito della guerriglia partigiana estesasi alle spalle sull'intero arco montuoso, più lungamente e duramente oppresso. Dopo una guerra entrata con impeto anche in questi campi, in queste case, nei fienili e nelle stalle, i liberatori scesero proprio da quel corridoio tra i monti da cui erano calati i loro avi tanto più sventurati di noi, spesso per stendersi su una bracciata di paglia e passare — come annotavano i parroci nel registro dei morti — «alla miglior vita».

Nel primo decennio di amministrazione jugoslava della parrocchia, insieme ai mai sopiti risentimenti nazionalistici esplose un concentrato confuso di rivendicazioni, acrimonie e rivalse, di origine assai remota e in parte oscura. Vennero spesso manovrate da attivisti di un regime ancora improvvisato, contraddittorio, difficilmente controllabile e oscillante allora tra sciovinismo e comunismo staliniano, appena uscito vincitore da una guerra disastrosa e in aspra contesa col governo italiano per questa fetta di terra confinaria.

Di educazione italiana che mi vedeva dalla parte degli avversati, ma come stordito dal pulsare giovanile di un sangue riscoperto differente, addirittura opposto, proteso verso quanto di nuovo e anche di giusto la nuova amministrazione aveva pur recato, mi trovavo tra due fuochi dentro alla nostra stessa frontiera, e questa lacerazione me la portavo dietro in famiglia e nella scuola, come una piaga segreta. Mio padre, la persona più agiata ma anche più prodiga della parrocchia, divenne oggetto di vessazioni fin parossistiche, ad opera dei paesani allineatisi col nuovo regime, i quali su di lui riversarono una somma di rancori covati assai prima della sua nascita. I miei insegnanti e condiscipoli del liceo di Capodistria, intitolato al nome di un caduto della prima guerra, avevano restaurato nell'istituto quel clima d'irredentismo post-risorgimentale nel quale si era formato, su quegli stessi banchi, il giovane Quarantotti Gambini. Venni a trovarmi nella situazione angosciosa e alquanto paradossale di vedermi evitato dai compagni di studio perché proveniente dall'entroterra slavo,

di dover rabbrivire nell'attraversare la stupenda piazza veneta invasa da una folla urlante, di sentirmi valorizzato da giovani intellettuali usciti dalla guerra partigiana e contrari ad ogni estremismo, e di salire in una soffitta per salutare il padre durante l'ora di uscita nel cortile del carcere. La tragedia mi raggiunse con la sua morte avvenuta a 47 anni dopo una nuova incarcerazione, ancora senza motivo, che lo aveva privato di ogni voglia di vivere. Aveva contratto una malattia dalla quale, volendo, sarebbe potuto guarire: in realtà si lasciò morire. Chi incolpare della sua fine prematura se nessuno direttamente e tutti indirettamente ne eravamo responsabili? Nelle società arcaiche le grandi colpe si cercano in famiglia. Il colpevole era io che me ne ero distaccato, che volente o nolente lo avevo tradito. L'espiazione non poteva avvenire che attraverso un sovraccarico di autoaccuse che mi portarono vicino all'autodistruzione, questa volta cosciente. Vagabondai per il Paese straniero da cui aveva preso avvio la remota peregrinazione dei nostri antenati e che da ultimo si era esteso legalmente fin qui per capovolgere i nostri destini. Ma come apparivano sfocate e insensate a Belgrado le rivalità fratricide del nostro confine... In quella lontananza, dove bramavo confondermi per spersonalizzarmi del tutto, venivo trattato quale ospite di riguardo proprio grazie alla lingua che parlavo e alla cultura cui appartenevo; di rimando non pochi giovani che incontravo mi si rivelavano di temperamento assai affine, tanto da sentirli fratelli d'anima per la comune ansia di verità e di fede, unita a un'antica capacità di solitudine, di rinuncia e anche di rimorso.

In quel novembre 1954 venne stipulato tra i due governi quel Memorandum d'intesa che in questi mesi è giunto alla sua formulazione definitiva col trattato di Osimo. Italia e Jugoslavia si spartivano le due zone che in un primo momento avrebbero dovuto dar vita a un « territorio libero » mai preso in seria considerazione da nessuno dei contendenti. Chi invece aveva accarezzato l'ipotesi di uno staterello a sé stante con a capo Trieste, la città verso la quale aveva sempre gravitato e ne aveva condiviso il destino di emporio sempre governato da amministrazioni e giunte militari più o meno gradite, più o meno straniere, era proprio la gente dei miei luoghi; e il distacco da Trieste fu la ragione non ultima per cui buona parte di essa — tra cui io stesso, allora ventenne — preferì oltrepassare il confine.

Mi ero portato dietro le stimmate di un'esperienza culminata con la via crucis del padre, l'immagine di una campagna insostituibile e di cui avevo succhiato forse per primo le linfe più segrete, l'eco maliosa di una terra più vasta e lo spirito di un popolo in orgogliosa crescita che non dovevo più sentire estranei. Da tutto ciò derivava la consapevolezza che i miei dissidi personali non potevano ricomporsi se non attraverso un graduale avvicinamento dei due popoli confinanti, l'ansia di partecipare attivamente al superamento delle barriere della diffidenza e dell'odio che per secoli avevano avvelenato principalmente la vita delle popolazioni limitrofe, la speranza infine che la nostra intesa, una volta raggiunta, sarebbe servita da esempio ad altre genti poste a vivere in stretto contatto e ancora divise da rivalità recenti o remote.

In una squallida stanza triestina in subaffitto m'improvvisai scrittore, pur non avendo granché brillato nemmeno quale studente liceale. All'uscita di *Materada* nel '60 la critica nazionale volle inserirmi nel filone dei triestini che cinquant'anni prima, in un confronto di natura più culturale e psicologica che viscerale tra mondo italiano e mondo austriaco, avevano sofferto di un analogo dissidio, della stessa inconscia impossibilità di scelta. Seguirono *La ragazza di Petrovia* e *Il bosco di acacie* che trattano del destino di profughi dei miei conterranei. Dopo *La quinta stagione* (ossia la guerra vista con gli occhi dell'infanzia), volli tentare l'autobiografia, l'autoritratto, fermando le diverse tappe di quel doloroso itinerario giovanile che ho qui ricordato. Le prose della *Torre capovolta* sono il frutto di una ricerca letteraria nuova che si affida alla sintesi folgorante del sogno. *La città di Miriam* è l'educazione coniugale del giovane istriano ormai adulto e inurbatosi nella Trieste magica di Svevo e di Saba, mentre *Dove tornare* parla del suo difficile inserimento nella vita italiana e, in genere, nella sfuggente, caotica vita di oggi. La lunga e tortuosa circumnavigazione di un piccolo mondo di asperità, iniziata da Materada, si conclude a Materada con *La miglior vita* di prossima pubblicazione. Ma il protagonista non sono più io, o forse sono io quale potrò essere a ottant'anni, tant'è vero che ho creduto opportuno di prestare la mia voce al sagrestano del luogo, il quale narra e insieme canta le « gesta » di una comunità nei suoi trecent'anni di vita.

Resta ora da commentare ed aggiornare l'autoritratto che giace, più o meno scoperto, nei libri menzionati. L'origine e l'esperienza di vita particolari, corrette e approfondite dallo studio, dalla riflessione e da una serie di controprove condotte successivamente sul vivo di una realtà differente, fanno sì che io mi consideri, senza alcun vanto e qualche volta magari con invidia, sostanzialmente diverso da qualunque altro scrittore o intellettuale italiano. I pregi s'intrecciano strettamente coi difetti, fino a una fastidiosa sovrapposizione. Cerco le origini del bene e del male, la ragione di cui gioire e per cui soffrire, al di fuori della cronaca quotidiana, sia pure quella politica. Sono più propenso ad incolpare me stesso che ad accusare gli altri e, specie nel rapporto con le persone più vicine, preferisco subire e rinunciare che recar dispiacere. In genere antepongo la generosità alla giustizia. Ma mi accorgo che per qualcuno queste inclinazioni possono apparire ancora delle virtù. E allora ripiego lesto sui difetti, tra i quali spiccano l'impazienza e l'insofferenza. Non so attendere un minuto oltre il termine pattuito per una risposta, e mi straccio le vesti di fronte all'abilità oggi addirittura diabolica del mimetismo più sfacciato. So peraltro che esponendomi troppo, a mia volta rischierei d'incappare in uno dei tanti atteggiamenti che non sopporto negli altri e che sarei costretto a sposare per timidezza o autodifesa. Per questo vivo sempre più isolato, e, cosciente anche dei miei limiti, non scrivo per i giornali, non tengo conferenze né partecipo a dibattiti. Amavo un tempo cercare la compagnia degli altri, aprirmi interamente col primo venuto; oggi sono convinto che — salvo poche eccezioni — dagli incontri coi nostri simili si esce più impoveriti che accresciuti, un po' sciupati anziché

elevati. Perciò cerco di dedicare il meglio di me alla famiglia, agli amici sempre più rari, o di affidarlo alla pagina. Quando mi si spalanca l'eventualità di un domani senza aver più nulla da scrivere, mi aggrappo col pensiero ai libri che invadono la mia stanza. C'è tutto nei libri, basta saperli leggere. E per goderli meglio forse occorre condursi nella vita in armonia con quanto di buono troviamo in essi.

Non ho accennato al mio ritratto fisico. Compio un ultimo atto di presunzione ricorrendo ancora a un mio romanzo, *La quinta stagione*; ma si tratta di un'immagine deformata, di un flash caricaturale. Siamo di nuovo a Materada nel fuggi fuggi dell'8 settembre 1943, quando io avevo otto anni. Giunge un camion stracarico di soldati sbandati. Stefano, il mio alter ego, vi si avvicina e « i dischi delle ruote erano così lucenti che vi si vide specchiato dentro: piccolo e tozzo con le mani in tasca, la faccia larga come un cinese. Un'immagine di sé che non riusciva a soffrire: di uno troppo di qua che non avrebbe mai potuto fare il soldato ».

AUTORITRATTO

di

Maurizio Cucchi

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1380 del 21 febbraio 1977, in onda su Radiouno).

Sembrerà strano, ma, dovendo parlare di me, non capisco se sia più opportuno soffermarsi sulla mia vita o sulle poesie che scrivo. Del resto la mia vita, a mio parere, non contiene proprio nulla che mi sembra possa interessare e delle mie poesie preferirei che parlassero da sole. E del resto non è nemmeno vero che il mio « autoritratto » sia costituito dall'unico libro che ho scritto, che si intitola *Il disperso*, perché quasi di proposito, o spinto da motivi che non saprei spiegare, ho celato la mia figura, l'ho mimetizzata, entro una serie di personaggi, veri o inventati (comunque costruiti e manipolati sull'immagine di una realtà autentica) e ho fatto parlare le voci, mi sembra, almeno, più disparate. Ecco, vorrei dire che mi piacerebbe essere gli altri, o meglio essere tutti gli altri assieme. Per esempio, la conclusione di un poemetto, che si intitola « Primo tempo di un'avventura », è questa:

*Un po' di luce:
siamo agli sgoccioli:
già qualcuno si alza; la fine del viaggio, le valigie. (Nello*

*scendere mi accodo. Le gambe, di legno — le formiche —
giusto manovrarle. Sorridere
ai compagni di viaggio).*

*La città. Mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio.
A bocca aperta. Il traffico,
i passanti, le automobili, i tassi...
Ecco...
ECCO*

*Così SCAGIONATE perbacco
a passeggio REALI qua e là
LE PERSONE LE COSE.*

E vorrei anche ricordare due versi dell'ultima poesia del libro, che mi stanno particolarmente a cuore. Il loro significato mi sembra trasparente:

*Considera il volo dei piccioni. Come distinguerli?
Come distinguerne uno... Quello schiacciato...*

Al di là del *Disperso* e ricominciando con ordine, una premessa, rispetto alla quale conservo una certa dose di pudore, è costituita da tutto quello che ero riuscito a fare precedentemente, cioè prima del '70-'71, grosso modo e che, quantitativamente, non è poco: almeno, cioè, come numero di pagine. Un abbozzo di romanzo, una serie di brutte poesie, due o tre racconti, un opuscolo (e, che sia chiaro: *non un libro*) comprendente alcune poesie già meno brutte e che avevo stampato privatamente nel '70. Un apprendistato confuso, pieno di sciocchezze, dovute anche ad una situazione personale di incertezza, appunto, e di confusione culturale; poi, nel '70, mi sembra verso la fine del '70, con una maturazione dovuta a vari motivi: letture, studi, soprattutto tranquillità personale, ho potuto dare corpo e forma a una realtà che bene o male avevo dentro da chissà quanto tempo e sulla quale sono continuato a ritornare (forse ci ritorno ancora oggi) con maggiore lucidità. Insomma, ho cominciato a scrivere *Il disperso* (a quell'epoca avevo circa venticinque anni, adesso ne ho trentuno), sapendo perfettamente di scrivere un libro, anche se non sapevo quando sarebbe finito, e come sarebbe finito; neppure se sarebbe finito. A proposito di questo libro vorrei ricordare che Céline, uno scrittore che amo molto, pensava, in merito al suo stile, di essere una specie di inventore, di piccolo, piccolissimo inventore... Ecco, senza certo paragonarmi a lui, che ritengo troppo grande, anch'io vorrei essere considerato, in un certo senso, qualcosa del genere. Per lo meno per i diversi frammenti che, bene o male appartenenti ad un'unica realtà, a un'unica situazione psicologica (per quanto aperta a diverse interpretazioni e stratificata al massimo) ho sempre cercato di far coagulare. Soprattutto ho cercato di sottrarmi a quello che ritenevo un pericolo: l'esposizione di se stesso.

E ho avuto l'intenzione, per seguire una linea indicata da Valéry, di dare la sensazione senza la noia della storia. È questa una cosa che ho sentito subito come fondamentale. Senza voler parlar male, naturalmente, dell'intreccio e delle strutture tradizionali, per esempio, del romanzo. Proprio per questo le mie poesie, definite più o meno narrative, non lo sono affatto o lo sono in un'accezione ben diversa dal consueto, almeno nelle intenzioni. L'unico invito che mi sentirei di dare a un ipotetico lettore è quello di fidarsi di se stesso, di non cercare un intreccio nelle mie poesie, di seguire il filo delle sensazioni, di quello che Céline, per tornare a lui, chiamava « métro emotivo »: « Tutti nel mio métro emotivo! — diceva — ...le case, gli ometti, i mattoni, le vegliarde, i garzoni, le bici, le auto, le sartine, e le pule per giunta! stipati "ammucchiati emotivi"!... ». Confesso di aver letto queste parole quando *Il disperso* era già scritto e di essermi sentito, come è facile capire, assai poca cosa... Un'idea di questo accumularsi di frammenti, in una composizione che io ritengo comunque essenzialmente unitaria, la può dare « Ricerca; relazione », prima parte di un poemetto intitolato, appunto, « Il disperso ».

*Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati
un diario intimo ricco di annotazioni. Decifrate
eccole trasmesse in elenco privo di nessi.*

*« Era un gran bel ragazzo mongoloide ».
(Ci faremo amici?)*

.
.

*Potrei misurare il tempo
secondo il metro dei bambini.*

.
.
*Che cos'altro se non accucciare
il piede in fondo al letto o mettere la mano
sotto il cuscino soffice, al sicuro?*

.
.
*Ecco, star lì coi gomiti sul tavolo le mani sulla faccia
a porgere l'orecchio, a farmi raccontare
certi dettagli minimi della famiglia.*

.
.
*Via Pantano 13 antica casa signorile.
Andati in cerca dell'orafo Guelfi per le vere.
La bottega non c'è più. La portinaia è molto anziana,*

*si chiama Filomena è secca e minuta. La casa mi piace. Vecchia,
scale larghe, vetrate colorate. Ci devo tornare.*

.

*Un altro itinerario un'altra pista
è suggerita da un povero diavolo: basco
sciarpa, giacchetta, bici
e la cartella in canna. Diversamente la mamma
galoppa sull'altra via: « Non sai nemmeno
che cosa prendo » dice
« Certe volte il 90 e dopo il 23 ».*

.

*Poi ho cambiato vestito, ho fatto la valigia
e sono fuggito in motorino.*

alternativa

*Poi sono andato in camera, seduto al tavolo,
ho compilato un curriculum, risposto a un'inserzione.*

.

Briccone d'un mongoloide (ah! ragazzaccio...).

*La moglie: « ultimamente camminava a zig-zag
o con i piedi in dentro. O anche, milanese,
prendeva accenti strani. Che so, veneto, romagnolo,
toscano ».*

*La madre: « cambiava gusto dall'oggi col domani,
perdeva la memoria. Aveva sempre gli occhi rossi ».*

*Dichiarazioni telefoniche rilasciate agli amici
interrotte di colpo:*

*« in condizioni
di sonno o veglia fermi a letto
un etto di cicoria,
un ravanello o due... ».*

*« È stato così che ho fatto, quel mattino,
l'ultimo bagno nel tepore del liquido amniotico ». (sospirando)*

Il medico aveva già parlato sibillino.

« Regressione. Identità. Qualificarsi ».

*E, d'altro canto, fu facile osservarlo
rannicchiato sopra il suo pagliericcio
in posizione di feto. Nell'incubo faceva:
« Io parlo da solo fin da piccolo.
Certo che ho riflettuto, ma non mi trovo più... ».
Adesso non sappiamo dove diavolo sia.*

Al contrario, peraltro, non mancano, nell'insieme, testi che sfuggono all'irregolarità di questo procedimento, per lo meno apparentemente, visto che in poesia (ed è quello che più conta) tutto è metafora. Per esempio questo « Racconto », che inizialmente voleva proprio essere un racconto. Poi, però, non sono riuscito a scriverlo come tale; o non ho voluto scrivere un vero racconto in prosa.

*C'era, sul tavolino, qualche goccia sciropposa,
verde intenso. E il tritagliaccio... L'operazione,
insomma, l'avevo continuata, cinico... Per inerzia,
o indifferenza, lentezza cronica...*

*Ci si guardava fisso, scesi dal treno. « Li vedi —
fece la sconosciuta — sono sposini; lasciali stare ».
Ma diverse erano le nostre valigie, diverse
le case di provenienza...*

*Alla partenza, la si vedeva correre piangente, volando già,
palloncino di sangue schiacciato, poco prima titubante,
incerto sul da farsi; uccelletto implume coricato,
bagnato fradicio in un punto qualunque della strada.*

*Ci aveva rivelato i suoi segreti, mostrato la sua carta
d'identità; già fuori l'alberghetto, dall'atmosfera
clandestina; forse in giardino, seduti sui gradini.*

*E anche i calzonni comodi macchiati, fuori uso,
ad accrescere il disagio, a spremere la commozione.
Adesso, che altro dire...*

Forse che dentro l'acqua era felice...

C'è stato un critico, che è anche un noto poeta, Antonio Porta, che ha parlato, a proposito del mio libro, di « poema del corpo ». E in effetti aveva perfettamente ragione; credo, cioè, che abbia colto nel segno. *Poema del corpo*, secondo me, anche per quanto di sgradevole, di vergognoso, di sudicio, ma di terribilmente nostro — unica cosa indiscutibile e certa — rappresenta il corpo. Non per niente ho scritto poesie come questa, il cui titolo è « Confessione intima »:

. e poi

*non capisco la ragione di questo grattarsi insistente sul di dietro. Avrà a che fare
(visto l'arrossamento,
i foruncoletti...)*

*con altri sintomi del genere (viscerali,
di solito. Infiammazioni.)? Prendo la pomata.
E intanto chi mi vede fa il di più. Che mi scoccia, con l'umido
e tutti i fatti miei e le telefonate alla cabina,
è il riscaldamento che non va: ho i piedi sporchi,
luridi. Giù da basso
stanno manovrando in quattro
con la caldaia a pezzi. Figurati se ho voglia
di scoprirmi...*

*Chissa perché
ieri sera a letto, spenta la luce,
la testa ficcata nel cuscino, avrei giurato
di sentire come un cric crac
di là, in cucina. E allora volevo svegliarti,
toccarti dentro, dirti:
« Cosa sarà, non senti? ». Poi ho capito
che eri tu, nei tuoi affanni di respiro,
prima del sonno.*

*Quando saremo morti potrà raccontare:
« Mi portavano sempre il torrone. Ma io facevo fatica
a masticarlo. Sa,
per via dei denti... ».*

*Tutto ciò forse presume sottintesi.
Non saprei dire.*

.
.

A questa poesia vorrei aggiungere altri due versi della poesia « Coincidenze »:

*« Abbiamo imparato ad accudirci vicendevolmente.
A badare ai nostri corpi nella gabbia. ».*

Dopo *Il disperso* ho continuato a scrivere; ho cercato di proseguire una ricerca che era già iniziata, in realtà, all'apparizione del libro. In particolare ho una certa predilezione per

un poemetto, che ho ultimato nel marzo del '76, che si intitola « Giuseppe » e che è suddiviso in undici parti: sono undici poesie differenti, cioè, o se si vuole undici capitoli della stessa storia. Credo un'idea del tono, delle intenzioni, dell'area entro la quale ho cercato di muovermi, possa venire da queste due parti:

2.

*è soprattutto la piatta, regolarissima estensione del prato, le file
doppie dei pioppi sui margini... il pozzo, la nebbia
quasi immancabile... o nella pienezza
primaverile dei colori...
Più ancora, quindi, dei tre edifici gialli,
paralleli... si osservi, verso la strada quella scritta,
a grandi lettere maiuscole, su fondo bianco, le « A » smangiate, ormai,
eppure in fondo nitida: CASCINA
MARIANNA*

10.

*Più o meno lì, immagino,
appisolava
sull'ottomana, la bocca semiaperta sul cuscino
molle — il materasso
di piuma, la trapunta,
spessa — infagottato. Mormorava
sorridente, quasi a fior di labbra,
rimescolando — può essere — entro un groviglio di vicenda,
ingigantite, trasfigurate inezie: uno scambio d'idee
innocuo con un tale, il bruciore sottile
di un taglietto su un dito, lo sciogliersi di dentro,
vera anima, di un peso lieve, dolce, la gola,
secca, un insistente bruciore
al palato... mormorava, dunque: « sono
nel morbido cuore di un uovo caldo... ».*

Mi accorgo di aver fatto un discorso un po' sgangherato... Ma è l'unico tipo di organicità che mi riesca possibile. Anche per questo motivo la conclusione di questo « Autoritratto », mi sembra che possa venire soltanto dalla poesia che sta in limine al libro:

*.
Certo non solo la cartella
piantata lì, appoggiata all'angolo,*

*allo zoccolo. Sgonfia a metà, coi manici
in disordine. Ma lui stesso, l'artefice,
supino (riverso) la bocca spalancata,
i piedi incrociati sulla sedia, gli occhiali
in terra, rotti...*

.

NICOLA LISI, NELL'OPERA COMPLETA

di

Geno Pampaloni

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1381 del 28 febbraio 1977,
in onda su Radiouno).

In una bella pagina che di recente ha dedicato al ricordo di Lisi (più che ritratto critico, una sorta di dialogato diario con la sua poesia), Mario Luzi scrive che l'immagine dello scrittore si è fissata « in un punto profondo, cangiante, e tutto sommato poco sondabile nonostante la sua luminosità ». E in effetti, davanti al cofanetto ove la Vallecchi ne ha raccolto le opere (da *L'Acqua* del 1928 alla *Parlata dalla finestra di casa* del 1973), il punto fondamentale che anche a me sembra da chiarire è proprio quello individuato così bene dal Luzi: come e perché Nicola Lisi ci appaia scrittore di lieta e tersa semplicità e al tempo stesso di profondo segreto; realistico e magico, terragno e spirituale, toscanissimo e immerso in una sua geografia celeste, senza peraltro che queste contraddizioni, o polarità, entrino mai, nella sua prosa, in qualsiasi rapporto scopertamente dialettico. Il suo mondo, per certi aspetti, è ancora quello tramandatoci dall'arte medievale e romanica, povero di oggetti e di gesti tutti concentrati attorno alle semplici necessità del vivere, e proprio per questo attentissimo al misterioso linguaggio della creazione e alla presenza dei segni angelici e demoniaci che presidiano quel vivere. Ma, in un continuo contrappunto, quella sua rustica familiarità con le cose essenziali della vita si trasforma in una raffinata saggezza, e la sua opera si modella davanti ai nostri occhi nella sequenza di una ininterrotta enciclopedia sapienziale, che può fare addirittura pensare a una specie di « libro dei mutamenti » d'ispirazione cristiana, nel senso che la creazione vi è vista come compiuta in eterno e insieme come infinito suggerimento ai viventi, come indefettibile armonia cosmica e insieme come libro da interpretare senza sosta, attimo per attimo, nel mistero dell'esistenza carnale.

Uno scrittore meno forte, in senso proprio, uno scrittore di meno sicura vocazione poetica non avrebbe potuto dominare e armonizzare, come egli ha fatto, valori così diversi, modularli secondo una vibrazione costante.

In questo senso è fondamentale, e addirittura pregiudiziale, tener conto della sua ispirazione religiosa. Della religione di Lisi si è scritto molto, ma direi che non si è insistito abbastanza su due caratteristiche essenziali: la prima è che per lui la religione non è mai un fatto « separato », un rifugio, un altrove, ma coincide sempre con il qui e ora della vita (« L'uomo collaboratore d'Iddio al fine di ottenere le massime armonie terrene e forse anche quelle celesti », scrisse, con accento quasi teilhardiano, in *Paese dell'anima*).

La seconda è che, anche nei momenti più estatici e angelici, non è mai mistica, ma sapienziale. « Di quel che è stato in terra, lassù non cambia nulla, benché tutto vi sia condotto a perfezione »: questa è la vera filosofia della religione di Lisi, il sovranaturale come esito del naturale, la sapienza di vita come attesa, certa anche se oscura, di quell'esito. Una terza cosa si può aggiungere: ed è che la religione di Lisi non è tanto la religione di Dio, e neppure del Cristo, quanto quella dell'Angelo custode, della Madonna, e, possiamo dire, degli intermediari. È, in altri termini, una religione che non dimentica mai la carnalità dell'uomo, l'ombra del destino e del male. (« Aver fede che come l'anima, il corpo » dice con mirabile sinteticità in *Amore e desolazione*). Lisi è scrittore casto ma carnale, nello stesso modo in cui è limpido ma malizioso, figurativo ma allegorico, cronistico ma favoloso, lirico ma realistico, contadino ma metafisico. Il trascendente è per lui un'altra forma del reale, cui si lega senza soluzione di continuità. Il suo sentimento religioso, oltre e forse più che forza morale, era per lui scrittore lo strumento che rende trasparente la realtà, che abolisce il confine tra senso e sovrasenso.

Un'ultima osservazione, a proposito della sua religione (e a conferma del suo non misticismo), è che, nel suo mondo, dominato, come un « mistero » trecentesco, dalla lotta senza tregua tra Bene e Male, è in pratica assente il dolore, e anche il peccato è visto in una luce obiettiva, senza tremolii e compiacimenti psicologici: il chiaroscuro dei sentimenti, dei pensieri e dei gesti è così nitidamente oggettivato nella sua prosa, perché nella religione asciutta e totale di Lisi il Soggetto è uno. La fede, in sostanza, primeggia in modo assoluto, categorico, sulla speranza e anche sulla carità; e le riassume.

Uno scrittore di tal genere come convive con le altre espressioni dell'arte contemporanea? Il quesito è stato posto molte volte, ma le risposte sono quasi tutte insoddisfacenti per la difficoltà reale di individuare assonanze e affinità a un mondo poetico singolarissimo e coltivato con rara riservatezza. Lisi era uomo di molte letture, ma molto più meditate che esibite: di dialoghi silenziosi, più che di curiosità. In ogni modo, per cercare di avvicinarci a una possibile collocazione dell'opera di Nicola Lisi nel panorama della letteratura contemporanea, è necessario rifarci alla complessità cui accennavamo all'inizio. È da escludere senz'altro un giudizio di *naïveté*, che pure fu proposto da qualcuno: e occorre

invece distribuire l'attenzione tra i due elementi sostanziali che si armonizzano nel suo lavoro, il raffinato favolismo novecentesco e il diamante della sua fede, tra il suo lirismo figurativo e le sostanziali radici popolari; senza mai dimenticare che egli visse e operò in Toscana, e, anzi, in gioventù, aveva messo in primo piano un tipo di toscanesimo che non direi provinciale ma « radicato » che doveva poi trovare espressione polemica nel movimento di Strapaese.

Comincerei con il segnare molto nettamente le distanze sia dal realismo magico del Bontempelli, sia dalla narrativa post-naturalistica del Palazzeschi e del Cicognani (per ripetere alcuni nomi che pure furono fatti). Il magico bontempelliano è di matrice intellettuale; è la realtà che porta la sua crisi sino a confondersi con il sogno; il magico o sovrasensu lisiano, al contrario, è sostanziale perché spirituale, è la forma segreta e perfetta della realtà, di quella realtà ove, ricordiamo, « come l'anima, il corpo; » sì che il sogno, nei suoi racconti, fa corpo con la realtà, la rivela, anziché evaderne e sublimarla. Lisi aveva orecchio attentissimo (il giorno in cui si studieranno a fondo le varianti da lui apportate nelle riedizioni dei suoi libri, si vedrà con quanta coerenza le varianti convergono verso un'essenziale musicalità, una pregnanza allusiva e sintetica); e certo non gli sfuggiva la possibile lezione dei surrealisti. Ma ciò che è stato chiamato il suo « surrealismo » non è in lui ispirazione primaria, ma derivata dalla intima natura visionaria del suo realismo, che abbracciava, come si è detto, il trascendente.

All'altro estremo, né i « buffi » palazzeschi né gli « omni » di Cicognani possono assimilarsi ai suoi personaggi. Ciò per una quantità di ragioni: sociologiche (rari sono i personaggi cittadini, che invece prevalgono negli altri due), sia di pathos etico, sia di colore figurativo, sia stilistiche.

Lisi non si pone di fronte al suo mondo in atteggiamento di ironia, o di pietà, o di bonomia, ma di considerazione creaturale. I lampi bui di tragedia che scoccano nel riso del poeta dei « buffi » in quella straordinaria contiguità di assurdo e di atroce; o i confusi drammi ottocenteschi, tra il romantico e il crepuscolare, che agitano gli « omni » di Cicognani sono estranei al Lisi. In lui c'è pure ironia, ma lieve e sepolta, e di tutt'altra origine, poiché nasce da una sorta di malizioso buon umore nel riflettere tra la sproporzione delle motivazioni umane e il misterioso disegno cosmico in cui si inseriscono; è un'ironia di stupefazione, il cui fuoco non è nella penna dello scrittore, ma per così dire nell'oggetto; è, infine, cordialità creaturale per il mondo, che assorbe in sé ogni tragedia ed effusione drammatica, nella consapevolezza, ricordiamo ancora, che « lassù non cambia nulla ». Lo stile, infine. Ciò che caratterizza la pagina di Lisi è la orchestrazione sintattica, che corrisponde alla complessità e polivalenza del suo mondo poetico, così come abbiamo cercato di delinearla: dalla cronaca alla favola all'apologo all'allegorico al sapienziale sono molti i piani sui quali la fantasia dello scrittore guida la sua materia, e la sua prosa è quindi profondamente, strutturalmente sintattica e idealmente sincronica, in una misura sconosciuta alla tradizione narrativa.

Un analogo discorso può essere fatto se si prende in esame il contenuto o l'orientamento religioso di Lisi: di cui ci sorprende la solidità, fondata sul rispetto della tradizione e sulla conoscenza e familiarità con le Scritture; ma al tempo stesso ci sorprende la modernità, per cui egli vede il rapporto tra uomo e Dio in termini oggettivi, non maculati da sentimentalismi, e alieni dall'idea, per usare l'espressione di Bonhoeffer, di un Dio « tappabuchi », disposto ai comodi dell'uomo. Più che alla provvidenza manzoniana, il cattolico Lisi si affida alla grazia di Bernanos, che ha come impedimento o meglio interlocutore il peccato. E la preghiera, che in Lisi ha un ruolo primario, anche come risposta ai « segni » del conflitto tra Bene e Male di cui il mondo formicola, non ha significato devozionale e neppure ecclesiale, ma insieme esistenziale e cosmico. Una volta Lisi scandalizzò gli amici tracciando le linee di un'affinità profonda tra Don Milani e Domenico Giulioti, tra il prete innovatore, ribelle e a suo modo socialista, e quello che viene considerato il poeta del cattolicesimo arcaico se non addirittura reazionario. Per me invece quella « parlata » di Nicola Lisi fu rivelatrice: perché mi dette la conferma e la misura dell'ampiezza del suo orizzonte spirituale, che in due uomini così diversi in apparenza sapeva riconoscere lo stesso stigma di popolare violenza.

Se, tra gli scrittori toscani, sento un'affinità con Lisi è con il drammatico e ateo Federigo Tozzi: e non inganni la distanza tra la sanguigna protervia dello scrittore senese e l'apparente candida letizia dello scrittore mugellano. Specie nel Tozzi giovane, e penso a *Bestie*, c'è un'intensità, una voglia di penetrazione di cui l'eco arriva fino a Lisi. Il quale del resto è toscano di una Toscana eccentrica rispetto a Firenze, ed è di una natura pittorica quasi senese.

Certe favole di Pea, di fantasia stregata, o certi allucinanti lirismi di Bilenci sono più vicini al poeta di *Amore e desolazione* di quanto non lo sia la letteratura canonica toscana-fiorentina. Per non dire di Betocchi, il cui primo libro poetico, *Realtà vince il sogno*, dice di per sé, sino dal titolo, la consonanza profonda di due spiriti religiosi, di religione virile.

FLAIANO POSTUMO

di

Sergio Pautasso

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1383 del 14 marzo 1977).

Ennio Flaiano è morto nell'autunno del 1972. Con lui è scomparsa una figura singolare, forse unica nel nostro panorama culturale così intriso di accademismo, anche se mal dissimulato: era, infatti, un intellettuale non organico che poteva passare dalla letteratura

al cinema, dal teatro al giornalismo, senza lasciarsi condizionare da nulla ma condizionando tutto con la propria intelligenza. In questo senso Flaiano era quello che si può definire un grande dilettante; e come tutti i grandi dilettanti finì prigioniero del mito del personaggio che aveva inventato e poi interpretato alla perfezione.

Il Flaiano estroverso, brillante « causeur », che proiettava tutto se stesso all'esterno, ha fatto lungamente da schermo a un altro Flaiano, più intimo, persino malinconico, che viveva chiuso all'interno del proprio tessuto culturale tramato da letture scelte e da un proficuo commercio con i classici e ordito da una scrittura misurata ed efficace. Per quanto brillante, il personaggio non è però riuscito ad annullare lo scrittore. Infatti, dopo che la morte ha portato via il personaggio, è riapparso lo scrittore: anzi, come suggerisce Garboli, « la morte ce lo restituisce » intatto, non contaminato, aggiungiamo noi, pronto per quella rivalutazione critica che lo recuperi in tutti i suoi aspetti, persino quelli più nascosti e segreti, anche a costo di mettere in secondo piano i suoi detti memorabili.

La lettura critica dell'opera di Flaiano, arricchita e integrata dagli inediti che si vanno pubblicando via via da Rizzoli, avviene ora in profondità ed è condotta con un'attenzione che finora non si era mai registrata, se non, forse, all'epoca di *Tempo di uccidere*, favorito in questo anche dal Premio Strega. Ma per i libri successivi più attestati di stima, a volte anche abbastanza esterni, che giudizi critici. Non a caso Flaiano è entrato nella storia della letteratura attraverso la porta secondaria della storia del costume e della cronaca di un particolare momento storico — quello degli anni Sessanta — tutto ciò perché il suo lavoro veniva sempre considerato come il frutto occasionale di uno scrittore che non approfondiva i propri temi; tutt'al più si riconosceva valore al moralista, questo sì, ma per la divertente causticità delle sue battute e non per la loro profonda verità. Certo, le sue erano battute sibilanti e sferzanti, le massime apodittiche e definitive, e contenevano un tale concentrato di ironia e di satira da far saltare tutte le santabarbare del perbenismo culturale tradizionale. Come non esserne affascinati?

Eppure Flaiano non si esauriva in questo brillante esercizio dell'intelligenza; lo scrittore esisteva anche allora, non è una scoperta di oggi. Per accorgersene, sarebbe bastato leggere i suoi libri come un prodotto letterario e non come un documento; non scindere, in una opera già così scarna come la sua, tra romanzo e moralità, tra racconto e aforisma, non contrapporre il narratore allo scrittore di massime.

Curioso destino quello di Flaiano. Trascurato dagli assertori dell'opera aperta (che occasione ha perso la neo-avanguardia!), è caduto vittima di un esasperato fiscalismo critico che ha applicato nei confronti della sua opera le più ortodosse regole dei generi. Proprio a lui doveva capitare, che li ha praticati quasi tutti indistintamente, senza curarsene, poiché il suo obiettivo era un altro: quello di realizzare sulla pagina il proprio rapporto dialettico con il mondo, ma realizzarlo da quel disincantato moralista che era, il quale poteva celebrare in *Tempo di uccidere* l'atto gratuito, in *Melampus* l'allegoria di una donna che diventa

cané, in teatro l'assurdo di *Un marziano a Roma*, e poi scrivere massime e aforismi come un saggista del Settecento. Con Flaiano si è fatta questione del mezzo e si è trascurato il fine: esattamente l'opposto di quello che egli intendeva.

Recuperato lo scrittore, la critica ha poi cominciato a cercare nell'opera di Flaiano qualcosa di diverso dalla documentazione di un ambiente e di un clima, a leggere i suoi libri in una prospettiva meno legata all'occasione. A poco a poco si è cominciato a considerare Flaiano non tanto come un testimone bensì come un interprete del disagio contemporaneo, il quale ha scelto la strada dell'ironia, quando non dell'assurdo, per rappresentarlo letterariamente. Flaiano ha optato così per un filone poco battuto della nostra letteratura, ma assai coltivato altrove, specie in Francia e in Inghilterra, le sue patrie intellettuali ideali e alle cui sorgenti letterarie egli si dissetava.

La svolta nella nuova considerazione critica di Flaiano si è avuta con la pubblicazione della *Solitudine del satiro*, un volume che egli aveva progettato ma che non aveva potuto portare a termine e che ha inaugurato l'edizione rizzoliana delle *Opere di Ennio Flaiano* a cura di Giulio Cattaneo e Sergio Pautasso. In questo libro si è appunto visto come fosse del tutto secondario chiedere a Flaiano le battute dal momento che egli dava dei racconti, anzi dei veri e propri blocchi narrativi, in cui la varietà degli argomenti corrisponde un po' al lavoro del musicista quando fa variazioni sul tema. Quindi, non esercizi di stile o compiaciute insistenze, bensì cambio di prospettiva, aggressione dell'oggetto narrativo da punti di vista diversi, ma sempre sul tema che a Flaiano stava più a cuore: il rapporto dell'uomo con la realtà. L'uomo flaiano è sempre stato un simbolo d'intelligenza e d'ironia, un uomo che non si concede e che non ritiene di dover spendere più di una battuta tagliente per esprimere il proprio rifiuto d'obbedienza. Ma per esercitare efficacemente questo esercizio della satira occorre anche avere il senso della misura, una dote difficile e rara che però Flaiano possedeva naturalmente. Infatti anche la più sferzante delle sue satire poggia su una misura che è regolata dal gusto ironico ma calcolato, sottile ma incisivo. È ancora la sua consuetudine con i classici del moralismo e del saggismo europeo che si fa sentire: a questa scuola egli ha educato la sua innata vocazione alla satira e aggiustato l'altrettanto innato gusto per il segno breve ed epigrammatico che trova nell'annotazione diaristica, intima e segreta, il suo spazio ideale.

Misura e gusto hanno un peso rilevante nel discorso di Flaiano; la sua satira è corrosiva, ma senza eccessi, non sfocia mai nell'invettiva gratuita e fine a se stessa poiché l'interlocutore o l'oggetto sono sempre situati in una prospettiva dialettica e non antagonistica. Più che il fastidio verso il mondo, Flaiano esprimeva il disagio per l'impossibilità di riuscire a inserirsi nella dinamica di una società che tende ad annullare e ad appiattire ogni manifestazione dell'intelligenza. In questo quadro, l'*Autobiografia del Blu di Prussia*, ordinato e curato da Cesare Garboli, è un testo esemplare anche dal punto di vista della varietà di generi e di manifestazioni espressive. Grazie a questo continuo cambiamento di registro stilistico,

Flaiano ha salvato dal deperimento e dall'oblio non solo se stesso, ma anche i segni di una presenza culturale destinata ora a sopravvivere al di là della piccola mitologia che ha finito per gravare con troppa pesantezza sui suoi stessi artefici. Per fortuna Flaiano sapeva ritrovarsi: e nel momento dell'isolamento, dopo il tuffo nella folla, ecco farsi impellente la necessità di una riflessione: annotarla significava salvare qualcosa di sé e della propria vita vera.

La formula diaristica dello scrivere di Flaiano trova qui la sua giustificazione: più egli è segreto e più ci si accorge della sua distanza dal famoso personaggio. Al Flaiano scoppiettante fa da controcanto un Flaiano raccolto, al divertente e allo svagato un tragico che si interroga sulla vita e sulla morte. E intanto sfugge agli schemi e alle classificazioni. La sola traccia che egli ha lasciato è che attraverso la letteratura ha intrattenuto un rapporto eccezionale col mondo. Tutto ciò appare in maniera indiscutibile dall'ultimo suo libro *Diario degli errori*, curato da Emma Giammattei, dove abbiamo la riprova di quanto Flaiano potesse essere isolato e di come misurasse la propria presenza non sulla base delle riuscite ma degli errori.

Flaiano era troppo critico verso se stesso per confondere i piani. Sapeva distinguere la fatuità dell'aneddotica quotidiana dalla riservatezza delle letture e delle registrazioni segrete. *Diario degli errori* è uno spaccato di questa vita intima dello scrittore Flaiano che, conscio della propria debolezza, registrava gli errori di una vita pubblica spesa nell'occasionalità del tempo, della dispersione di una intelligenza brillante tra i giri di una società che si presumeva ludica e che invece era soltanto fatua.

Chi pensava che Flaiano fosse un testimone, se non un protagonista, di tale tempo e di tale società dovrà ricredersi di fronte a *Diario degli errori*. Flaiano è testimone e protagonista di un tempo diverso, un tempo interiore che lo porta a far parte di una società, magari rintracciabile solo nell'utopia letteraria, che si fonda sull'intelligenza e sul gusto, abitata da scrittori, classici in particolare, ossia coloro che erano i suoi naturali e perciò segreti interlocutori: con essi dialoga, in loro compagnia viaggia, insieme a loro stila il bilancio dei propri errori.

Diario degli errori diventa così il libro più intimo e segreto di Flaiano, ma anche il più sincero e abbandonato. In queste pagine egli ha avuto il coraggio di registrare gli aspetti minuti, quasi i cascami di una vita minore. Ma proprio qui egli rivive in pieno la propria illusione dello scrittore che giunge a capire il mondo attraverso la letteratura: pensa che basti nominare le cose per farle esistere o per accertare la loro caducità. Allora Flaiano diventa veramente tragico e scopriamo che l'amore alla vita glielo dava il continuo dialogo con la morte, che l'ironia e la satira erano segni d'allegria nella misura in cui celavano una profonda malinconia, che il viaggio era un pretesto per sfuggire all'errore o piuttosto alla perseveranza nell'errore.

Con Flaiano bisogna sempre rovesciare la medaglia per capire la verità. La verità della letteratura di Flaiano, ossia il suo rovescio, è tutta in questi diari e in questi taccuini

segreti. Nelle loro pagine non vi è assolutamente nulla di occasionale: anzi, persino la più esigua delle annotazioni contribuisce a delineare i tratti di un disegno che si va profilando con sempre maggiore precisione nella nostra geografia letteraria e che è destinato a sostituire l'immagine consueta e familiare del Flaiano brillante « causeur » con quella nuova e più duratura del Flaiano scrittore.

GLI INTRIGHI D'AMORE: UNA COMMEDIA DI TASSO?

di

Giorgio Barberi Squarotti

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1384 del 21 marzo 1977).

L'attribuzione documentata al Tasso della commedia *Intrichi d'amore*, fino a oggi lasciata da parte o appena citata dagli studiosi dell'opera tassiana per i molti dubbi sull'effettiva paternità dell'opera, non può non rappresentare un fatto molto significativo, sia in sé, per il lustro che ne deriva alla commedia e che pretende, subito, un esame più accurato e approfondito di essa, sia in relazione con il giudizio complessivo sull'autore, il cui ritratto divulgato presenta i tratti dell'elegia, della malinconia, della tragedia, dell'idillio, della passione amorosa, ma male par accogliere quelli del comico. Eppure Enrico Malato, che degli *Intrichi d'amore* dà ora l'edizione critica davvero esemplare, con un ottimo commento e un'ampia e intelligente introduzione, non ha dubbi: la commedia è proprio del Tasso, e le prove, esterne e interne, gli paiono irrefutabili, mentre quelle intese a negare la paternità tassiana sono molto deboli. Diciamo subito che le prove esterne sono, in effetti, convincenti. La commedia fu recitata per la prima volta il 1º settembre 1598 dagli accademici di Caprarola alla presenza del cardinale Odoardo Farnese, e pubblicata, a cura degli stessi accademici, nel 1603 a Viterbo, con la dedica al cardinale scritta da uno degli accademici, Scipione Perini, il quale, mentre dichiara di averle dato il titolo di *Intrichi d'amore*, rivendica a sé e agli altri accademici il merito di aver portato alla luce un'opera di quel celebre poeta che fu il Tasso, rimasta disgraziatamente sconosciuta perché non divulgata dall'autore e neppure riveduta e rifinita e, anzi, proprio la mancanza dell'ultima mano del Tasso spiegherebbe il fatto che l'opera sia rimasta inedita. Ora giustamente argomenta il Malato che è molto difficile poter ammettere che, tre anni dopo la morte del Tasso, gli accademici di Caprarola potessero cercare di far passare sotto il nome dell'illustre poeta un'opera da loro composta, interamente o anche su un canovaccio preparato dal Tasso stesso, e, per

di più, coinvolgessero nella falsificazione un personaggio illustre e potente come il cardinale Odoardo Farnese, che aveva conosciuto il Tasso ed era noto come appassionato di teatro e autorevole mecenate di spettacoli teatrali: e che l'eventuale falsificazione passasse sotto silenzio, nonostante il ripetersi di edizioni dopo quella del 1603. D'altra parte, da una lettera del Tasso del 16 giugno 1586 a Giovan Battista Licino apprendiamo che il poeta, per le insistenze di donna Verginia de' Medici, si accingeva in quel tempo a finire la sua commedia in Ferrara. Tale testimonianza, oltre a rivelare che il Tasso sicuramente si è occupato di teatro comico contro quanto scrisse Giambattista Manso, nella *Vita* del poeta pubblicata nel 1621, principale fondamento di tutti coloro che hanno negato la paternità tassiana degli *Intrichi d'amore*, data l'autorità del biografo, amico e protettore del Tasso, si accorda perfettamente con la datazione al 1586 della vicenda rappresentata nella commedia, come ingegnosamente ricostruisce il Malato sulla base dei fatti storici ricordati nell'opera correggendo la data del 1597 che appare nel testo e che verosimilmente è dovuta all'aggiornamento della cronologia compiuto per la rappresentazione, secondo un costume diffuso nel Cinquecento. Molto meno probanti appaiono, al confronto, gli argomenti che il Malato ricava dal testo della commedia, sia che si tratti di situazioni di amore non corrisposto del genere di quelle che si incontrano nell'*Aminta* e nella *Gerusalemme*, e di altri episodi ancora che ripeterebbero momenti e personaggi del poema, sia che si tratti di vere e proprie « citazioni » di testi tassiani. Si potrebbe, anzi, dire che l'autocitazione del Tasso appare meno probabile della citazione di passi e di espressioni tassiane a opera di un ipotetico altro autore della commedia. È il caso della più evidente fra le riprese di tipiche espressioni tassiane, quella contenuta nella scena decima del terzo atto, dove la ruffiana Bianchetta ripete, con sapienti variazioni, più volte l'esortazione ad amare che Dafne rivolge a Silvia nell'*Aminta*: proprio la ripetizione della formula (« muta, muta pensiero, scioccarella che sei », « muta, muta pensiero, semplicetta che sei », « rompi, rompi la pietra di questo cuore, crudeletta che sei ») è un procedimento caratteristicamente manierista, che contempla la citazione di un passo o di una situazione consacrata da un celebre e autorizzato modello, come ben poteva essere il Tasso sullo scorcio del secolo, come spunto per una serie di ampliamenti e di variazioni, nelle quali si esercita l'abilità dell'autore in perfetto accordo con un pubblico che ammira soprattutto la capacità di svolgere dal modello assunto tutte le possibilità che esso contiene di rimanipolazione e di ingrandimento. E lo stesso si può dire per le molte altre riprese di espressioni tassiane negli *Intrichi*, che con estremo scrupolo e vigile attenzione il Malato elenca. Ma ci sono, a favore della paternità tassiana della commedia, gli argomenti esterni, senza dubbio solidi: e poiché già il Manso, per negare che gli *Intrichi d'amore* fossero del Tasso, aveva parlato della mediocrità dell'opera, e tutti i critici a posteriori si sono dal più al meno trovati d'accordo su questo giudizio, sarà bene vedere da vicino di che si tratta. Si deve subito notare come gli *Intrichi d'amore* siano costruiti su una serie di vicende di una complicazione estrema: ci sono mariti

creduti morti che ritornano, mogli che, credendosi vedove, si sono risposate perfino due volte, figli pianti per perduti che, in realtà, sono vivi sotto altri nomi e altre spoglie, con la conseguenza di fratelli innamorati delle sorelle che non sanno essere tali e di figli che amano, riamati, la madre, e pensano di sposarla, credendola un'estranea. In più, ci sono continuamente travestimenti al servizio ora della gelosia del marito che vuole scoprire se la moglie gli è fedele, ora dei vari intrighi amorosi: e anche qui domina il piacere della complicazione e della difficoltà, dal momento che, a parte il caso di Cornelia e di Camillo, che si amano reciprocamente, ma sono, in realtà, madre e figlio, senza saperlo, tutti gli altri personaggi amano chi non li ama e sono amati da chi è loro indifferente. Così Gialaise ama la servetta Pasquina, che lo beffa continuamente, mentre è invano amato da Lavinia, a sua volta amata senza frutto da Flavio; Flaminio ama Ersilia, che, invece, è innamorata di Camillo, che ama a sua volta Cornelia alla cui mano, poiché è creduta vedova, aspirano anche Manilio, il vecchio padre di Flavio, e il servo Magagna. Si aggiunga, infine, che Flavio, sotto il nome di Cosmo, si è messo al servizio di Gialaise, e che nessuno dei personaggi, che pure sono fratello e sorella o marito e moglie, per un contorto e complicatissimo gioco di cronologie e di vicende di rapimenti, di guerre, di avventure, se non alla fine viene a riconoscere gli altri e a farsi riconoscere, e si avrà un'idea del gusto esasperato della complicazione dell'intrigo che muove l'autore e che, del resto, è più volte dichiarato dai personaggi stessi, che commentano a parte con appropriate esclamazioni le situazioni da capogiro in cui sono venuti a trovarsi.

Gli *Intrichi*, insomma, si collocano perfettamente nell'ambito del teatro tardocinquecentesco, pienamente manierista. Ne è caratteristica la moltiplicazione speculare della stessa situazione, che viene riproposta a catena per una serie di personaggi che non fanno altro che ripetere lo schema del travestimento, dell'amore non corrisposto, della gelosia, del rapporto di sangue non conosciuto, della falsa morte. Ogni singolo schema si ritrova un'infinità di volte nel teatro del Cinquecento, e spesso costituisce il motore di un'intera commedia. Lo scrittore manierista rinuncia totalmente all'invenzione di nuovi schemi comici, per accumulare in una sola opera presso che tutti quelli che può rastrellare dalle commedie precedenti, per di più ripetendo più volte lo stesso schema, in modo da gareggiare quantitativamente, per abbondanza di situazioni e di personaggi, con il teatro precedente, schiacciandolo, anzi, nel confronto per la profusione delle scene e delle complicazioni. L'autore obbedisce, cioè, alla norma del « far grande » che è alla base del manierismo: ed è un « far grande » che, naturalmente, si appoggia su molti modelli a livello di vicenda e di linguaggio, amplificati fino all'ossessione della dismisura. In questa prospettiva ci sembra forse eccessivo il credito che il Malato dà alla commedia: sì, ci sono momenti lievemente parodici, ci sono situazioni e scene di una certa vivacità e comicità come quelle che hanno come protagonisti i servi, soprattutto Pasquina e Magagna, oppure il napoletano Gialaise, che parla nel suo dialetto e fa anche la parte del capitano spagnolo, in uno dei tanti travesti-

menti della commedia, ma sono sommersi da una serie di scene troppo paludate e serie, oppure fondamentalmente simili l'una all'altra, con il solo mutamento dei nomi degli interlocutori, che non fanno che ripetere gli stessi atteggiamenti e perfino le stesse parole. Anche i personaggi più vivi, però, non fanno altro che ripetere, con la consueta accentuazione, figure e modelli del teatro precedente: il napoletano Gialaise, ad esempio, ha illustri precedenti nel teatro senese degli Accademici Intrinati, come nell'*Amor costante* del Piccolomini e nell'*Ortensio*, e negli *Intrichi d'amore* non si segnala per particolare inventività di linguaggio o per situazioni nuove e vivaci quanto piuttosto perché su di lui, manieristicamente, si accumulano varie parti e incombenze, oltre a quella, che gli è propria nella tipizzazione cinquecentesca, del vanitoso e vanaglorioso.

Semmai l'episodio più vivo e originale della commedia, dove si sfiora la tragedia, è quello del servo Magagna, che, desideroso di contentare la padrona Cornelia, che egli ambirebbe sposare, s'impegna a uccidere la giovane Ersilia, di cui Cornelia è gelosa come rivale di un suo altro amore, ma poi, invece, la salva, intenerito dalle lacrime dell'innocente, recapitando a Cornelia, a riprova del commesso delitto, l'imitazione di una testa recisa fatta da un bravo scultore. Un tale elemento rimanda difatti a un motivo ben tassiano, quale s'incontra nell'*Aminta* dove la « favola » pastorale stinge continuamente nel dolore e nell'angoscia della morte. Tutta la vicenda, allora, si illividisce, acquista toni d'ambigua crudeltà, e i confini stessi fra il comico e il tragico vengono a confondersi.

Magagna non è più il servo abile e ingegnoso, facile alla battuta, pronto a tutti i servizi per i padroni, ma anche a tradirli quando gliene venga vantaggio, né Cornelia è soltanto la donna innamorata e contesa fra più uomini: nella vicenda e fra i personaggi risaputi della tradizione cinquecentesca si insinua un di più di crudeltà, di determinazione feroce e impietosa, l'ombra, cioè, del delitto freddamente voluto per gelosia e per interesse. E allora una certa oltranza nella rappresentazione delle situazioni più sfruttate e consuete si può ritrovare anche in altri momenti della commedia, fino a caratterizzarla significativamente nell'ambito stesso di un manierismo come celebrazione del grandioso e dell'eccessivo anche nella raffigurazione dell'orrore e della crudeltà.

Le ripulse di Lavinia nei confronti di Flavio e di Camillo nei confronti di Ersilia non sono soltanto l'espressione dell'indifferenza dei sentimenti, ma contengono sempre un di più di accanimento e di disprezzo pieno di irrisione, che segnalano, appunto, una volontà di far male prima che di respingere la persona per la quale non si prova alcun moto d'amore. Allo stesso modo, anche altre situazioni, come la gelosia di Alessandro, che giunge a farsi credere morto e a comparire sotto le vesti di un astrologo per accertarsi dell'infedeltà di Cornelia e Camillo, hanno qualcosa di maniaco, un eccesso di determinazione, di accanimento, di volontà di colpire e di offendere, che gettano riflessi lividi su tutta la complicazione estrema dell'intrigo. Qui si può dire che si concentri la nota caratteristica della commedia tassiana: nella fondamentale « serietà » del discorso teatrale, nel quale il riso e il

comico non hanno gran parte davvero, e dove, invece, finiscono a predominare i motivi della crudeltà e dell'accanimento, fino a sfiorare il tragico (anche nel continuo rischio dell'incesto fra madri, figli, fratelli, sorelle in incognito che popolano l'opera). Ma lo scioglimento finale di tutti gli intrichi d'amore pone un pesante sigillo di conformismo sulla commedia: i mariti creduti morti si riprendono le mogli originarie, anche se queste sono passate attraverso altre nozze, Cornelia si rivela la madre di Camillo e il loro amore diventa quello naturale fra madre e figlio, Flaminio ed Ersilia si rivelano fratelli, fra i giovani si compongono normali matrimoni, anche contro tutte le dichiarazioni dei sentimenti fatte in precedenza, lo stesso Magagna trova moglie nell'abile anche se vecchia ruffiana Bianchetta. E, allora, vengono a dissolversi come fumo di parole vane tutte le magniloquenti dichiarazioni di passione amorosa che percorrono la commedia, e non rimane che l'ordine delle famiglie e, soprattutto, dei matrimoni contro ogni proclamato sentimento ricostituiti come erano in origine. Si può riprendere, a questo punto, quanto il Tasso scrive nella già ricordata lettera al Licino: « la signora donna Verginia de' Medici vuol ch'io finisca in Ferrara la mia commedia ». Ecco: gli *Intrichi d'amore* possono essere il frutto di un impegno di corte, condotto, quindi, dal Tasso usando schemi collaudati dalla tradizione e con un minimo d'impegno, che si esercita piuttosto sulla quantità che sulla qualità del discorso scenico.

Più in là, nella valutazione della commedia, pare proprio difficile andare.

AUTORITRATTO

di

Giuseppe Bonaviri

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1385 del 28 marzo 1977, in onda su Radiouno).

Mineo, il paese in provincia di Catania, dove sono nato l'11 luglio 1924, sull'alba, in cortile Baudanza, era noto sin dall'inizio di questo secolo come il Parnaso siculo, sia per i tanti poeti contadini e artigiani che vi nascevano, sia per le gare poetiche che ogni anno — convenendovi poeti vernacoli da ogni parte dell'isola — vi si facevano. Tra l'altro, una locale leggenda vuole che nella contrada di Camùti esiste un masso ispiratore di energie poetiche. E accanto a questa pietra, nel XVII secolo, il poeta Paolo Maura costruì una casa per villeggiarvi, dopo che fu liberato dal tenebroso carcere di Palermo, la Vicaria, dove

era stato rinchiuso per motivi d'amore e dove aveva scritto il poemetto *La pigghiata*, ossia *L'arresto*.

Mia madre fu la ventiquattresima e ultima figlia di mastro Turi Casaccio, noto e apprezzatissimo panettiere nella Mineo della fine del secolo scorso. Poco più che ventenne con fratelli e con due sorelle, Jana e Pipì, emigrò in America, a New York, dove rimase per quattro anni lavorando in gran parte in una camiceria. Al ritorno, sposò mio padre, allora giovanissimo, di ventun anni, nato nel marzo 1902 a Raddusa nel catanese dove il padre s'era momentaneamente trasferito da Mineo per farvi il macellaio. Io fui il primo figlio, a cui seguirono mio fratello Salvatore, oggi avvocato a Mineo, e tre sorelle: Vincenza, Maria, Ida. Mia madre, con i suoi risparmi, comprò assieme a mio padre, un pezzo di terra, di due salme, ossia di circa sei ettari, a Camùti, assolata e rocciosa come Mineo, di fronte a cui, su un altopiano si trova. Vi andavamo in maggio e in settembre a villeggiarvi per antica civiltà agreste, ma anche... per ragioni alimentari: in maggio maturavano le fave; in settembre i fichidindia nelle tante varietà: comuni, bianchi, sanguigni.

Su quell'altopiano giocavo con mio fratello e con un amichetto contadino, Peppi Amarù. Di sera, i grilli stendevano la tela del canto e in alto le stelle a mazzi, come immensi grappoli d'un pergolato, scintillavano. Di giorno, avevamo il musicale stridore delle cicale, il sole a fumane, il vento che da ogni parte apportava suoni e odori.

Essendo stato affidato a mia zia Pipì, sorella di mia madre, e a suo marito, mio zio Michele, da noi chiamato compare perché mi aveva battezzato, mi capitava anche passare dei mesi in una loro proprietà vicino Mineo: la Nunziata. Non avendo figli, erano affettivamente molto legati a me.

Mio padre, morto prematuramente a 62 anni per emorragia cerebrale, il 18 marzo 1964, era il primo di cinque fratelli e di una sorella. Come si vede, il senso del gruppo etnico era in me e attorno a me sin da quando venni al mondo. Questo rapporto si stendeva, come anima unificante e coesiva, a tutto il paese a cui mi sentivo unito come ad un'anima vitale comune. Per me, i poeti erano elementi primari e fondamentali di una geografia psichica. C'era massaro Turi Alla, vecchio, alto, magro, con i baffi bianchi: e a dire di tutti era il sommo poeta. C'erano don Filippo Fichera, tuttora vivo, Carcò, Sframeli, Nino Gulizia, giovane allora, Monaco, lo stesso mio padre che, timido come era, segretamente scriveva poesie in italiano, intrise di alti e finissimi sentimenti, anche populistici. Ne ho fatto un volumetto, nel 1975, col titolo *l'Arcano*, intendendo con questo termine il misterioso rapporto che per linee cromosomiche ci lega ai nostri genitori.

Anche io a nove anni poetavo. A dodici anni scrissi una poesia *Al momento della mia morte* che può considerarsi come un sassolino miliare dei problemi tanatologici che sempre mi hanno attratto e invischiato.

Dai quattordici ai ventidue anni scrissi moltissimo: diedi l'avvio a tre romanzi, non compiuti, nel 1938, a quattordici anni per l'appunto: *Un omicida tra i selvaggi*, storia san-

guigna di un figlio che per amore uccide i genitori per poi smarrirsi in un'isola tra i selvaggi; *Il castello del mistero*, racconto sofocleo, presto interrotto perché avevo saputo dell'Edipo re, di un figlio che sposa la madre per averne dei figli cui segue la morte di tutti; *Il terrore della Malesia*, di chiara derivazione salgariana. A 17 anni scrissi un breve romanzo, *Settimo Adami* (e... non si dimentichi che mio padre si chiamava Settimo!); nel frattempo avevo scritto due drammi, moltissime poesie, il romanzo satirico *Lili e Lolò*, a 19 anni, e a 21 anni *Vicolo Campanella*, storia immersa nell'ultima guerra (1940-'45) con risvolti onirico-cosmici. Diversi racconti giovanili stanno uscendo su « Gazzetta del Popolo » e « Stampa Sera » per la simpatia di due amici, Piero Bianucci e Giorgio de Rienzo. Mi basti ricordare, *I due gemelli*, *Pioggia*, *Biondello*, *Pinaccio*.

Nell'ottobre 1936, lasciai Mineo e l'opera dei pupi, con grande amarezza, per andare a studiare a Catania dove frequentai il Ginnasio-Liceo Classico Cutelli, tranne l'ultimo anno che, a seguito di un cosiddetto « salto » dal I al III liceo, feci allo Spedalieri. Nel 1943, in piena guerra (...volevo fare lo scienziato!), mi iscrissi in Medicina laureandomi il 24 novembre 1949 (e in un altro 24 novembre del 1957 mi sposai a Sora, in provincia di Frosinone, con Raffaella Osario di Marcianise, Caserta). Dopo il corso di allievo ufficiale fatto a Firenze nel 1950, feci l'ufficiale medico a Novara, per un mese... perseguitato con 25 giorni di arresti, perché allora comunista, da un colonnello comandante a... cui per dispetto misi gran parte del reggimento a riposo. Trasferito a Casalmonferrato, a causa di questo mio braccio di ferro col predetto colonnello, tra nebbie, vi completai l'ufficialato. Tra Mineo e Casalmonferrato, dove lo portai a termine, nel 1951, scrissi il *Sarto della stradalunga*. Sebbene romanizzate, rispecchia le vicende di mio padre, sarto a Mineo, per l'appunto nella cosiddetta stradalunga, sino a 36 anni, allorché — eravamo nel giugno 1938 — con un fratello, Pino, affrontava l'avventura di lavoro nell'Abissinia, ad Addis-Abeba per passare infine alcuni anni, sino al 1947, ad Asmara da solo.

Appena le mie tre sorelle mi batterono a macchina, con la vecchia Olivetti portata dall'Abissinia da mio padre, il manoscritto del *Sarto* lo portai (ero vestito da ufficiale medico!) nella sede Einaudi di Torino. Dopo diversi mesi ricevetti un giudizio entusiastico di Vittorini che dopo... due anni mi pubblicò il libro nei Gettoni.

Ecco comunque il freddo elenco dei miei libri: *Il sarto della stradalunga* (Einaudi, 1954; in ristampa nel 1972 e nel 1974 in veste scolastica); *La contrada degli ulivi* (Venezia, Sodalizio del Libro, 1958, con illustrazioni di Tono Zancanaro; in ristampa da Einaudi nel 1975); *Il fiume di pietra* (Einaudi, 1964; in edizione scolastica, 1976). Con l'editore Rizzoli sono usciti questi libri: *la Divina foresta* (1969); *Notti sull'altura* (1971); *Le armi d'oro* (1973); *L'isola amorosa* (1973); *La Beffaria*, 1975; *L'enorme tempo*, mio diario medico giovanile, 1976; nello stesso anno (1976) nella collana dei David degli Editori Riuniti è uscito un mio lungo racconto scritto nel 1960 (quando facevo, uscendone nel 1964, l'assistente nel tristissimo e politicizzato ospedale di Frosinone) dal titolo *Martedina*. Questo libro contiene nella seconda

parte una sezione di poesie (*Il dire celeste*, scritte nel 1974) che riprendono sulla sponda di vita-morte e in metamorfosi gli stessi personaggi che vivono anche sotto l'angolazione della scienza del numero intesa in modo pitagorico ed einsteiniano assieme. L'anno scorso, 1976, ancora è uscito un mio strano breve testo teatrale scritto a vent'anni col titolo *Follia*. Fa parte della collana, distribuita dall'editore Le Monnier, di Storia patria per la Sicilia orientale diretta a Catania da Carmelo Musumarra. È la storia dell'essenza psichica d'un uomo morto che via via acquista la coscienza della tanatodimensione sinché riesce a comunicare per vie impalpabili con un giovane studente, Sirio, che infine impazzisce. Come si vede, umori e temi macrostorici e tanatologici mi erano congeniali da sempre, se ci si ricorda per giunta della già menzionata poesia *Al momento della mia morte* scritta a dodici anni.

Insomma, in tutta la mia produzione ho cercato di cogliere il rapporto panico di uomo-natura-cosmo e non quello limitatorio, ed oggi sociologicamente affliggente e miope, di uomo-uomo. A me pare, cioè, che il settarismo ideologico in funzione del quale oggi-giorno si vive fa parte di un epigonismo, nella sfera narrativa, di tardo-naturalismo.

Sia dalle tante pagine scritte in età prepure che pubere la Sicilia è presente in uno slargamento mediterraneo che dietro si porta rivi di passata storia, inquietudini attuali, paesaggi sassosi che sono in fondo un « topos » della nostra mente. Per esempio, nel *Sarto della stradalunga* e nella *Contrada degli ulivi* la vita degli artigiani e dei contadini trascende il dato storico brutto, transeunte, per approdare in un di là trans-biologico che in sé convoglia ansie, emozioni umane che travalicano e si trasferiscono nello stesso ambiente circostante. Il gruppo dei ragazzi del *Fiume di pietra* (la importanza della corallità nei miei libri delle volte è determinante) distorcono la brutale seriosità degli adulti in guerra (1940-1945) e, nella fattispecie, tedeschi e fascisti in fuga dall'isola, e inglesi e americani che vi arrivano vincitori. Li inglobano nella sapienza dei loro giochi intessuti di astri, di campagne estive siciliane, di antica sapienza che sovrasta sopra ogni cosa il cupo desiderio di sangue degli adulti tutti tesi ad inseguire dei fittizi miti di libertà, o di nazionalismi. C'è poi, la componente carnascialesca, la mimbiambica che in ogni dove apportano i ragazzi-protagonisti, la dissacratoria di pseudovalori umanitari. Insomma, si viene a creare come una farandola di situazioni deliranti in cui, e per cui, i ragazzi vivono una loro inscindibile vita intragruppo al punto da cogliere il linguaggio preverbale, sensitivo, luminoso delle cose. Siamo nella sponda opposta al comune documento che si incentrava e si imporporava di succhi bellico-antifascisti, siamo cioè in una operazione guittesca e funambolesca che sotto certi aspetti fa parte della linea classificatoria del comico. Con un soprammondo fatto di percezioni sapienziali e di spiriti della natura, viene ad essere rovesciata la chiusa e comoda ripetitività settaria degli uomini. I vitali dinamismi demoniaci dei ragazzi trovano la loro individualità nella morte di uno, Pelonero.

Volendo, rapidamente, autoascoltarsi, autointerpretarsi, con tutto l'egoico impaccio che il fatto in sé comporta, nelle *Armi d'oro* la topografia della natura, che dopotutto è una

interscambiabile topografia dell'animo, è proiettata in una Troia-Mineo dove il padre muore (e la importanza di mio padre presente un po' in tutti i miei libri comporterebbe un esame cosiddetto psicanalitico) e nella memoria dei ragazzi rivive poi attraverso le ceneri che vengono disseminate dal monte Ida per valli e alberi in fioritura. Si tratta di psico-ritmi che consonano con i ritmi cosmici.

Anche nei giochi di questi giovanissimi protagonisti bisogna vedere una carica auto-liberatoria di primitive energie trans-individuali che per sbocchi, e processi determinabili e no, hanno sbordamenti trans-biologici che apparentemente si chiudono nella morte ma la integrano, la rendono permeata di altre energie sino a trasformarla, come vedremo meglio negli altri romanzi, in una vera tanatodimensione che potrebbe richiamare alla mente, anche per il travaglio di rigenerazione scientifica che la stessa comporta, la quarta dimensione spazio-temporale einsteiniana. Sino a *Martedina*, storia che si svolge come detto in gran parte nei mari galattici, la morte può essere intesa come limite connotante la vita, come fosso raggiunto, come chiusura d'un ciclo. Nel *Fiume di pietra* la possiamo intendere come morte ctonia avendo a che fare con la grotta in cui si svolge lo strano rito funebre dei ragazzi, mentre nelle *Armi d'oro* tale morte, incentratasi nel padre che poi viene ad essere bruciato assieme alle armi d'oro del re Reso, pur se terrestri, ha vibrazioni di luce, si consuma negli oscilli del fuoco che già preludono alla tanatodimensione intesa come atomici flussi di sperdimento di entità psichiche sotto cui, a tipo quantistico, in noi si sviluppa e si organizza l'attività pensante. In *Martedina*, beninteso, tale morte pur essendo dopotutto biologico-terrestre, non si interrestrisce, se così ci si permette di dire, ma si fa ritmo stellare, si inaspra, cioè diventa primitiva fascia di liberi atomi pensanti che si rigenerano seppure in un buio in cui non esiste lume di spirito.

Questo elemento tanatologico è particolarmente evidente nella *Divina foresta* ma di più in *Notti sull'altura*. Lo è anche nell'*Isola amorosa*. Era mio intendimento rovesciare in questi libri la sfera vitale in una centrifuga raggiera di simbologie e profondi eventi interiori che comunemente stanno fuori dal comodo modo che abbiamo noi di concettualizzare ogni nostro atto e di vederlo e viverlo in ritmi di minuta contingenza.

L'area tanatologica possiamo compararla, per usare un criterio di paragone cosmologico recente, ad un « buco nero » dove si accentrano, dopo lo sperdimento psichico-cerebrale dovuto alla morte biologica, le elementari perdute particelle del nostro spirito. Ci veniamo a trovare come in una rosa di chiaroscurali « possibili » in cui la spazializzazione di tali particelle pensanti dopotutto potrebbe essere infinita. Una metamorfosi, insomma, che diventa, seppure fertilmente disperante, « religio » liberatoria nella quale il disperso mare pensante, della noosfera cioè che investe e uomini e animali e piante e sassi seppure in differenti gradazioni di psichismo, è segnato da fluidi, segnature di palpiti post-mortali: vera autoscopia d'un tempo desiderante di vita-morte che va all'in giù, si sfrangia

in una illimitata sponda. Ne nascono ossessioni, labirinti di onniscienza di forze sub-atomico-pensanti immedesimate, dopotutto, in un panismo religioso.

Da inquieti figli del nostro secolo, vogliamo prestabilire la proliferante solitudine mortale da cui, per canali temporali sino ad oggi indeterminabili e inusuali e opposti al comune « cronotopo », o tempo in senso lato, si può affiorare e ritornare in un rinnovantesi ciclo vitale. (Si veda, per esempio, la poesia finale del *Dire celeste* in cui Zephir tenta la rinascita tutta democritea di se stesso). Siamo in un oceano immemoriale dove tutto è potenzialità urgente di vita. Credo che il canto degli uccelli di Camùti, i grilli stridenti nella notte, soli estivi e stelle, sin da bambino, oltre al senso della melopea e del « prelinguistico », mi diedero come un fermentante sopramondo. Nella *Divina foresta*, un grumo astrale interrandosi diventa piantina di borragine, infine avvoltoio solitario che brucia la esistenza andando in cerca, dapprima col vecchio gufo zio Michele, della perduta compagna Toina che non ritrova nemmeno sulla luna.

In questo romanzo la vita è colta alla origine, alle sue pulsionali scaturigini. Le interazioni morfogenetiche dei protagonisti (Grumina, cellula astrale, Sénapo, borragine, e Apomeo, avvoltoio) indicano una commutabilità degli elementi attraverso una circolarità metamorfica. Gli stessi uccelli, che creano la scuola cosiddetta del carrubo nella vallata di Fiumecaldo, esprimono il noumeno, il logos esistente prima della comparsa sanguinaria degli uomini. La esperienza notturna degli uccelli di questo racconto connota il mondo sommerso, lo sgomento che ci coglie allorché ci proiettiamo nelle pieghe del buio. D'altronde, la notte, ma precipuamente il tramonto, per me sono dei veri cardini significanti.

Dalla nozione del caos rappresentata nelle prime pagine della *Divina foresta* appare già un ritmo con cui noi temporalizziamo il mondo.

La nostra disamina è breve e sintetica, come è intuibile, e vuole soltanto servire a dare degli appigli interpretativi, fuori dal comune schema critico ormai sclerotizzatosi in tanti cosiddetti esegeti. In *Notti sull'altura* esiste, come primo impulso, la mnemonautica, ossia la ancestrale memoria del viaggio, presente anche in gran parte dei miei romanzi e nelle stesse poesie giovanili e in quelle del *Dire celeste* incluse in *Martedina*. La stessa Sicilia, in queste *Notti sull'altura*, diventa uno spazio infinito dell'anima che si realizza per via umana, vegetale, pietrosa. L'innesto del piccolo Diofar, e poi della stessa giovane madre Aramea, nel carrubo, pianta tipicamente mediterranea, non ha solo valore mitopoietico ma anche avventuroso-scientifico, direi anticipatore se si tengono presenti i vertiginosi progressi che si vanno via via configurando nel mondo della scienza biologica, sicché prima o poi, lo vedremo, avremo un aspetto vegetal-animale della esistenza. Ed anticipatore si potrebbe considerare l'idea di Apomeo che, nella *Divina foresta*, in preda all'esaurimento intuisce che le erbe e le piante pensano sebbene a livelli differenti di coscienzializzazione (e mi si scusi il brutto termine).

E poi, come già detto, io mi sono iscritto in Medicina, in consonanza con l'ansia inda-

gatrice di questo nostro tempo, perché volevo fare (in piena guerra e in una Italia affamata! si figuri la mia grande illusione!) lo sperimentatore.

Tutto questo comporta anche la possibilità di convogliare, filtrandolo per vie narrativo-poetiche, la nostra stessa lingua che oggi ha tanti livelli, tante polle acquee che vanno da quella alchemico-fantastica, alla arcaico-gergale, a quella di filiere terminologiche di estrazione biologica, fisica, psicoanalitica, relativistico-quantistica, eccetera.

Ho voluto, e chissà se ci sono riuscito, per altri enunciati ontici, mettere a punto una difforme intuizione poetica del mondo. Difforme nel senso di renderla più ampia, più vicina al nostro conturbante modo di vivere. Anche il problema della morte, come quella che è raffigurata nella vasta raggiera di ricerca che il gruppo familiare opera per i resti psichici del padre morto, e questo in *Notti sull'altura*, vorrebbe essere espressione di localizzazione di altre strutture temporali in cui l'uomo per labirinti e radici si immilla. Gli ambienti differenti che vengono postulati in *Notti sull'altura* — e cioè, il celeste, l'interrato-roccioso, l'arboreo, il fluviale, o l'acqueo in senso lato — non sono che diversificate tipologie dell'animo. La morte del padre, che tra l'altro può essere intesa come irruzione dell'angoscia nella nostra quotidianità, dà luogo nei protagonisti corali ad una ricerca di sponda-luce, liberatoria nei confronti dell'angoscia esistenziale.

Né si dimentichi che i più avvincenti e moderni orientamenti della psichiatria detta fenomenologica, e nascente da Bergson e di più da Husserl, ci parlano delle tante possibilità che abbiamo di creare spazio e tempo attorno a noi, ossia di seguire polivettori di temporalizzazione e di spazializzazione. L'utopia mitografica che dietro si porta decenni e decenni di storia oggi ha valore di autoliberazione. E con « oggi » si intenda il travaglio di una società in crescita e macrosismicamente in transizione.

Insomma, *Notti sull'altura* è un libro patrelineare, discende per i lombi profondi del padre. Vi si tenta, come meglio si fa nell'*Isola amorosa*, un processo di destrutturazione storica dell'uomo, così legato mani e piedi ad una concezione antropocentrica in cui prevale la componente oscura e oscurante della sociologia. In *Notti sull'altura*, il reale si amplifica, si fa antropocosmogonico con un processo ora di acquazione dello spazio, ora di interrestrimento dello stesso, ora con una illunazione, eccetera.

Per non appesantire oltre questi fogli autochiarificatori, che spero possano dare stimoli ai miei lettori, dirò che nell'*Isola amorosa*, il mio romanzo più complesso, a differenza della *Beffaria* che è un impatto satirico-corrosivo tra la sapienza contadina e la civiltà caotica e limitativa e gretta d'oggi, cerco di attuare una poetica intuizione dell'inconscio tormentoso dell'uomo più avvertito e intelligente che attorno a noi si estrinseca. L'uomo che, nell'*Isola amorosa*, è figurato nei filosofi che seguono sogni e follie nella loro isola vagante Tjmucah (che è l'anagramma della terra primigenia di Camùti), va all'in dentro di se stesso, si riflette nello specchio lacaniano, se vogliamo rifarci ad un indagatore sensibile della nostra sfera d'agire. Questi filosofi non si disassimilano dal reale, ma vi entrano in immaginose simbologie

per labirinti e flussi di percettività trasfiguranti moti, pensieri, e captanti palingenesi di polini, di suoni, di trasferimenti di sensi, come per esempio dalla sfera olfattiva alla acustica, ecc. La ragazza Abinzoar, ricercata e infine trovata dal vecchio padre Ormazd, quando muore viene trasformata in un grande cristallo che in sé raccoglie mimanti suggestioni foniche, dolcezze di colori, vibrazioni di mesoni stellari, quasi fosse il simbolo di un controtransfert alle perenni inquietudini dei filosofi summenzionati. Ecco perché la scrittura è sconvolta per significanze multiple che travalicano in rifrangenze atopiche, dove esiste soltanto il luogo trasceso e onirico e memoriale della ubiquità del nostro spirito inquieto.

Il rapporto triadico uomo-natura vegetale-pietra si fa più evidente nelle poesie del *Dire celeste*, dove i personaggi, in cui predomina la madre-guida, la madre-luna, la madre-terra da salvare, sono messi a punti e via via seguiti, come in un tappeto persiano, a tipo poematistico, come detto, dalla sponda della vita intesa negli anzidetti termini antropocosmogonici alla sponda complessa della morte che non soltanto è memoria ma anche desiderio di rian dare per linee di tempo invertito in su, verso l'area luminoso-solare della terra, verde di affetti e di alberi. Spero solo, in queste poche battute di... autospecchiamento, di aver colto davvero quanto mi pare fermenti nei miei libri; e questo senso fermentante è stato colto per sommarie indicazioni che ci auguriamo possano dare maggiore sottigliezza di mente, e non gravezza di comodi schemi stantii e ripetitorii, a chi vorrà interessarsi delle mie pagine scritte sino ad oggi.

AUTORITRATTO

di

Giovanni Raboni

(da «L'Approdo», settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1388 del 18 aprile 1977, in onda su Radiouno).

Quando io sono nato, quarantacinque anni fa, a Milano, i miei genitori abitavano in via San Gregorio. Era una casa né vecchia né nuova, credo che risalisse — come tante altre case in quella zona di Milano — agli anni intorno alla prima guerra mondiale. Una volta, da quelle parti, c'era la stazione ferroviaria; credo che dalle finestre di casa mia si vedessero i binari. Ma nel 1932, quando io sono nato, i binari non si vedevano più, non c'erano più: e dalla finestra della stanza dove dormivo con mio fratello più grande si guardava su un terreno vago che ricordava la periferia anche se, in realtà, non eravamo in periferia. Questo terreno vago si animava — soprattutto di pomeriggio, e soprattutto di sabato pomeriggio —

di giochi di ragazzi. Giocavano al pallone, alla guerra, agli indiani. Forse dovrei dire: giocavamo; mi sembra molto probabile di aver partecipato a quei giochi, ma non ne ho nessun ricordo preciso. Quello che ricordo, invece, è di aver guardato altri ragazzi giocare. Erano giochi deliziosi. Quella finestra è, sicuramente, uno dei luoghi, o meglio delle situazioni, che mi hanno spinto a voler essere un poeta, a voler scrivere delle poesie. Per molto tempo ho pensato che una poesia dovesse essere come quella finestra. Mi sembrava che una poesia fosse un vetro attraverso il quale si potevano vedere molte cose — forse, tutte le cose; però un vetro, e il fatto che il vetro fosse trasparente non era più importante del fatto che il vetro stesse in mezzo, che mi isolasse, mi difendesse. I giochi erano al di là del vetro, mentre io ero al di qua. Credo che non riuscirò mai a far capire la straordinaria delizia di questa situazione. Quello che è certo, comunque, è che quando ho cominciato a scrivere poesie la mia più grande aspirazione era di ritrovare quel tipo di delizia o, se si vuole, di privilegio. Di ogni poesia avrei voluto fare un osservatorio difesissimo e trasparente, un osservatorio per guardare la vita — cioè, forse, per non viverla. Naturalmente, la storia di quella che io considero adesso la mia poesia comincia dopo; comincia, immagino, proprio con la negazione, con la rinuncia a tutto questo: la finestra, l'osservatorio, la trasparenza. Ma la faccenda non dev'essere ancora del tutto risolta, almeno nel mio inconscio, se ancora pochi anni fa mi è capitato di scrivere questa poesia dopo averla, credo, almeno in parte, veramente sognata:

COME CIECO, CON ANSIÀ...

*Come cieco, con ansia, contro
il temporale e la grandine, una
dopo l'altra chiudevo
sette finestre.
Importava che non sapessi quali.
Solo all'alba, tremando,
con l'orrenda minuzia di chi si sveglia o muore,
capisco che ho strisciato
dentro il solito buio,
via San Gregorio primo piano.
Al di qua dei miei figli,
di poter dare o prendere parola.*

Questa poesia fa parte di un ciclo che si chiama *Parti di requiem*. Il ciclo è dedicato alla memoria di mia madre e si chiude con una poesia che si riconnette anch'essa, in qualche

modo, al dilemma fra responsabilità e irresponsabilità della poesia di fronte alla vita (e alla morte, naturalmente):

AMEN

*Quando sei morta stavamo
in una casa vecchia. L'ascensore non c'era. C'era spazio
da vendere per pianerottoli e scale.
Dunque non t'è toccato di passare
di spalla in spalla per angoli e fessure,
d'essere calcolata a spanne, raddrizzata
nel senso degli stipiti. Sparire
era più lento e facile quando tu sei sparita.
Parecchie volte, dopo, mi è sembrata
una bella fortuna.
Eppure, se ci pensi, in poche cose
c'è meno dignità che nella morte,
meno bellezza. Scendi a pianterreno
come ti pare, porta o tubo, infilati
dove capita, scatola di scarpe
o cassa d'imballaggio, orizzontale
o verticale, sola o in compagnia,
liberaci dall'estetica e così sia.*

Ho accennato, prima, al fatto che la vera storia della mia poesia comincia con la rinuncia al sogno di felice autoemarginazione che ha dominato la mia adolescenza e che appartiene, forse, agli inizi di ogni poeta. È inutile precisare che questa rinuncia ha coinciso, per me, con l'ingresso nell'età adulta. Piuttosto, vorrei cercare, e non solo per civetteria o per nostalgia, di legare anche questa fase diversa e più matura della mia poesia e della mia vita al luogo dove sono nato — alla mia città e, dentro la mia città, alla mia casa. Nel 1821, quando è morto, il grande poeta milanese Carlo Porta è stato sepolto nel cimitero di San Gregorio. E io vorrei ricordare di sfuggita che proprio con il Porta comincia, nella poesia italiana, quella linea lombarda, potentemente realistico-narrativa e, per così dire, antipe-trarchesca, che si ritrova anche all'interno della poesia del Novecento e che è l'unica della quale io aspiri a far parte, nonostante i molti debiti che so di avere nei confronti di altri poeti, da Baudelaire (che considero il più grande poeta moderno) a Pound (che considero

il più grande inventore di possibilità poetiche del nostro secolo), — e poi, per venire a nomi più vicini o addirittura vicinissimi, quasi fraterni, a Rebora, a Montale, a Saba, a Sereni.

Poi, sul conto di via San Gregorio, c'è stata un'altra scoperta: la scoperta che, per un tratto, la via dove vivevo coincideva con il perimetro del Lazzaretto — il Lazzaretto della grande peste di Milano, quella di cui parla il Manzoni nei *Promessi sposi* e nella *Storia della colonna infame*. Un pezzo del muro di cinta del Lazzaretto è ancora visibile, in via San Gregorio. Sono convinto che questa seconda scoperta sia stata, per me, ancora più importante della prima. Grazie al Lazzaretto, al fatto di esser nato, per così dire, ai suoi margini, credo di essermi reso conto in un modo concreto, fisico — un modo che nessun libro, nessuna lettura mi avrebbe consentito — che la mia città non era solo quello che vedevo, case, strade, piazze, gente viva, ma era anche piena di storia, cioè di case, strade, piazze che non c'erano più e di gente che non era più viva, di gente morta. Mi sono reso conto, insomma, che la mia città visibile era piena di storia invisibile, e che questa storia era, a sua volta, piena di dolore, di minacce, di paura. Da quel momento, credo, è entrato nella mia poesia il tema della peste: peste metaforica, si capisce: peste come contagio e condanna, come circolarità e anonimato dell'ingiustizia. A questo proposito vorrei leggere, una in fila all'altra, alcune poesie dalle quali, forse, si può capire come questo tema si dirami, a poco a poco, in tutto quello che ho scritto negli ultimi quindici o sedici anni, toccando ogni campo dell'esperienza, dal privato al pubblico, dalla storia familiare alle storie d'amore e all'indignazione civile.

Comincio con una breve poesia in cui il tema è presente in modo letterale, cioè col nome stesso della metafora. È una poesia del '60 o '61 e si intitola

UNA CITTÀ COME QUESTA

*Una città come questa
non è per viverci, in fondo: piuttosto
si cammina vicino a certi muri,
si passa in certi vicoli (non lontani
dal luogo del supplizio) e parlando
con la voce nel naso
avidì, frettolosi si domanda: non è qui
che buttavano i loro cartocci gli untori?*

In un'altra poesia, più o meno dello stesso periodo, il tema compare sotto un'altra angolazione, con una diversa specificità:

IL CATALOGO È QUESTO

*E poi, se vai in giro a piedi finisci
col conoscerle tutte: le vecchione
di via Lazzaletto, vispe
e a gruppi come comari; le borghesi
modeste, appena lugubri, in attesa
tra Ponte Vetero e l'Arena;
la bionda delle Cinque vie
con la sua faccia gonfia. Dunque vedi
che è tutto diverso dai viali
dove le ragazze sono sane e sottili
e salgono ridendo con gente incappucciata
nelle chiare autoblindle...*

Questa « gente incappucciata » io, allora, non sapevo chi potesse essere. Forse, negli anni successivi, qualche idea, qualche sospetto mi sono venuti. Ma andiamo per ordine. Ecco una poesia un po' più tarda — penso del '64 o '65 — in cui il tema della paura, della minaccia, insomma della peste ricompare in una versione presumibilmente onirica. È dedicata a mio figlio, il mio primo figlio, che aveva allora cinque o sei anni.

SIMULATO E DISSIMULATO

*Volevamo arrivare
io con la mia vista da talpa, tu simulando
una zoppaggine lieve e tetra, alla spianata
dove suona la banda. Sì, sapevo
« soltanto marce militari »:
ma questa messa in scena, tutt'a un tratto... Anche il posto
sembra un altro, un campo da bocce abbandonato,
un vecchio tennis di cemento. Dal fondo
quindici poliziotti in fila, in maniche di camicia,
sparano in una sagoma di legno.*

I poliziotti che sparano in una sagoma di legno li avevo visti al cinema, in qualche film americano; oppure, ripeto, li avevo sognati. Eravamo nel '65. Qualche anno dopo,

mi è capitato di scrivere alcune poesie in cui scene del genere erano viste, o immaginate, decisamente più dal vivo. Qualcuno ha detto o scritto che si tratta di poesie politiche. Può darsi, ma vorrei chiarire che per me le mie poesie sono tutte politiche, oppure (che fa lo stesso) non lo è nessuna. Vorrei fare un paio di esempi. Il primo è una poesia scritta alla fine del '69, cioè nei primi tempi della cosiddetta strategia della tensione:

UNA POESIA DI NATALE

*Aver pietà dei ricchi cercarli
posando un piede dopo l'altro mettendo acqua nella neve
dove poteva esserci piazza Borromeo
— non c'è bisogno d'ombrello quando nevica dicevi togliendo
dita di neve manciate di neve dal colletto — cercarli
quei tenui cannibali quei nemici così facili da perdonare
docili attaccapanni fragili mummie in riso
sui loro reciproci regali da quattro soldi
sulla squisita avarizia lombarda del loro pranzo del 25/12
per organo e ossi, flauto e digiuno
oh sì, cercarli, avere pietà
di loro, dei loro denti guasti, che soluzione.
Ma adesso, adesso — e Cesare che vuole
una poesia di Natale, da me! con l'aria che tira
di peste, tersa, meravigliosa
e questi botti sparsi per la boscaglia urbana,
caccia che ricomincia, compagni
fra non molto più numerosi in prigione
che sotto l'albero acceso o il vischio appeso al cornicione...*

Ancora peste: la peste della tensione, propagata nella città da una nuova razza di untori. Un altro esempio: una poesia scritta dopo uno degli avvenimenti più inquietanti di questi anni, la morte di Giangiacomo Feltrinelli. Si intitola

NOTIZIE FALSE E TENDENZIOSE

I.

*Anche stasera, dopo cena, si è parlato della qualità del terriccio.
Era vero terriccio di Morgiate?
Se lo era, avevamo fatto malissimo a firmare.*

*Uno, dicendo terriccio, si è confuso.
(In sogno: reperto: gli stivali:
forse di gomma, forse neri,
con macchie di ruggine e sangue come un vecchio temperino).
(E verso l'una, quando
l'angelo del cherosene sbatte lo sportello di mica,
ha cominciato a piovere nel buio
sempre più forte, più lontano,
spartendo dal terriccio le suole,
sciogliendo in grumi il terriccio, i grumi in fango).*

II.

*Vivo, stando in campagna, la mia morte.
Appeso a trespoli, airole,
alle radici del glicine, ai raggi della ruota,
aspetto (il barattolo del nescafé
a portata di mano, l'acciarino
fra le dita del piede)
che l'arcangelo Calabresi scenda a giudicarmi.*

III.

*Il discorso, per disgrazia, saltò fuori alle cinque.
Non si sapeva molto, il telefono era guasto,
i piccioni viaggiatori strettamente sorvegliati.
Qualcuno, tornato dal paese, riferì
d'aver intravisto mozzi, nani, mani.
Fu allora (c'è chi ancora se ne pente,
chi ci ricama, incosciente, stemmi di catene)
che insieme, tremando, cominciammo a dubitare
sediziosamente del verbo del questore.*

IV.

*Una cosa, questa: la lezione è servita.
Se la nostra leggerezza è scritta sugli alberi
la cancelleremo con i denti,
trangugeremo insieme nomi e scorza.
A nessuno, a nessuno venga più in mente di mettersi a strillare
che a bruciare il Reichstag non sono stati i comunisti.*

Forse posso fermarmi qui. Ho scritto anche poesie molto diverse da queste: poesie d'amore, poesie per bambini, poesie per gatti. Ma forse, in realtà, non sono poi così diverse. Potrei leggerne qualcuna — ma, per finire, preferisco leggere una breve poesia che non ho ancora pubblicato da nessuna parte e che non so ancora bene che cosa significhi, né in che direzione si spinga e mi spinga. È una poesia di otto versi, e forse è la prima di una serie di poesie che si intolleranno, forse, semplicemente *Poesie di otto versi*. Per il momento, comunque, porta al posto del titolo, come una specie di scongiuro, il numero Uno:

*La tenerezza del guscio d'uovo
dolcemente svuotato con la bocca
e ornato con paesaggi lontani
siamo in molti a pensare che non c'è
modo di imballarlo come si deve
un oggetto così fragile, così breve, e così
c'è poco da sperare
nella salvezza del guscio d'uovo.*

RICORDO DI SANDRO PENNA

di

Aldo Rossi

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1389 del 2 maggio 1977).

Venerdì 22 gennaio è morto a Roma Sandro Penna, da par suo, da poeta come era sempre vissuto. Una vita per la poesia, una poesia per la vita. Ma Sandro Penna si è ben guardato da perdere (o battere) la testa nell'eterno teorema novecentesco della letteratura come vita. Rifugiava da tutto quello che era cerebrale, intellettualistico, mediato. Viveva trasognato in un bazar molto ridotto, selezionato; maneggiava pochi strumenti, forse uno solo, la parola; ma lo strumento della parola diveniva in mano sua un metallo prezioso. Novello Mida, molte parole che toccava e organizzava si trasformavano in oro. Non coltivava piccole virtù, fra le quali è da annoverare la modestia: poteva essere scontento di qualche sua poesia, ma in generale sulla grandezza relativa ed assoluta della sua espressione non ha mai nutrito dubbi. Umberto Saba, un po' suo « padrino », ha riconosciuto che nella raccolta prima di Penna del '39 *Poesie* il giovane amico era riuscito a realizzarsi con una compiutezza

invidiabile da parte di chi aveva al proprio attivo un « corpus » poetico ben altrimenti riconoscibile e riconosciuto. Da allora l'immobilità di Penna, nel fluire di mode ed eventi, è rimasta proverbiale. Penna ha mantenuto intatto per quasi mezzo secolo il modello di poesia e l'ideale di poeta che aveva in mente negli anni Trenta, quando, si racconta, inviava lettere e versi a Saba, sotto il nome di Bino Nicolai. Il dato primario della vocazione di Sandro Penna verifica un luogo comune: la poesia non è strettamente legata alla cultura, ma viene, se e quando viene, dal capriccio, dall'ispirazione, dall'azzardo. Il poeta sarà quindi un perdigiorno, sbadato, a volte euforico a volte depresso, come può esserlo chi ha tutto il tempo per accorgersene.

In lui si realizza una specie di sdoppiamento, mentre vive si vede vivere: la scrittura costituisce un « doppio », uno specchio, che accompagna gli attimi, i sublimi e i malandrini, le stelle e le stalle, il sole e gli orinatoi, l'entusiasmo naturale e quello drogato. Un po' come la simpatia, l'eros indisciplinato che tanta parte ha nei contenuti di Penna:

*La semplice poesia forse discende
distratta come cala al viaggiatore
entro l'arida folla di un convoglio
la mano sulla spalla di un ragazzo.*

*La mia poesia non sarà
un giuoco leggero
fatto con parole delicate
e malate
(sole chiaro di marzo
su foglie rabbrividenti
di platani di un verde troppo chiaro).
La mia poesia lancerà la sua forza
a perdersi nell'infinito
(giuochi di un atleta bello
nel vespero lungo d'estate).*

Evidentemente in queste poesie è da leggere la contestazione della dimensione ontologica e simbolica del Novecento, e quindi un appoggio, esplicito nella maggior parte del concreto esercizio poetico di Penna, ad una gestione « naïve » del fatto artistico, che è immaginato tanto grande e misterioso da debordare la consapevolezza intellettuale del produttore. Ed è questo un punto-base, forse un po' « kitsch », ma sempre toccante, della prima presentazione di Penna, il quale tuttavia ha anche altre frecce al suo arco, come un semitono che è tutto suo, tra il sornione e l'ironico con sfrangiature patetiche, che magari involontariamente lo apparenta a certo crepuscolarismo, nonché uno scavo nella parola e

nel ritmo, che ricorda ora Saba e ora Cardarelli. Nei versi che Cesare Garboli ha raccolto, in *Stranezze* 1957-1976 (Garzanti), fogli dispersi, lamine preziose, vecchissimi versi e nuovi il canto del cigno di un Penna ormai stanco (se non fosse un paradosso per lui, poeta per eccellenza della bella giovinezza), alla ricerca della « posizione per morire » (sembrava una posa dell'eccentrico vincitore del Premio Bagutta 1977), qualcosa affiora con maggiore chiarezza. « ...la sensualità dannunziana, quel tono di alta, opulenta lussuria, il linguaggio ardente nella modulazione della canzonetta sentimentale: "Baciarmi sulla bocca, ultima estate. Dimmi che non andrai tanto lontano". Non è stato Penna a intonare: "L'estate se ne andò senza rumore", cantabile sul motivetto "Lasciamoci così" »? In fondo il cerchio si chiude, viene confermata la vecchia leggenda bifrante: molte delle brevi poesie penniane, confezionate a regola d'arte metrica (quindi facilmente memorabili), con ampia serie di versi anisosillabici, più spesso ipermetri (diversi dodecasillabi in serie endecasillabiche), ma talvolta anche ipometri (molti decasillabi), entrarono per la loro cantabilità nel patrimonio della cultura poetica comune. Gira e rigira Penna è autore di un solo libro, ma i titoli delle sua « involontarie » raccolte sono molti. Uno resta ancora da delibare nella sua compiutezza, quelle venti liriche pubblicate dalle Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova, *Il viaggiatore insonne*, davvero le composizioni di congedo del viaggiatore cerimonioso:

*Il viaggiatore insonne
se il treno si è fermato
un attimo in attesa
di riprendere il fiato
ha sentito il sospiro
di quel buio paese
in un accordo breve...*

e l'altra, l'ultima, dedicata *A Eugenio Montale*:

*La festa verso l'imbrunire vado
in direzione opposta della folla
che allegra e svelta serte dallo stadio.
Io non guardo nessuno e guardo tutti.
Un sorriso raccolgo ogni tanto.
Più raramente un festoso saluto.*

*E io non mi ricordo più chi sono.
Allora di morire mi dispiace.
Di morire mi pare troppo ingiusto.
Anche se non ricordo più chi sono.*

Da ultimo l'alessandrino Penna (una simile designazione ai suoi giorni migliori lo avrebbe fatto arrabbiare, per la carica di volgarità culturale che contiene) stava perdendo la propria identità. Ma è stata la connivenza con quelli che Pasolini chiamerà « ragazzi di vita » a dettargli i versi più gaglioffi, ma al tempo stesso più amorevoli e, senz'altro, simpatici delle sue raccolte (fulminante il semioscuro distico raccolto in « Il viaggiatore »: « *Immobile e perduto, lentamente / animava nel buio la mano* »): si tratta di qualcosa di molto trasparente, tanto da restare meravigliati per il rovello che è stato dispiegato da taluno per complicarli inutilmente. Un po' nevrotico Penna lo è stato, ma convince chi lo vuole fanciullo solo nella facciata, perché nell'intimo forse Penna è stato duramente un adulto. Per sfuggire alla logica del potere ha rinunciato a tanto, quasi a tutto, ad eccezione della sua strana gioia di vivere: « Il mondo che vi pare di catene / tutto è tessuto di armonie profonde », per continuare:

*Sempre fanciulli nelle mie poesie!
Ma io non so parlare di altre cose.
Le altre cose son tutte noiose.
Io non posso cantarvi Opere Pie.*

Essendosi emarginato, Penna non è mai stato colto da nessuna tempesta: certo, nello svolgimento di quell'entità misteriosa, fantasmatica che è la produzione letteraria, risulta « datato », ma come è datato (e inoltre dimenticato come poeta) Cardarelli (quello di *Adolescente*, oppure di *Autunno veneziano*, che pure molto hanno impressionato il giovane Penna). Ha detto bene, in un affettuoso ritratto di Penna ancora in vita, Natalia Ginzburg a questo proposito: « Vivendo egli fuori dalle leggi che il tempo determina e impone, e non conoscendo egli nel suo mondo né classi sociali, né impalcature ideologiche, e mantenendo e avendo mantenuto sempre una piena e limpida indifferenza nei confronti del potere, e intrattenendo con i vivi e con i morti, con i potenti e con gli inermi un rapporto di assoluta semplicità e parità, egli è uno fra gli esseri umani più liberi che siano mai esistiti. Mai si è lasciato dominare da un'idea altrui: mai è diventato servo di un'idea che circolasse all'intorno; mai si è piegato o rattrappito a essere o a pensare secondo un modello fornitogli da altri o fluttuante nell'aria ». Penna è un poeta, che, come il suo sodale Pasolini, ha scritto, vissuto, testimoniato contro il Palazzo, contro la cialtroneria e gli imbrogli del potere. Appunto Pasolini in un « santino » che era accluso al volume delle *Poesie* del 1970 scriveva: « Io ho fatto un culto di Penna; e come tutti i culti, esso mi dà il rimorso di non essere così forte e fedele da praticarlo degnamente. Ciò lo dico come se ambedue, Penna e io, fossimo morti, e la vita non ci toccasse dunque più con la sua miseria, che giorno per giorno, ora per ora, contraddice ciò che Penna è e ciò che io penso egli sia. È la vita nella sua totalità, come se noi l'avessimo del tutto adempiuta (e di fatto è quasi così), che ora io guardo. In questa vita lui si è tenuto in disparte, a contemplarla, come un animale buono, che qualche volta deve pur nutrirsi, e allora è costretto a predare, non potendo vivere di pura contemplazione di " gioia e dolore di esserci " ».

Appunto Penna ha regalato all'umanità il manifesto, l'emblema di un'opzione definitiva, quella di un equanime e neghittoso sonnambulismo:

*Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita.*

Fra somiglianze e differenze, Pasolini e Penna, oramai con la loro vita adempiuta e mirabilmente espressa, nel campo della resa artistica erano praticamente agli antipodi. Più di una volta Pasolini si lamentava che i critici leggevano le raccolte di poesia come fossero state scritte tutte insieme, mentre secondo lui, per una retta comprensione, abbisognava un prospettivismo filologico che mettesse al loro posto tutte le tessere del mosaico. Penna era diverso, lo dicono tutti i suoi editori, è difficile stabilire quando una poesia è stata scritta, quando corretta, quando pubblicata. Penna era indifferente a queste piccolezze, a queste micrologie. Così si sono viste poesie pubblicate più volte come inedite, oppure poesie di tradizione orale come le dieci stampate dalle edizioni Don Chisciotte di Roma sotto il titolo *Segreti* (accompagnate dalle contestazioni di rito), si è visto anche, in occasione della morte, che è stato dimenticato un altro aspetto dell'operare letterario di Penna, quello dell'elementare ma incisivo prosatore, forse romanziere ad intermittenze, che l'editore Garzanti presentò nel '73 sotto il titolo *Un po' di febbre* (si trattava in massima parte di pezzi dal '39 al '41). L'ultimo, *La morte*, descrive, come poteva descriverla il poeta Penna, una visita al cimitero, alla tomba del padre. Termina: « Mio verso ultimo di un'antica poesia. " Ricordati di me, dio dell'amore " ». È il verso che precisamente chiude la poesia accolta come conclusiva in *Stranezze*, nella terza sezione dal '70 al '76:

*Un altro mondo si dischiude: un sogno
fanciulla mia beata sotto il sole
medesimo (oh gli antichi
e dorati fanciulli). Un lieve sogno
la vita...
Ricordati di me dio dell'amore.*

Con un po' di buona volontà, dunque, qualche ordine nella compatta poesia di Penna sarà possibile fare, avvertendo che non rappresenta una operazione del tutto indispensabile. In fondo Penna ha avuto due stagioni, quella della felicità, quella della mancanza di felicità, due stagioni che si succedono, magari s'intridono, ma senza nessuna complessità. Penna era veramente « diverso », tanto da poter lanciare la scomunica ai falsi diversi:

*Felice chi è diverso
essendo egli diverso.
Ma guai a chi è diverso
essendo egli comune.*

SUL «LEOPARDI» DI PIERO BIGONGIARI

di

Franco Fortini

In onda su «L'Approdo», settimanale di lettere e arti, n. 1390 del 9 maggio 1977.

È giusto rilevare subito che questo volume di Bigongiari è l'esito di quarant'anni di fedeltà alla poesia, a Leopardi e a se stesso. Quando si parla di fedeltà si pensa quasi sempre ad una virtù ascetica o feudale o alla quiete dei religiosi, al fiducioso abbandono entro un ritmo di ripetizione devota. Che l'ingresso del giovane Bigongiari, alla seconda metà degli anni Trenta, in letteratura e in critica avesse avuto in comune con una piccola schiera di suoi coetanei l'accettazione di una clericatura o di un ordine è cosa troppo nota agli storici delle nostre lettere: ma il successivo sviluppo del poeta e del critico avrebbe dovuto conferire all'etimo «fede» del sostantivo «fedeltà» un significato assai diverso e moderno, quello di una laica testimonianza e di una prova, secondo il vocabolo che è proprio del suo Leopardi, quello della *Ginestra*: «fede e ricordo».

Il primo e più ampio saggio qui contenuto è quello sulla *Elaborazione della lirica leopardiana*, composto nel 1936 e pubblicato l'anno seguente per interessamento di Attilio Momigliano. (Del Momigliano chi scrive seguiva allora alla Università di Firenze un corso sul *Purgatorio*; ma si sa come pochi anni a quell'età bastino ad aprire differenze, vere o reali, molto grandi. E così i Bigongiari e i Luzi erano per me pagine piuttosto che persone, riferimenti polemici piuttosto che presenze o compagni di strada). Il saggio, che è oggi alla sua quarta edizione, deve qualcosa, credo, alla intonazione critica di Momigliano, piuttosto che a quella, in seguito assai più prossima al Bigongiari, di un De Robertis; ma soprattutto documenta una continuità impressionante della tendenza, nello stretto senso di questa parola, che è all'origine del rapporto vita-psicologia-parola poetica all'interno dell'Ermetismo italiano. Infatti il «trasporto dinamico di ogni *poièin*», che consente a Bigongiari di imprendere lo studio delle varianti leopardiane, destinato poi, grazie alla discussione fra De Robertis e Contini, a costituirsi in luogo forte della nostra critica, quella idea insomma della poesia «come farsi e non come fatto» resta sostanzialmente immutata attraverso ben quarant'anni. Tutta l'idea che Bigongiari si fa della differenza capitale fra Petrarca e Leopardi poeta — il primo si conclude «in figura» laddove il secondo procede in un continuo «trapasso» — sembra essere suggerita dalle parole di Jacques Rivière che il giovane critico toscano pose allora in epigrafe alla sua tesi di laurea: «Quest'anima che non fu mai tutta intera con noi...». E allora non deve stupire che nel recentissimo saggio su *Leopardi e il desiderio dell'io* (si noti: desiderio dell'io ossia psiche sfuggente ed elusiva) Bigongiari

faccia riferimento ad un pensatore francese dei nostri anni, il Derrida, per intendere in Leopardi « la serie dei personaggi momentanei e mancati, in cui l'io tramutava il proprio desiderio di sé... lo spostamento di una interrogazione che ogni volta crede di concludere in una figura », insomma la poesia come perpetuo inseguimento. L'analisi delle varianti sorregge il saggio del 1936 e lo prova il fatto che, dove esse non intervengono, il discorso è meno persuasivo. La interpretazione del secondo dei due canti cosiddetti sepolcrali, ossia del Canto XXXI, alterna, ad esempio — e ci riferiamo a questo canto solo perché lo abbiamo recentemente studiato — intuizioni notevolissime a meno felici riferimenti all'insieme del « corpus » leopardiano.

Lo scritto del 1951 (*Valore dell'infinito*) sarà ripreso ventiquattro anni più tardi in quello su « *L'Infinito* » di Leopardi e l'« *Interminato* » del Cusano; è rilevato e polemico nella sua lettura della *Ginestra* e nel rifiuto di fare di questo Leopardi il « poeta sociale », agitato negli anni recenti. Probabilmente Bigongiari eccede quando vuole scorgere nella solidarietà umana predicata dai versi della *Ginestra* soltanto un « aiuto » alla morte del poeta; ma ha ragione, ci sembra, quando stabilisce un rapporto fra lo smarrimento dell'*Infinito* (« occhiata ancora innocente gettata su una terra ignota ») e, con un sostantivo caro a Mallarmé, « l'esaltante disastro » della *Ginestra*. Ma, senza che Bigongiari ce lo dica, sentiamo l'intento di avvicinare il sorriso leopardiano che si commiata dal « vòto seren » al « sorriso del pallido Vasco » de Gama, anch'esso su di un mare notturno, in un celebre testo del poeta francese.

Nel saggio più recente si ha, non senza vertigine, la consecuzione di una serie di rapporti fra il sapiente e il pensatore quattrocentesco Nicolò da Cusa, citato nello *Zibaldone*, con la sua nozione di « interminato » e autori moderni o modernissimi come Alexandre Koyré, Jacques Lacan, Paul Ricoeur. Torna il rapporto con un « perenne farsi invalicabile del limite ultimo », con un universo, ancora una volta, « percepito... piuttosto come un farsi che come un fatto... una continua aggiunta ». Ed è interessante rilevare come, per questa via, Bigongiari eviti la discussione (storica, filosofica e filologica) sulle due fasi o momenti della concezione leopardiana della natura, che è stata in questi ultimi anni con tanta intelligenza ripresa e approfondita da S. Timpanaro e da S. Solmi. La natura, narrendo di fronte al poeta, gli sfugge continuamente, tanto quando è detta benigna come quando è sentita maligna e matrigna.

Ma veramente centrale, in ogni senso, al volume, è l'ampio saggio sulla *Costituzione dell'ottica « idillica »* (1957-'59) che risale a quasi vent'anni or sono, non senza più recenti apporti. Qui il critico si propone di ricostruire quella che bisognerebbe chiamare l'articolazione della « mens » poetica leopardiana, impiegando gli strumenti offerti dallo *Zibaldone* e dai *Ricordi*, oltre che dalle *Operette*, e dunque dal « perenne ragionar » di Leopardi. L'ottica del poeta è vista spuntare da quella « finestrella sotto la scaletta... onde io dal giardino mirava la luna o il sereno » e dalla « ...veduta della camerottica per l'infinito ». C'è

insomma una accurata ricostruzione del sistema degli spazi posto a presiedere il « grande oggettivo tempo presente dell'*Infinito* ». E da quella si passa, sempre in rapporto alla organizzazione spazio-temporale del sistema visivo, all'analisi del concetto leopardiano di « finzione », ossia della operazione che, una volta scelti gli oggetti, li pone « nel loro vero lume », in conflitto con il naturalismo dei romantici e in discendenza, invece, dalla *Ragion poetica* del Gravina; fino alla terza parte (« Immaginazione e sogno o tra idillio e elegia ») dove, diremo con le parole di Bigongiari medesimo, dopo aver cercato di provare « che l'idillio è nato... attraverso il costituirsi, nell'occhio asciutto del riguardante, dello spettacolo della vita come illusione scientificamente produttiva della verità » si intende esaminare « che cosa » sia stato mutato da Leopardi in idillio, ossia ripercorrere i canti che idillici si denominano appunto, fino a disegnare insomma l'itinerario leopardiano come quello che ha portato il poeta « a un'infinita familiarità con tutti gli aspetti — memorabili aspetti — dell'esistente ». Credo si debba qui notare che il processo di scrittura di Bigongiari, convogliando come per soprassalti successivi un grande volume di riferimenti, rende abbastanza arduo disegnare la dominante interna al discorso: fra l'uno e l'altro nodulo di pensiero c'è come un liquido di governo, mosso da una corrente uniforme dove gli elementi trasportati compongono mobili disegni.

Disposti in ordine retrogrado rispetto alle date della loro composizione sono tre scritti dedicati al Leopardi prosatore e autobiografo: *Leopardi e il « senso dell'animo »*, del 1967; *Leopardi e la « storia di un'anima »*, del 1951; e *Dal Logos al Dialogos. La struttura atemporale delle Operette morali*, che risale agli anni degli studi fiorentini, il 1937. Quest'ultimo scritto ha, crediamo, più il carattere di un profilo appassionato, come di chi rimanga sulla soglia delle *Operette*; il secondo è di gran lunga più sottile del primo toccando degli intenti romanzeschi del Leopardi e delle ragioni del loro dissolversi. E più ancora si deve sottolineare la rilevanza dello scritto più recente: Bigongiari vi ha affrontato nulla di meno che il tema del canto e della musica in relazione all'idea di una poesia « naturale ». Qui egli stabilisce un nesso fra la poesia leopardiana e il « canto figurato » dei musicisti della Camerata fiorentina di Casa Bardi; qui è snodata l'influenza notevolissima che esercitò sul poeta il testo della *Euridice* e quello della *Dafne* di Ottavio Rinuccini. Si tratta, a mio avviso, di un apporto rivelatore e degno di ulteriori indagini. « Il « canto » leopardiano », conclude Bigongiari, « in pieno romanticismo, cioè in piena polifonia, in pieno contrappunto romantico, si assume un compito di opposizione insito nella sua innata monodia, nel suo innato recitativo, ultimo regno di un implicito e perduto recitar cantando: un compito simile a quello assuntosi nel passaggio dalla maniera al barocco della favola per musica della Camerata fiorentina ». E qui va ricordato che il ricco manipolo di pensieri leopardiani sulla musica, soprattutto quelli dell'agosto 1823, già studiati nel 1910 da Clemente Rebora, sembra confermare largamente la tesi del Bigongiari.

Si intende a questo punto perché questa silloge sia racchiusa fra due testi recenti e diversamente riassuntivi. Il primo, in apertura di libro (*Leopardi e il desiderio dell'io*), è l'ultimo

come data di composizione, il 1976. È una sintesi del lungo viaggio compiuto dal critico e una dichiarazione dei suoi più recenti affetti metodologici; ricostruisce l'intero itinerario leopardiano, come si è già detto. Certo il lettore del saggio su il «senso dell'animo», che è stato scritto da Bigongiari nove anni prima, e dove la Camerata di Casa Bardi e il Rinuccini erano posti a contribuzione per meglio intendere la monodia leopardiana, rimane un po' perplesso qui invece leggendo che i Canti sarebbero «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... per cui la piena orchestra è continuamente sottolineata dal filo sottile del dramma inconfessato...» mentre nella pagina seguente si riafferma che si tratta pur sempre del «canto a voce sola». Forse è il giuoco delle analogie e delle metafore musicali che finisce col rivelarsi un po' deviante. Meglio si intende quindi che il volume si chiuda con la meditazione autobiografica sul *Leopardi e l'ermetismo*, assunzione di distanza autocritica. Diciamo in breve qualcosa che merita più disteso ragionamento: dopo aver enucleato un Leopardi dell'età ermetica negli studi di Luzi, Parronchi, Bo e Macrì sul finire degli anni Trenta, tale interpretazione («che nel canto — leopardiano — ritrovava la lentezza analizzata, e direi la naturalezza, della ragione... e fu anche il modo di immettere i valori romanzeschi ed esistenziali in quella che allora sembrava la sorte della "poesia pura" in Italia...») il poeta Bigongiari la salda a quelle suggestioni molteplici che oggi sembrano meglio confermarci le avventurose o perplesse ricerche della sua gioventù: il rapporto con la «meditazione assisa» dello Zen, gli spunti portati dalla cosiddetta «autonomia del significante», dalla «denegazione» o «diniego» freudiano oppure dall'antropologia di Lévi Strauss. Tutto questo è richiamato intorno alla formulazione di un «uomo agonico» o, come Leopardi stesso lo aveva chiamato, «uomo perfettamente moderno». E si deve dire che questo Leopardi, secondo l'Ermetismo degli anni Trenta e il Neoermetismo degli anni Settanta, conferma, se pur ce n'era bisogno, come un materialismo non storico né sensibile alla dialettica — quale fu il suo — consueti o trovi accoglienza e intelligenza in tutta l'amplessissima zona della sensibilità moderna che vive nella sfera filosofica o ideologica della «spiritualità della materia» o del nominalismo neopositivistico, non solo omettendo di fatto il donde e il dove storico-sociale, ma leggendo, ancora una volta, la verità leopardiana come una verità di ragione e di fede invece che come «una via alle» verità di ragione e di fede. Questa distinzione però comporta troppo più grave discorso di quello che qui si possa svolgere. Resta invece da dire che, proprio per i suoi anfratti e ambagi labirintici, quest'opera di lunga fedeltà merita di rimanere esemplare non solo di un critico ma di una critica, anzi — diciamo la parola più appropriata — di una ermeneutica coraggiosamente devota ad una scrittura di poesia «dolcissima, possente» ma anche fra le più «formidabili» e «sterminatrici» della nostra lingua.

ITALIA ED AMERICA DAL SETTECENTO ALL'ETÀ DELL'IMPERIALISMO E DALLA GRANDE GUERRA AD OGGI

di
Claudio Gorlier

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1391 del 16 maggio 1977,
in onda su Radiouno).

I centenari, le ricorrenze di ogni genere corrono sempre il rischio di trasformarsi in rituali o di esplodere nella sagra della cartolina commemorativa. Il bilancio delle celebrazioni per il bicentenario dell'indipendenza degli Stati Uniti che hanno occupato tutto il 1976, e che si può tentare adesso a posteriori comprende una serie di severi congressi, migliaia di pubblicazioni, e insieme lo zucchero filato o le punte dei grattacieli dipinte con le stelle a strisce. Ma qualcosa di serio è pur venuto fuori per l'occasione: bisogna saperne approfittare.

Per quel che ci riguarda, un punto fermo nel quadro del bicentenario si può individuare in un'ampia raccolta di saggi in due volumi, orientata sui rapporti tra Italia e America, edita da Marsilio e frutto di ricerche coordinate dal Comitato Italiano per la Storia Americana. Il primo volume, curato da Giorgio Spini, Anna Maria Martellone, Raimondo Luraghi, Tiziano Bonazzi e Roberti Ruffilli, si intitola *Italia e America dal Settecento all'età dell'imperialismo*; il secondo, curato da Giorgio Spini, Giangiacomo Migone e Massimo Teodori, *Italia e America dalla grande guerra a oggi*.

L'articolazione dei volumi consente una serie di prospettive diversificate ma in sostanza concorrenti che, pur nel rigore scientifico della ricerca, possono interessare lettori ben più numerosi dei semplici specialisti. Naturalmente, la dialettica del rapporto o per lo meno i suoi termini di base subiscono una serie di fasi successive nel tempo. All'inizio, difatti, il confronto si realizza per forza di cose a distanza, mentre la realtà politica tende in tempi più vicini a noi a limitare lo stereotipo, il mito, per imporre invece una presenza diretta o addirittura lo scontro delle idee e degli interessi. Pure, il rapporto con l'America rimane una pietra di paragone e un confronto che ormai le comunicazioni rendono persino soffocante e capillare, coinvolgendo condizionamenti politici e influenze economiche, Patto Atlantico e Coca-Cola, progetti imperiali e « blue jeans ».

Sappiamo bene che l'America settentrionale, ossia le colonie americane e successivamente gli Stati Uniti, fecero del confronto culturale e ideologico con l'Europa un riferimento basilare di dibattito, proprio quando cercavano di riconoscersi, di identificarsi, e il Vecchio

Mondo costituiva una polarizzazione indispensabile. La cultura americana si qualificò in quanto cercò di chiarire quanto di europeo e quanto di « non » europeo o di « anti » europeo conteneva. In questo processo rivelò sia una sorta di complesso di inferiorità, sia uno sforzo di affrancamento e di contrapposizione, che sta alle radici del mito più persistente: dal Settecento al discorso inaugurale del presidente Carter, la formula del « sogno americano ».

La trasfigurazione mitica del Nuovo Mondo caratterizzò largamente, dal canto suo, la visione europea dell'America, ma nei saggi della raccolta di cui stiamo parlando appare chiaro che la scarsità di informazioni di prima mano portò a privilegiare gli elementi più direttamente congeniali. Carlo Mangio mostra, ad esempio, che per gli illuministi italiani — a differenza di ciò che accadeva in Francia — la Rivoluzione Americana suscitò un interesse marginale, legato soprattutto a quei motivi e a quelle formule che potevano sostenere il loro discorso politico, ossia un riformismo ancora rinchiuso nei limiti dell'assolutismo. Fatte le debite proporzioni, il rilievo mantiene un suo significato anche oggi.

Un caso a parte riguarda Vittorio Alfieri. Piero Bairati, in un lucido e documentato contributo, sottolinea che se l'Alfieri artista celebra il mito, il politico sceglie il modello americano in sostanziale contrapposizione rispetto a quello francese. In altre parole, Alfieri si mette per così dire a posto la coscienza nei confronti della rivoluzione, esaltandone una fondamentalmente immune dallo scontro di classe, e nel cui tessuto il concetto di popolo non si confonde con il concetto di plebe, mentre vi emerge con chiarezza l'idea di nazione. Ascendenze alfieriane si coglieranno persino nel giudizio manzoniano, per il quale la rivoluzione americana risulterà « virtuosa e sensata non meno che eroica », sulla scorta dei suoi parametri di cattolico liberale.

E qui sarà il caso di attingere alle preziose informazioni che corredano l'indagine di Luca Codignola sull'atteggiamento della Sacra Congregazione « De Propaganda Fide » verso l'America settentrionale tra il 1754 e il 1784. La scarsità di informazione non impedisce il delinearsi di una politica duttile e pragmatica, calcolata su tempi lunghi e sulla base di una aperta disponibilità, ciò che troverà riscontro, un secolo più tardi, nell'attenzione prestata dai gesuiti della « Civiltà Cattolica » alla guerra civile americana e al periodo della Ricostruzione, in un panorama che — dimostra persuasivamente Valeria Gennaro Lerda — appare assai meglio informato e sottile che in qualunque altro organo a stampa italiano dell'Ottocento.

Il diaframma della distanza si riduce o si annulla del tutto nel secondo Ottocento. Gli internazionalisti italiani, a quanto emerge dallo studio di Augusta Molinari, guardano alla internazionale di New York e ai libertari americani, mentre la stampa socialista italiana, analizzata qui da Arnaldo Testi, si accosta contraddittoriamente all'esperienza americana, in attesa che per i marxisti e per Gramsci la questione dell'America diventi la « questione dello sviluppo diseguale del capitalismo, delle sue radici storiche, del significato che tutto ciò assume per il destino della rivoluzione in Occidente ». Il modello mitizzante si trasforma,

dunque, in modello analizzato scientificamente. Accanto, l'interpretazione che Bonazzi e Ruffilli definiscono « liberal-individualista » obbedisce a un processo di ideologizzazione alquanto schematico e semplicistico, anche se non sfugge a qualcuno la natura conflittuale del fenomeno sociale americano. Ma conviene ribadire un dato costante che abbiamo già segnalato: « è la realtà italiana la destinataria delle analisi svolte ».

L'emigrazione italiana, l'intervento sempre più frequente degli Stati Uniti sulla scena mondiale ed europea, farebbero pensare a un arricchimento della informazione e quindi delle capacità di analisi. Ma bisogna tener presente l'angolo di rifrazione obbligato imposto dal fascismo e la totale noncuranza della cultura accademica italiana per gli Stati Uniti. Giorgio Spini rammenta, nell'introduzione al secondo volume, che per redigere la voce « Stati Uniti » dell'Enciclopedia Treccani ci si dovette rivolgere a un medievalista. La scoperta, o la riscoperta, dell'America si attuerà per mezzo della visione ancora una volta mitica degli scrittori o grazie all'apporto spesso indiscriminato dei mezzi di comunicazione di massa, di Jack London e di Chaplin, di Tom Mix, Rodolfo Valentino e il « charleston ».

Insomma, ad onta delle vicende storiche del Novecento, della prima guerra mondiale e di episodi quali la esecuzione di Sacco e Vanzetti, del « New Deal » rooseveltiano e della presenza antifascista italiana in America, bisogna giungere al secondo dopoguerra per impostare una indagine meno provvisoria o interessata, quando cioè la presenza americana in Italia è un dato di fatto. Giangiacomo Migone rileva giustamente che riesce arduo liberarsi di uno schema interpretativo secondo cui la repubblica americana rappresentava i valori e la tradizione democratica che si contrapponevano alle minacce totalitarie, nonostante che già Gaetano Salvemini avesse indicato ben più complesse ipotesi di lavoro. Maurizio Vaudagna dimostra, tanto per fare un caso tipico, in che termini si canalizzasse durante il fascismo l'interpretazione del « New Deal », visto in chiave esclusivamente corporativa, quale modello in piena crisi, di una via d'uscita che non mettesse in discussione il ruolo del capitale privato.

D'altronde, le pagine di Elena Aga-Rossi sulla Mazzini Society mettono a fuoco l'obiettivo della politica americana di esercitare, nel bene e nel male, un grande potere economico nell'Italia postfascista. Ormai i rapporti si intrecciano in un groviglio e molti dei suoi nodi attendono di essere sciolti. Chi voglia seguire il complesso gioco degli scambi delle idee può rivolgersi utilmente a una silloge curata da Tiziano Bonazzi e pubblicata dal Mulino, che si intitola *America-Europa: la circolazione delle idee* o riandare — ben s'intende — alla saggistica di Cecchi, di Pavese, di Vittorini, alle raccolte del « Politecnico ». E per ciò che riguarda la vera e propria fondazione della sociologia in Italia, la crociana pseudoscienza che dall'America riceve una spinta decisiva, il denso saggio di Franco Ferrarotti nel secondo volume della raccolta che stiamo esaminando offre un contributo di prima mano. Ma molto resta da fare.

Soprattutto, diciamolo francamente, rimangono zone d'ombra che andranno risolutamente affrontate. Si pensi, in primo luogo, al capitolo decisivo della storia sindacale del-

l'Italia del dopoguerra. La testimonianza di Valerio Agostinone su sindacati americani e italiani al tempo delle scissioni apre uno spiraglio lavorando su un terreno scottante e largamente inesplorato, ma pur se l'autore traccia una esplicita cronistoria delle pesanti interferenze americane che attivarono la spaccatura del sindacalismo unitario italiano, il ruolo di alcune figure chiave negli Stati Uniti e in Italia, specie di autorevoli sindacalisti italo-americani, viene lasciato prudentemente fuori campo. C'è da sperare che qualche archivio americano si dimostri in futuro meno avaro e ci consenta il sussidio di materiale inedito quanto, pensiamo, esplosivo.

Vale la pena di registrare che la vasta esplorazione diacronica proposta da questi due volumi riconduce inesorabilmente a una visione sincronica, a conferma della quale si pone il saggio finale, di Ferdinando Vegas, sulla realtà e il mito di Kennedy nella pubblicistica italiana. Ritorniamo, come si vede, al mito, che la stampa in particolare quotidiana continua ad alimentare sia per insufficienza o superficialità di informazione, sia per partito preso e finalizzando l'informazione ai propri destinatari. Abbiamo assistito di recente alla tentazione di proporre un fresco mito Carter, ultimo anello di una catena iniziata dopo le rigide contrapposizioni della guerra fredda. La provincialità, l'eurocentrismo, la rozza polemica o la gratuita apologia denunciati in alcuni contributi di questi due ricchi volumi fanno spesso premio, e non sempre disinteressatamente. L'insegnamento che se ne può ricavare, e l'invito per chi dovrà proseguire questi studi, può essere, innanzitutto, uno: se l'America continua quasi irresistibilmente ad operare quale reagente, a porsi quale specchio, che lo specchio non ci imponga troppe immagini distorte.

AUTORITRATTO

di

Andrea Zanzotto

(da «L'Approdo», settimanale di lettere e arti, Firenze, anno XXXII, n. 1392 del 23 maggio 1977).

Parlare di se stessi comporta sicuramente delle distorsioni, com'è ovvio; noi abbiamo di noi stessi un'immagine che certamente corrisponde ben poco, quasi zero, alla nostra realtà. In ogni caso quando si tenta di parlare di un itinerario che ha avuto la pretesa di aggirarsi nei dintorni della poesia, le possibilità della distorsione crescono, si potrebbe dire, all'infinito. Ma sotto questo aspetto io mi sento abbastanza scusato, nel senso che non ho

mai « mirato » a qualche cosa che avesse dei contorni precisi, quando pensavo di riferirmi alla « poesia »: ma non potevo non pensare verso « là », perfino crudelmente, nell'ombra di un'impotenza. Eppure gioisco ricordando certi momenti molto lontani della primissima infanzia: io provavo qualche cosa di infinitamente dolce ascoltando cantilene, filastrocche, strofette (anche quelle tipo « Corriere dei Piccoli ») non in quanto cantate, ma in quanto pronunciate o anche semplicemente lette, in relazione ad un'armonia legata proprio al funzionamento stesso del linguaggio, al suo canto interno. Ho una percezione estremamente viva e attuale di queste lontananze in cui prese forma per me una vaga, inafferrabile « idea » o « presenza di poesia ». La nonna paterna, alla quale io debbo una gratitudine tutta particolare, mi sottolineava il fatto che questi suoni della lingua non erano canto nel senso più comune della parola, erano appunto poesia. E la nonna dotata di quella certa cultura tra popolare e classica che molto spesso si trovava in passato anche negli strati cosiddetti inferiori della popolazione, mi recitava le strofe di Torquato Tasso (è una tradizione tipicamente veneta: si ricorda che anche i gondolieri cantavano Tasso e Ariosto). Questa armonia del toscano illustre filtrava in me come un vero e proprio sogno, una vera droga fonica, insieme a frammenti di altre lingue, vere xenoglossie, sopra il « continuum » un po' « selvatico » della parlata dialettale.

Ricordo, inoltre, la profondità di certi stati d'animo così ricchi che ancora oggi quando il mio pensiero si avvicina ad essi può attingervi qualcosa, stati di fertilissimo stupore nei confronti di quella che è la natura, il paesaggio, il vivente, tutto ciò che mi circondava. Particolarmente in certi istanti io provavo una febbrile, travolgente ebbrezza dell'esistere per poter contemplare certe cose, anzi per partecipare a una loro vita segreta. Sentivo che promanava, quasi, da una foglia, da un albero, da un fiore, da un paesaggio, da un volto umano, da una presenza qualsiasi e più tardi anche da un libro, una corrente di energia, un sentimento di corrispondenza da me attesa; c'era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di « punti roventi », vette o pozzi, preminenze in ogni caso. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia. E a questo punto devo ribadire che a mio parere la poesia è, prima di tutto, un incoercibile desiderio di lodare la realtà, di lodare il mondo « in quanto esiste ». La poesia è una specie di elogio della vita in quanto tale proprio perché è la vita stessa che parla di sé (in qualche modo) ad un orecchio che la intenda (in qualche modo); parla a suo modo, forse in modo sbagliato; ma comunque la vita, la realtà « crescono » nella lode, insieme generandola e come aspettandola. Ma attraverso la poesia non viene avanti soltanto una lode (è questo un sentimento, e un concetto, che ritroviamo in tutta una tradizione poetica); si profila un vero e proprio « collaudo » della realtà. In che senso? La realtà si manifesta ben presto anche al bambino nella tragedia delle sue contraddizioni; lascia persino intravedere la sua nullità finale; ma ha pur sempre attimi (che non sono affatto « rari » o « privilegiati » perché possono sorprenderci in qualsiasi momento, anche

nel più profondo della stagnazione depressiva) in cui essa rivela la propria dignità assoluta, o meglio la propria « dignità » di esistere, che ha ragioni unicamente in se stessa, tutte da evidenziare, mai del tutto evidenziabili.

La poesia in un certo senso collauda la realtà, proprio collegandosi alla lode della realtà, che si fa tanto forte da diventare prova di resistenza, prova di valore. Naturalmente tutto questo può sembrare connesso anche a forme di narcisismo e di « consolazione » autistica, in quanto colui che si pone in simile atteggiamento di fronte alla realtà non terrebbe conto dell'interiorità e delle situazioni degli altri uomini, di coloro che stanno intorno a lui; ma, se è vero che Narciso è il modo primo di apparire dell'esistenza a sé stessa, tende poi anche a superarsi fondando qualche cosa di diverso. E su questa primordiale autoconsolazione « molto » ci sarebbe da dire: essa è il « molto », l'abbondare. Tale monologo infatti anela ad aprirsi in un colloquio, così appunto come la pura e semplice lode tende a trasformarsi in collaudo che può e deve servire a qualcuno, a tutti, a tutto.

La mia infanzia è stata sotto questo aspetto ricca, anche se non felice; e sull'onda di queste emozioni io mi sono trovato anche in preda a fenomeni terribilmente depressivi. Ma soprattutto credo che abbia male influito sulla mia infanzia e sulla mia adolescenza l'infiltrarsi progressivo in me di un'idea certo aberrante: quella dell'impossibilità di partecipare attivamente al gioco della vita in quanto io ne sarei stato presto escluso. Io soffrivo di varie forme di allergia e a quei tempi la diagnosi poteva essere abbastanza confusa, dubbia. L'asma, la pollinosi che mi tormentavano fin da piccolo erano talvolta interpretate come fatti che potevano aggravarsi, in teoria, anche breve scadenza. Io poi ci fantasticavo sopra, mi vedevo in preda alle più cupe malattie e menomazioni; pensavo che non sarei vissuto « abbastanza » a lungo, non certo tanto da poter esprimere quello che sentivo. Vivevo in una strana duplicità, nel precario, nel vuoto. Cresceva in me un sentimento di distacco dalla realtà, vedevo come su uno schermo allontanante il mondo della storia ed i suoi conflitti: chi si immagina, e con qualche fondamento, come « ospite provvisorio », inevitabilmente è portato a sentirsi più spettatore che attore. Il mio, fin dall'inizio, è stato più spesso un sopravvivere che un vivere.

Ho cominciato ben presto a « comporre », quasi sempre versi, più raramente prosa; ma soltanto nel dopoguerra ho potuto cominciare a pensare ad una pubblicazione nel senso vero e proprio, perché non ero per nulla soddisfatto di quello che avevo scritto, sentivo di aver trascurato il più e il meglio pur passandogli vicino. In fin dei conti non credo di essere stato allattato dalle muse con particolare dono, piuttosto ho corteggiato a lungo il sacro mondo delle muse o anche il mondo banalissimo di quelle che vengono scambiate per muse e in realtà sono soltanto scorie di miraggi, alcuni già vivi nel passato, altri già morti persino quando erano stati progettati come futuro. Quello della poesia è un mondo di sbagli, di allucinazioni, di torpori, di rigiri a vuoto, in cui s'incontra di tutto e ben di rado la pepita, il ramo d'oro. I miei libri comunque sono nati tutti per una

loro quasi intimativa e persino minacciosa necessità al di fuori di ogni « programma », anche se la mia cultura tendeva a far proprie le istanze che a mano a mano si presentavano nel tempo. O io stesso le individuavo a mio modo, nel mio stare in disparte, sotto un'angolazione abbastanza imprevedibile. E ogni libro io lo trovavo già fatto, come una serie di strati di polvere venuti a depositarsi su qualche cosa, per una specie di fall-out di minime segrete esplosioni, che ricadendo acquisisse uno spessore. Nel giro di 4-5 anni nascevano così i miei libri, molto diversi l'uno dall'altro, quasi anelli di una catena, intrecciati tra di loro ma ognuno nettamente distinto, dislocato rispetto a quelli precedenti: anche se proprio una revisione, una nuova focalizzazione dei vecchi temi, del vecchio io, costituiva il nucleo attivante del procedere. Qualcuno ha indicato uno stacco violento tra la prima parte della mia espressione e quella più recente, ma, se è pur vero che gravi traumi hanno dato origine a questa evidente differenza, anche di linguaggio, tra le mie varie opere, io penso che la continuità esista tra di esse, proprio perché sono strettamente connesse da un fatto di quotidianità. Non è che io scriva ogni giorno, anzi lascio passare anche lunghi periodi senza scrivere nulla, nel più piatto squallore, ma « ci penso »; e quando questi versi, queste parole, singole o a gruppetti, cominciano a « volersi », a nascere, io li trascrivo sempre a mano, usando penne che mi diano quasi la sensazione di disegnare sulla carta o addirittura di bucarla, di attraversarla, e accumulo nel cassetto questo materiale non sapendo nemmeno bene che cosa esso sia. Quando è passato quel periodo che all'incirca corrisponde a un « grande mese » della vita, compio una specie di controllo, una ricognizione su questi materiali, e improvvisamente mi appare il profilo di un libro. Si accende allora il titolo, il quale per me ha un significato di estrema importanza; la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo. Così mi sono trovato a vedere le mie varie opere, da *Dietro il paesaggio* a *Vocativo*, *IX Ecloghe* a *La beltà* a *Pasque*, nascere secondo una loro dinamica interna, anche se non del tutto oscura alla mia coscienza, e certo legata ad elementi inconsci di estrema prepotenza, di cattivissima prepotenza.

Devo dire che in questo senso la mia vita non è stata facile e che anche il mio incontro con la psicoanalisi e soprattutto con il crocevia, o meglio con la croce, costituita da psicoanalisi e linguistica, è stato motivato oltre che da naturali interessi di cultura, da necessità e da impatti violenti della mia vita quotidiana che mi hanno costretto fin da tempi assai lontani appunto ad aver a che fare spesso con la psicoanalisi in quanto metodo di cura.

Oggi mi sento nella posizione di uno che non ha ancora detto quasi niente di quello che avrebbe dovuto dire. È un'impressione che mi ha sempre accompagnato: anche se quello che ho fatto, accumulandosi, mi ha portato la sensazione di aver soddisfatto a un certo mio dovere. « Quod potui feci; faciant meliora potentes », ho fatto quello che ho potuto, chi può faccia, come deve, di meglio e sarà mia gioia leggere questo meglio. Perché io non vedo alcuna possibile rivalità tra coloro che scrivono poesia, se scrivono « per » la

poesia. Ogni presenza è una pianta e un fiore, è un diamante o è anche un semplice sasso colorato, o una semplice zolla di terra, ma che non potrebbero non essere arrivati, e con « ragione », ad esistere. Così quello che ho scritto si è accumulato al di fuori di una mia gioia o di una mia soddisfazione. Esisteva. Questo fatto mi ha dato di riverbero una forma di consolazione appunto nel senso di aver compiuto un minimo « dovere »; ma, ripeto, ho sempre avuto la sensazione di aggirarmi intorno a qualche cosa senza raggiungerla mai veramente. Solo di rado, rivedendo certe mie pagine, mi pare di aver toccato quella gratitudine, grazia, gratuità che è della poesia, la quale pur mobilita intorno a sé, o al suo non-ancora-esserci, tanta necessità.

In ogni caso, anche ora dopo l'esperienza dialettale del *Filò*, che è la più recente ed è stata stimolata da un benigno, fervido colloquio con Fellini, mi sono accorto che nel buio del cassetto c'è già il materiale per quello che sarà forse un nuovo libro. Anzi, già lo intravedo, vedo una sua figura. Nei prossimi mesi cercherò di avvicinarmi a questa realtà che è sempre scottante; perché riscontrare se c'è o non c'è il libro è una controprova, un sì, un no, che sempre trafigge. Controprova mai sicura, del resto.

RITORNO DI BENDA?

di

Carlo Bo

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1393 del 30 maggio 1977, in onda su Radiouno).

Una nuova traduzione del famosissimo libro di Julien Benda, *Il tradimento dei chierici*, nella Piccola Biblioteca Einaudi, ha preceduto di poco l'introduzione che un patito del saggista francese, l'Etiemble, ha dettato per la ristampa de *La Fin de l'Eternel* da Gallimard: i due avvenimenti hanno riaperto — sia pure in misure diverse — il caso Benda. Per la verità il Benda aveva subito un lungo e duro periodo di purgatorio, la sua fisionomia essendo legata soprattutto alla storia delle idee in Francia nel periodo fra le due guerre, quando era stato un personaggio scomodo un po' per tutti i grandi di quel momento che privilegiavano la purezza in poesia e la letteratura con la maiuscola in generale. Benda ha scontato più degli altri il peso del tempo e il mutamento delle mode, e neppure oggi non lo si può non considerare « datato », cioè appartenente a una vicenda intellettuale ben chiusa. Ma prima di insistere su questo motivo ci sembra opportuno fare un passo indietro e mettere in luce la personalità del saggista, chiedersi chi è stato veramente, quali sono le sue origini, a quale famiglia appartiene. Ci aiuta, del resto, lo stesso Benda che ha fatto di se stesso un ritratto

utilissimo: lo si trova nella serie autobiografica de *La jeunesse d'un clerc*, di *Un Régulier dans le siècle* e infine dell'*Exercice d'un enterré vif*. Se dovessimo suggerire un termine di partenza, non potremmo far altro che invitare alla lettura di questi tre testi che rientrano con pieni diritti nell'ambito della grande letteratura francese. Anche perché sono libri suscettibili di un minimo di suggestione psicologica, senza di cui l'immagine di Benda corre il pericolo di restare sfuocata ed esclusivamente legata alle regole della polemica. Si vedrà così di dove nasca Benda, quale sia stata la sua educazione, in che settore della saggistica filosofica lo si debba collocare. Per fare un unico esempio, si pensi all'importanza che ha avuto sulle sue decisioni il successo della filosofia bergsoniana. Benda in effetti si riporta molto indietro nel tempo, viene dal secolo dei lumi, la sua aspirazione più alta è stata sempre quella di rendere omaggio, di testimoniare in favore della ragione. Lo stesso libro sul « tradimento dei chierici » non è che un paragrafo della sua evoluzione intellettuale, è un atto di protesta che nasce dopo anni di scandagli e di verifiche. Anche la natura del libro sta a confermare questo processo di accumulazione che parte dall'affare Dreyfus, si misura con la guerra e fissa un termine provvisorio negli anni Venti, più precisamente fra il 1924 e il 1926, quando l'intelligenza francese sembra avere ristabilito una piccola piattaforma stabile di convinzioni. Per capire poi lo spirito dell'iniziativa vale rileggere la premessa alla prima edizione. Diceva Benda: « Tolstoj racconta che quand'era ufficiale, avendo visto nel corso di una marcia uno dei suoi commilitoni colpire un uomo che si allontanava dalla fila, gli disse: "Non si vergogna di trattare così un suo simile? Ma non ha letto il Vangelo?". Al che l'altro rispose: "E lei, non ha letto i regolamenti militari?" ».

Questa è la risposta che sempre si attirerà lo spirito che vuole dettare legge al temporale. A me sembra molto saggia. Chi conduce gli uomini alla conquista delle cose non sa che farsene della giustizia e della carità.

Tuttavia mi sembra importante che esistano uomini i quali, anche se scherniti, invitano i loro simili a religioni diverse da quella del temporale. Ora, coloro a cui spettava questo ruolo, e che io chiamo i chierici, non solo non lo svolgono più, ma svolgono invece il ruolo contrario. La maggior parte dei moralisti che hanno un certo seguito in Europa da cinquant'anni a questa parte, in particolare i letterati in Francia, invitano gli uomini a farsi beffe del Vangelo e a leggere i regolamenti militari.

Questo nuovo insegnamento mi sembra tanto più grave in quanto è rivolto a un'umanità che, di propria iniziativa, si colloca oggi nel temporale con una decisione finora sconosciuta ». Il disegno è fin troppo chiaro e non ha davvero bisogno di commenti. Quali erano i nemici, chi aveva tradito? In generale chi vendeva la propria anima al successo dei propri interessi e delle proprie idee, in quel momento per Benda bisognava intendere soprattutto i nazionalisti, Charles Maurras e i suoi fedeli (un capitolo, per la maggior parte dei lettori d'oggi, quasi incomprensibile e irrecuperabile) ma poi certi marxisti, il partito degli spiritualisti. La separazione fra verità e realtà è netta né lascia spazi agli accomodamenti e alle riserve mentali. Forte di questa nozione, Benda passa in rivista quelle che per lui erano

eresie e colpe e lo fa con grande scrupolo e precisione: tutto viene portato davanti al suo tribunale. Ma non possiamo non chiederci dove mai stesse questo tribunale e quale efficacia potesse avere una lezione che viveva d'astrazione e di dialettica. La ragione comprendeva anzitutto il rispetto della verità e della giustizia, al chierico non restava, dunque, che tradurre nella realtà questi principi. La posizione del Benda non andava esente da un certo schematismo, la sua logica lo portava a continue e forse eccessive distinzioni mentre lasciava intatta la figura del chierico, non diversamente da quanto facevano gli altri. E su questo punto nel dopoguerra si fisserà la polemica contraria per cui Benda viene passato nello scaffale delle opere non più sfruttabili in nome dell'« engagement » sartriano. Si direbbe che di fronte a un'altra catastrofe universale il suo distacco, se personalmente ha continuato a funzionare, non ha avuto più per gli altri nessuna facoltà di suggestione. La riprova l'abbiamo in un altro libro del Benda, *La France byzantine*, dove si mettevano in berlina i grandi profeti della poesia pura e in particolare gli uomini della grande rivista del periodo fra le due guerre, la « Nouvelle Revue Française ». Benda non diceva nulla di nuovo, tutt'al più allegava altri procedimenti particolari sui letterati al fascicolo del suo processo globale. Per un curioso paradosso egli scontava proprio quelle colpe che aveva sempre attribuito agli altri: nel momento in cui si apriva in altri termini la questione dei rapporti fra intellettuali e società, Benda rischiava di apparire fra quanti avevano tradito. Tradito dall'altra parte e per eccesso di fedeltà, comunque tradito. Su questa impressione che — inutile dirlo — è ingiusta, la storia della sua fortuna è andata avanti fino ad oggi: ci sono stati tentativi di resurrezione, richiami autorevoli come quelli di Etiemble ma si ha la sensazione che le cose non cambieranno. E c'è la sua buona ragione, la religione del chierico ha fatto il suo tempo e non soltanto sembrano scomparsi, almeno per il momento, i pensatori-guida ma — e qui sta il grave della questione — è la gente della città che non ha più bisogno di maestri e si è abituata a privilegiare l'immediato contro l'eterno. Da un certo punto di vista, il Benda è il prodotto di una cultura che ha fatto il suo tempo e sembra aver esaurito le sue ragioni: appartiene alla storia, una storia mirabile ma non ha peso specifico in una discussione che si sviluppa fra alti e bassi da trent'anni a questa parte. Per fare un esempio, che cosa direbbe oggi Benda di una categoria che acquista sempre più rilievo, quella della verità politica?

Con questo il discorso sulla sua figura non si esaurisce qui: accanto al difensore del chierico, c'è il comportamento dell'uomo, quanto ha fatto contro le aberrazioni del fascismo e del nazismo, contro gli errori di Maurras. Eppure anche qui qualche nuovo dottore potrebbe sollevare delle obiezioni e porre, per esempio, una domanda insidiosa: è sufficiente protestare, firmare manifesti, schierarsi dalla parte giusta ma senza uscire però dal proprio studio? Sono domande ingiuste e in fondo inaccettabili ma hanno tuttavia un significato che è poi questo: i termini della lunga questione sui rapporti fra intellettuali e società si sono spostati, per cui non basta ricordare, accusare, esaltare la forza della ragione in nome della giustizia epperò ci si chiede se questo modo per sua natura astratto di servire la verità possa vivere nel segreto delle nostre stanze o, al contrario, debba essere verificato dentro il cuore stesso della vita.

RITORNO A STENDHAL

di

Luciano Erba

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII n. 1394 del 6 giugno 1977, in onda su Radiouno).

« Il segno caratteristico del provinciale è di dare un marchio d'eccellenza a tutto quello che ha l'onore di appartenergli: sua moglie vale più di qualunque altra moglie, la dozzina di fazzoletti che compra lui è migliore di tutte le altre dozzine... Per diventare deputato, bisognerà far la corte a degli esseri simili? » ⁽¹⁾.

Anche se non fosse stato anticipato dal titolo della rubrica, sarebbe bastata un'osservazione come questa, presa casualmente tra infinite altre, per metterci sulla strada del nome del suo autore: Henri Beyle, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Stendhal. Perfino in traduzione — ma in questo caso si tratta dell'eccellente traduzione delle opere complete recentemente ripubblicata da Einaudi in edizione economica — Stendhal è uno scrittore che si lascia identificare quasi a colpo sicuro. Ma se è vero, come è vero, che lo stile è l'uomo, potremmo chiederci a questo punto per quale curiosa ragione uno scrittore di così facile identificazione per i lettori sia invece stato personalmente così dubbioso della propria identità, tanto da non aver mai cessato d'interrogarsi sul suo io nelle migliaia di pagine che ci ha lasciato. Si tratti infatti di scritti narrativi, oppure di fogli di diario, di memorie, di taccuini di viaggio, la questione che appare maggiormente preoccupare Stendhal, o per lui i suoi personaggi, è quella di far luce sul proprio carattere e natura, sulla propria immagine pubblica o privata, sulla propria situazione esistenziale. Stendhal e i suoi eroi si chiedono se sono davvero innamorati, se si comportano con timidezza o con sufficiente disinvoltura, se hanno un ruolo di protagonisti o di semplici comparse nel dramma che li coinvolge. In un famoso capitolo della *Certosa di Parma* ecco Fabrizio al galoppo nella pianura di Waterloo, nella grande giornata campale, assillato dal dubbio di trovarsi nel bel mezzo di una battaglia. Ecco Giuliano, dalle pagine del *Rosso e Nero*, dirsi più volte: « Lui » cioè Napoleone, il suo modello di vita « avrebbe agito come me? » oppure chiedersi: « Ho dato prova di avere dello spirito con la mia frase? ». Ha appena posto mano a un suo scritto di memorie, *Ricordi di egotismo*, e già l'autore si domanda: « Che uomo sono? Ho buon senso? Ho buon senso con profondità? Ho un'intelligenza singolare? Veramente non lo so » ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Cfr. STENDHAL: *Memorie di un turista*, trad. A. Cento, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll., vol. II, pp. 344-345.

⁽²⁾ Cfr. STENDHAL: *Ricordi di egotismo*, trad. L. Solaroli, Torino, Einaudi, 1977, p. 3.

Il prelievo di tutti questi interrogativi formerebbe un intero volume. Non si dà mai né può darsi risposta, che non sia ovvia o generica o destinata ad intaccare la sola superficie della realtà: risposta di cui Stendhal, naturalmente, non sa che fare. Perché non si allenti la tensione creativa è necessario che gli interrogativi, e quello di fondo che essi sottendono, rimangano tali; su di loro si regge l'intero edificio del discorso, loro funzione è quella di mettere lo scrittore « in posizione », ossia nella disposizione più favorevole al suo proposito. Preso nel gioco, anche il lettore accetta quell'appassionato o talvolta svagato modo d'interrogarsi come una scansione insostituibile del ritmo narrativo o diaristico; gli è fin troppo facile intuire che se si mettesse al posto di Stendhal per trovare lui, lettore, la soluzione del quesito, darebbe prova d'incomprensione: poiché sì, è vero, Waterloo è una battaglia, ma quel che conta è che Fabrizio se lo chieda con tutta l'ingenuità dei suoi vent'anni.

L'ingenuità è in tal modo un motivo ricorrente di tutta l'opera e contribuisce a farne nascere una costante impressione di freschezza, quasi un che di aurorale. Perfino quando la pagina si fa oscura di complotti, di torbidi intrighi. Pur cresciuti negli anni e nelle esperienze, adusati a tutte le armi della dissimulazione e dell'inganno, gli eroi stendhaliani non rinunciano a mantenere con la realtà un rapporto privilegiato, da « grandi anime »: per loro, e solo per loro, quale che sia il grado morale dell'azione intrapresa, ogni cosa avviene come se fosse « la prima volta »; con tutto il margine di rischio ma al tempo stesso di sottile piacere che questa condizione comporta: ogni gesto prende il colore dell'avventura; la realtà è affrontata con uno sguardo che sembra sempre aver qualcosa di nuovo; torcere il collo all'abitudine e alla noia, misurare la propria giornata col metro della felicità che essa ci può procurare, è la ratio di questi eroi, superstiti campioni d'energia in un secolo, il diciannovesimo, che dopo l'epica stagione napoleonica, appare condannato a un destino di grigiore borghese.

Ingenuità e finzione, avventura e felicità, rischio, energia, ossessione della noia, disprezzo dell'abitudine e del luogo comune, spirito critico e ironia, concorrono alla formazione dell'universo stendhaliano, organico e vitale pur all'interno delle sue patenti contraddizioni. Di fronte ai tentativi anche lodevoli di stabilire un principio unificante, magari ideologico, e di collocare quindi Stendhal nell'uno e nell'altro schieramento, di farne volta a volta l'ammiratore di epoche di assolutismo, dove non vi è spazio per i mediocri ma solo per quanti sono dotati di vera energia, oppure un autentico rivoluzionario, consapevole della necessità di un procedere accorto e tortuoso sul cammino della libertà e dell'uguaglianza, sta l'irrequieta complessità dell'opera letteraria, folta di riflessioni, spesso casuali e divaganti, di allusioni quasi cifrate, di salti d'umore. Verrebbe fatto di parlare di un ottocentesco « flusso di coscienza » se non fosse per la costante affabilità e lucidità di questa davvero inesauribile conversazione, percorsa da cima a fondo dal filo rosso dello stile che di ogni segmento di frase garantisce l'origine, l'autenticità.

Ma quale stile, quale uomo? Schivo dal definirsi secondo le qualifiche e i tipi convenzionali, Stendhal stesso aveva finito per ricorrere a termini di sua invenzione: volendo significare il suo atteggiamento di vita aveva parlato di «beylismo», mentre a proposito del proprio «modus operandi» aveva messo in circolazione il verbo «stendhalizzare». Insomma aveva spiegato Beyle con Beyle, Stendhal con Stendhal: si era fabbricato una categoria a propria immagine e somiglianza della quale si riteneva, con ragione, l'unico esemplare vivente. Questa delle nomenclature era una sua idea prediletta, nascondeva forse un'ambizione d'ordine, d'inventario ragionato del mondo: distingueva ad esempio i francesi in Gaeli, Kymri e Iberi secondo un suo curioso sistema di indici fisionomici e caratteriologici; allo stesso modo giudicava d'italiani, francesi e altri popoli europei applicando parametri assolutamente «stendhaliani» quali le modalità e l'incremento della passione amorosa alle varie latitudini; come Linneo per i tre regni della natura, Stendhal intendeva fare per quella che egli chiamava la pianta-uomo.

Che fra giudizi e classificazioni finisse sempre per girare attorno a se stesso era implicito nella sua natura, nel suo cosiddetto egotismo: era lui, lo scrittore, il punto di vista e il punto di riferimento. Eppure una visione così soggettiva riesce a fornirci un quadro vivente dell'epoca tra i più attendibili che si abbiano: ma soprattutto attuale, d'interesse sempre pungente per il lettore del ventesimo secolo. Poiché nella rete lanciata da Stendhal rimaneva impigliato di tutto, specialmente quei «piccoli fatti veri», quei minuscoli addendi della storia, su cui non si è accumulata la polvere delle ideologie e delle ricostruzioni interessate.

Rileggere oggi Stendhal significa tuffarsi in un bagno di tonificante concretezza. Si è in «presa diretta» con la realtà senza alcun ricorso a ingenui dispositivi realistici, a terrificanti verismi, a inutili crudelzze, a trivialità, a prevaricanti forzature. Impallidisce la storia scritta dai vincitori non meno di quella scritta dai vinti; si fanno illeggibili le stantie formule dei manuali e le chiacchiere della controinformazione. Proiettati sullo sfondo di tre epoche, l'Impero napoleonico, la Restaurazione, la monarchia di Luigi Filippo, sono gli eventi minori a darci il senso di «come sono andate le cose», magari a suggerirci un malizioso riscontro col presente. Eccoci in provincia, negli anni della monarchia di Carlo X, in un giorno di festa; alla crescita liberale il potere oppone le armi collaudate da millenni di esperienza:

«Ci fu un *Te Deum*, ci furono dei proflui d'incenso, delle scariche di moschetti e d'artiglieria che non finivano più. I contadini erano ubriachi di felicità e di esaltazione religiosa. Una giornata come quella distrugge l'opera di cento numeri d'un giornale giacobino»⁽³⁾.

Stessa provincia, stesso regime:

«Un uomo dotato d'animo nobile e generoso, e che potrebbe essere vostro amico, ma che abita a cento leghe lontano da voi, giudica di voi secondo l'opinione pubblica,

⁽³⁾ Cfr. STENDHAL: *Il rosso e il nero*, trad. D. Valeri, Torino, Einaudi, 1976, p. 113.

e l'opinione pubblica la fanno gli sciocchi che il caso ha fatto nascere nobili, ricchi e moderati. Guai a chi si distingue!» ⁽⁴⁾.

Stessa provincia, ma la musica è cambiata; si temeva un ritorno all'assolutismo e si è avuta la rivoluzione di luglio; la carretta si è rovesciata, ma dall'altra parte, dice Stendhal: adesso anche i piccoli contribuenti hanno diritto di voto. Ma la loro compagnia durante un viaggio in diligenza lo rende sommamente infelice:

« Quanto sarebbe stato più piacevole il mio viaggio, se avessi avuto a che fare con cinque legitimisti. I loro principi non avrebbero potuto essere più assurdi e più ostili alla "felicità comune", ma, ben lontano dall'essere ferito ad ogni istante, il mio spirito avrebbe gustato il piacere d'una conversazione squisita. Questo è dunque quel popolo, per la felicità del quale credo che tutto debba essere fatto! » ⁽⁵⁾.

La Savoia del tempo appartiene ancora al Regno di Sardegna e non è stata toccata dalla rivoluzione liberale. Tuttavia, o forse proprio per questo:

« L'ospedale di Chambéry è amministrato cento volte meglio di quello di una città francese; anche l'amministrazione comunale funziona in modo senza confronti migliore. A dire il vero Chambéry è inondata di preti; ma ai cittadini che importa, se ogni cosa è fatta presto e bene? » ⁽⁶⁾.

Anticlericali a casa loro, specie quando si tratta di andare a caccia di voti, i liberali delle vicine provincie francesi mandano i figli a studiare nei collegi religiosi della Savoia:

« Abbiamo visitato il collegio dei gesuiti a Chambéry; edificio grandissimo, bel giardino, bei cortili. Ci sono molti ragazzi di Lione, di Grenoble... Abbiamo notato più d'un figlio di "liberale" spinto. Il fatto è che nessun collegio può gareggiare con quelli dei gesuiti, quando si tratta di dare ai ragazzi l'"abitudine al lavoro" e un solido bagaglio di cultura » ⁽⁷⁾.

Il viaggiatore Stendhal trova molto d'ammirare in Italia, ma è l'Italia di prima dell'unità, molto da criticare in Francia. Considera «delizioso» il Duomo di Milano, mentre non risparmia severi giudizi alle più belle cattedrali gotiche d'oltralpe. Tuttavia in una di queste, quella di Bourges, confessa d'aver provato una sensazione singolare:

« Ero cristiano, pensavo come San Gerolamo che stavo leggendo ieri... Tutto ciò che posso dire dell'interno di questa vasta cattedrale è che raggiunge perfettamente il suo scopo. Il viaggiatore che si aggira fra i suoi immensi pilastri è preso dal rispetto e sente la nullità dell'uomo in presenza della Divinità. Se non ci fosse l'ipocrisia che

⁽⁴⁾ Cfr. *ibidem*, p. 154.

⁽⁵⁾ Cfr. STENDHAL: *Memorie di un turista*, ed. cit., vol. II, p. 345.

⁽⁶⁾ Cfr. *ibidem*, p. 454.

⁽⁷⁾ Cfr. *ibidem*, p. 455.

ripugna, e il *fine* politico nascosto sotto la pia parola, questo sentimento durerebbe parecchi giorni» ⁽⁸⁾.

In fatto di monumenti l'Italia lo ha abituato troppo bene e i suoi gusti si sono fatti difficili. Dice della statua equestre di Luigi XIV, a Lione, e delle statue dei re in genere:

«Questo è il punto d'incontro di due mestieri uno più difficile dell'altro: quello di principe e quello di scultore... L' Enrico IV del Pont-Neuf è un coscritto che ha paura d'essere sbalzato di sella... Marco Aurelio, invece, stende la mano per parlare ai suoi soldati, e non si sogna nemmeno d'essere maestoso per farsi rispettare da loro» ⁽⁹⁾.

La polizia austriaca era poi così spietata?

«Il mio mestiere è di prendere tutto sul serio — rispondeva con dolcezza il barone Binder, uomo saggio e malinconico... Questa polizia di Milano... non si può dire che fosse propriamente crudele: essa applicava con discernimento sebbene senza tentennamenti delle leggi severe» ⁽¹⁰⁾.

Ma quando il regime si fa repressivo e adotta misure che oggi diremmo controproducenti, Stendhal, dieci anni prima della rivoluzione del '48, giudica con sguardo lungimirante:

«I veri rivoluzionari non sono i pazzi che predicano le rivoluzioni, bensì coloro che le rendono inevitabili» ⁽¹¹⁾.

A questo punto dobbiamo ancora stare a chiederci se Stendhal fosse un conservatore o un rivoluzionario? È fin troppo chiaro che una domanda simile mal gli conviene e che un'eventuale risposta gli andrebbe in ogni caso come un abito stretto. L'uomo che aveva dichiarato:

«Io trovo che uno schiavo è molto più felice d'un contadino della Piccardia. È nutrito, vestito, curato quando sta male; non ha nessun pensiero al mondo e ogni sera danza con la sua bella. È vero che tutta questa felicità cesserà il giorno in cui l'Europa gli avrà insegnato che è infelice» ⁽¹²⁾.

Correggendosi subito dopo:

«Io stesso non vorrei ritardare d'un minuto l'emancipazione degli schiavi, mi pento anzi un poco della frase precedente; consideratela, lettore, come non detta» ⁽¹³⁾.

Rivendicava con questa come con altre sue mille contraddizioni, con le sue verità sguiscianti e fuggitive, il diritto dello scrittore a smarrirsi e a ritrovarsi nei labirinti della creazione letteraria: un po' come quei cavalieri dell'Ariosto che tanto piacevano a Stendhal e che andavano all'avventura per monti e per valli.

⁽⁸⁾ Cfr. STENDHAL: *Memorie di un turista*, ed. cit., vol. I, p. 210 e p. 211.

⁽⁹⁾ Cfr. STENDHAL: *Memorie di un turista*, ed. cit., vol. II, p. 149 e p. 150.

⁽¹⁰⁾ Cfr. STENDHAL: *La Certosa di Parma*, trad. C. Sbarbaro, Torino, Einaudi, 1976, p. 81.

⁽¹¹⁾ Cfr. STENDHAL: *Memorie di un turista*, ed. cit., vol. I, p. 246.

⁽¹²⁾ Cfr. *ibidem*, p. 11.

⁽¹³⁾ Cfr. *ibidem*.

«SULLA POESIA» DI MONTALE

di

Edoardo Sanguineti

(da «L'Approdo», settimanale di lettere e arti, Firenze, anno XXXII, n. 1395 del 13 giugno 1977).

La raccolta degli scritti *Sulla poesia* di Montale, apparsa di recente presso Mondadori, a cura di Giorgio Zampa, si annuncia come sezione inaugurale del « corpus » critico montaliano: siamo in attesa, già per quest'anno, di una ulteriore raccolta di pagine sulla prosa, così narrativa come saggistica, con una selezione ristretta delle cronache musicali. E Giorgio Zampa vuole subito aiutarci, in una breve « postfazione », a situare il volume (che è di 600 pagine), a farne un uso corretto, raccogliendo direttamente alcune proposizioni d'autore: « Non parlo da filosofo »; « Un grande critico può avere idee incerte sulla natura dell'arte o non averne affatto »; « Noi non sappiamo che cosa sia la poesia »; e simili altre varie dichiarazioni, che vanno tutte nella medesima direzione.

Non vi è, in effetti, una fondata possibilità di estrarre, da questo tomo *Sulla poesia*, non diremo un'estetica, ma nemmeno una nozione coerente, organica e fondata della prassi poetica: Montale ha lavorato, programmaticamente e confessatamente, « sul "particolare" ». Al più, da queste pagine, si ricava una poetica, e anzi, come accenneremo, soprattutto questa può e deve ricavarsi: ma non si tratterà di una poetica critica, ma di una poetica poetica, precisamente, da poeta in proprio. Come è naturale, del resto, e come massimamente ci importa.

Perché, a guardarlo come un critico, Montale si situa, e provvede a ricordarcelo di persona, nell'area vasta e sfumata del crocianesimo disinvoltamente eterodosso, corretto da un buon senso profondamente alieno da ogni rigoroso impegno teorico. E diciamo « buon senso », perché Montale dice proprio così. E ci ricorda come « suoi primi amici e maestri » una composita e popolosa ideale società letteraria, formata da « scrittori, giornalisti, artisti, uomini di varia cultura ed estrazione, che senza poter essere considerati crociani in senso stretto, del Maestro avevano in qualche modo ricevuto la sua impronta », che non è detto certamente bene, ma è detto almeno assai chiaro. E non si trattava di « amici e famuli di Croce », ma di « uomini che non inventavano nulla, ma avevano conservato il segreto del buon senso », e a Croce infine si richiamavano, ma con grande libertà. Così scriveva Montale nel '62, e faceva i nomi, a titolo di esempio, di Pasquali, di Gobetti e di Ragghianti, di Cecchi e di Pancrazi, di Gargiulo, di Fubini e di Russo, e parlava in una occasione specificamente crociana. Ma nel '49, in tutt'altra circostanza, ecco che già Montale parla della saggistica letteraria come di operazione che mira a formare « quella media

opinione, dettata dal buon senso e dall'esperienza», che è «il terreno più fecondo di una critica non fondata sulle nuvole». Per dirla in termini tutti montaliani, siamo dinanzi a un modo di lettura e di interpretazione che corre volentieri il rischio di essere una contro-critica, pur di torcere il collo allo specialismo accademico e settario, ma anche, s'intende, a ogni serio proposito di una fondazione scientifica dell'indagine letteraria. La critica è un sogno letterario fatto in presenza del buon senso: un sogno da opinione media, ma rialzato alquanto dal fatto, nel caso, che l'esperienza che soccorre, nella produzione onirica, è quella del poeta militante, cioè di un esperto di sogni poetici, fatti in presenza della ragione.

In verità, siamo dinanzi a una serie di testi poetici, di figure, di motivi, di pretesti diversi, assunti come altrettanti «test»: la reazione interessa sul piano stilistico e psicologico, linguistico e ideologico, e soprattutto, forse, sul piano morale e umorale. C'è una «egolalia» segreta, ma non troppo, presso Montale, se vogliamo ritorcere su di lui, e senza malizia, un vocabolo che assai felicemente egli ha applicato sopra la maniera dannunziana. E anche alcune pagine tra le più criticamente, obiettivamente impegnate, come il notissimo saggio su Gozzano, il replicato controllo esercitato su Saba, le notazioni su Pound e su Eliot, saranno lette con ottica giovevole, se si vorrà tener conto, in primo luogo, che siamo dinanzi alla reazione interessata di un fabbricatore di versi, il quale, nella migliore delle ipotesi, opera per proiezioni inconsce. Proprio come accade anche nella più spassionata delle inchieste interpretative, si dirà subito, e si dirà bene, ovviamente. Ma si possono pure graduare quantitativamente, nella scala egolalica, o vogliamo dire egocentrica, differenze d'atteggiamento, e determinare dunque certi salti che decidono infine la qualità. Se ogni poeta porta un critico in sé stesso, non è sempre detto che quel critico, uscendo dalla pelle del poeta, e passeggiando autonomo, abbia forte vita intrinseca. Nel caso di Montale, insomma, sta un cordone ombelicale che non si spezza mai, per buona sorte del resto, e tra l'autore che legge e l'autore che è letto, siamo indotti ad interessarci soprattutto al primo, al leggente, che parlando d'altri parla ancora e soprattutto di sé, e non di rado, ancorché in maschera diagnostica, di sé soltanto. In forma più patetica, lo proclama il Montale del '26, che legge Saba, e che afferma: «ci appare poco vitale e persino poco accessibile una critica che non sia mossa da precisi affetti ed interessi umani». Troppo vero e troppo giusto, non fosse qui il timbro di convalida per un passaporto di letture «en poète».

Per tutte le sopra indicate ragioni, diremo allora, molto francamente, che poco ci convince l'organizzazione del volume, strutturato com'è per generi saggistici, del resto labili e intercambiabili (discorsi, prefazioni, autocommenti, interviste), e per argomenti (la poesia in generale, le antologie, la lirica italiana, quella francese, quella anglo-americana, per giunta caudata da una sorta di eccetera, che permetta di assorbire, in maniera indolore, Rilke e Machado, Kavafis e i poeti russi). In realtà, sono tutti «autocommenti», quelli che ci troviamo dinanzi, tutte «interviste immaginarie», anzi «autointerviste». Dice Montale,

intervistato dallo stesso Zampa: « Ho scritto un solo libro », e sta parlando naturalmente dei suoi versi, dagli *Ossi* al *Diario*. Ma, poeta « unius libri », Montale ci offre qui, più o meno mediatamente, una sorta di autocommento perpetuo, o piuttosto una specie di schermato « Arbeitsjournal ». L'ordine vero del libro, a noi pare lampante, aveva da essere quello pianamente cronologico. Che è rispettato sì, all'interno delle singole sezioni, ma che avrebbe dovuto essere adottato in blocco, in nome di un'utile e umile prospettiva didascalicamente diacronica, spezzando le inutili paratie stagne, che nemmeno ci soccorrono, poi, in concreto, quando si voglia sottolineare, poniamo, l'attenzione ricorrente e assidua che Montale ha prestato alla « musa dialettale », e che pure può spiegare tanto del suo linguaggio, e tanto della sua prospettiva tematica.

Un Montale critico, in restituzione sincronica, per così dire, riesce poi soltanto composito e confuso: tra gli scritti coevi alle *Occasioni* e quelli coevi a *Satura*, corre la stessa distanza ideologica e stilistica che si può misurare tra le due raccolte di versi: e se una partizione era utile, era proprio un tentativo di distribuzione secondo il canone poetico di Montale, in armonia con la sua lirica. Perché nessun poeta, naturalmente, è così esposto al mutare delle stagioni, come un poeta che non è soltanto, sì, poeta « unius libri », ma ancora, sempre, di « occasioni ». La sua storia unica è, per devolvere al suo caso stesso una sentenza montaliana, appunto, « tutto un succedersi di palle al balzo »: è un impegno perpetuo a « far oggi ciò che non si poteva fare ieri e che “ non si potrà più ” far domani », dove quel « non si potrà più », in corsivo nel testo, serve a spiegare Montale assai più di molti lunghi discorsi, infine. Si tratta, glossa Montale, della puntuale « incidenza di un temperamento individuale sulle possibilità espressive maturate in un determinato tempo ». E discorre per tempi lunghi, è vero, perché sta parlando della « storia dell'arte », anzi della *Poesia nel tempo* di Ferdinando Neri: ma il microcosmo cronologico è fatto a imitazione, a immagine e somiglianza, del macrocosmo.

Si intende che non vogliamo fare i difficili, e che siamo in grado tutti, soccorsi dalle date, di rimontarci in fretta il volume, per nostro consumo. Piuttosto deploreremo qui, tra parentesi, che il lavoro di eliminazione dei refusi e dei « pesci » più evidenti, eseguito sempre da Zampa, non sia riuscito sempre egualmente felice, se a pagina 125, dove si ristampa un articolo del « Corriere » del '55, su *Les abeilles d'Aristée* di Weidlé, possiamo sentire un Montale che ci chiede, niente di meno: « Ricordate il quinto libro delle *Georgiche* virgiliane? ». Che refuso non è, e nemmeno « pesce », e nemmeno « gambero », ma ha davvero le mammiferesche proporzioni di una consistente balena. Mica cerchiamo farfalle, sotto l'arco di Tito: è che incontriamo cetacei, e ce ne duole.

Il taglio di lettura che ci permettiamo di suggerire, ad ogni modo, tornerà a far perno, molto pianamente, e molto obbligatoriamente, sopra le fondamentali *Intenzioni* del '46, dove Montale dichiarava tutto il suo debito ai contingentisti francesi, e soprattutto a Boutroux. È una cosa che sappiamo tutti, o che sanno bene tutti gli addetti ai lavori, e tuttavia

non mi pare che l'abbiamo ancora ottenuto da nessuno, una buona volta, questo vero Montale, il Montale « secundum » Boutroux. Eppure tutto il nodo, insomma, è poi lì. Rileggiamo insieme: « Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili ». E ancora: « Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal "quid" definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile ».

Sono dichiarazioni nate a chiarimento degli *Ossi*, ma spiegano tutta la carriera di Montale, sino a oggi. Un poeta d'« occasioni » come miracoli variamente frustrati (la « campana di vetro » non « si sarebbe mai infranta »), una poetica di eterna attesa dinanzi al lieve schermo che ci separa dal noumenon, o piuttosto dal Niente. In un autocommento del '60, per l'edizione italo-svedese delle sue poesie, Montale autocita la propria « spiegazione filosofica » di quindici anni prima, e spiega che aveva ragione Cecchi, quando vedeva la sua Liguria, tutto il suo mondo originario, « sotto un velo di allucinazione ». E l'attesa del miracolo dura da sempre, per sempre, poiché, conferma nell'*Autointervista* del '71, « in qualche modo io credo che i miracoli esistano qui, su questa terra. Pochi se ne accorgono ». Né si tratta, propriamente, di « miracoli laici », se è vero che « non siamo nati per distinguere tra lassù e quaggiù ». Miracoli metafisici, piuttosto. Anzi, fisici e metafisici. Perché Montale crede, appunto, e lo diceva anche nel '65, parlando di Dante, « che i miracoli possono essere sempre in agguato davanti alla nostra porta », e che anzi « la nostra stessa esistenza è tutta un miracolo ». Il Mirko pseudonimico che commenta i suoi *Due sciacalli al guinzaglio*, nel '50, può stupirsi, « uomo non gaio », che la vita gli presenti tante distrazioni « come dipinte o riflesse su uno schermo ». E che si tratti proprio del « velo di Maja », Eusebius lo insinua, se non lo ammette, a Bobi Bazlen, nel '39, per l'*Elegia di Pico*, quando si autoparaphrasa così: « Alza (tu) il sudario, numera (tu pellegrino) (oppure tu che guardi) il sudario (non so che sia, forse il velo di Maja) ». Perché questo può la poesia, infine, questa occasione miracolosa, questa illuminazione negativa, secondo Montale: non rivelarci l'essere, dire che cosa siamo, che cosa vogliamo, che cosa è il mondo, ma « circoscrivere il Nulla e renderlo formalmente, fosse pure per un attimo, visibile ». E tutte le « palle al balzo », per Montale, quando almeno gli riesca la presa, sono precisamente piene di questo Nulla miracoloso, per lui come per ogni poeta della sua « razza », sacerdote misconosciuto del Niente.

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

L'ultimo Sciascia "I pugnatori"

Leonardo Sciascia continua il suo filone « poliziesco ». Dopo *La scomparsa di Majorana*, ecco ora *I pugnatori* pubblicato da Einaudi. Si dirà che è un filone antico, anzi la struttura portante della narrativa di Sciascia: solo che in questi ultimi tempi alla libera interpretazione, alla ricreazione fantastica dei documenti, si è sostituito il montaggio puro e semplice (ed estremamente rispettoso) dei documenti medesimi, con interventi di commento numerosissimi, ma rinunciando a ogni tentazione d'inventare. Pensate al caso del Manzoni, che dopo aver scritto *I promessi sposi*, romanzo nel quale gran parte aveva la storia dei fatti, entra in crisi e alla fine rifiuta il genere misto d'invenzione e di storia.

E così, dai *Promessi sposi*, si arriva alla *Storia della colonna infame*: grandissimo libro, in cui si avverte, nella sua stessa antiletterarietà, la grandezza del sacrificio compiuto. Anche in Sciascia, ap-

punto, è successo qualcosa di simile. L'autore si è chiesto se era proprio necessario, in questo nostro tempo, continuare a scrivere romanzi storici; ed è accaduto che, ancora una volta, la storia si è mangiata il romanzo, insieme con tutte le poetiche *post-neorealistiche* di quest'ultimo trentennio. Ma è stato un acquisto. Si è perduto il romanzo, ma non si è perduto lo scrittore che, manzonianamente, è sempre presente come moralista.

E ora passiamo alle informazioni d'obbligo. Sciascia è partito, questa volta, da uno scritto di Nina Ruffini, oggi scomparsa, dedicato al soggiorno siciliano di un magistrato piemontese, Guido Giacosa, negli anni 1862-1863. Sciascia ha poi potuto giovare della documentazione in possesso di Nina Ruffini, è andato avanti con ricerche sue ed ha in pochi mesi proceduto alla stesura del libro. Guido Giacosa che, sia detto fra parentesi, fu il padre di Giuseppe che tanto avrebbe contato nella vita letteraria dell'ultimo Ottocento, era, nel '62, sostituito procuratore generale presso la Corte d'Appello di Palermo. Uno dei tanti piemontesi in Sicilia che cercavano onestamente di capire e di essere utili al

nuovo assetto unitario; mansione di delicata importanza in una regione annessa da così poco tempo al regno di Vittorio Emanuele e guardata a vista per i suoi spiriti autonomisti e per i suoi rigurgiti borbonici. Particolarmente preoccupanti questi ultimi, dato che il nuovo regno aveva profondamente deluso i siciliani: con le tasse, la leva militare, l'incremento della proprietà fondiaria a danno dei beni ecclesiastici, le farse elettorali ecc. ecc.: tutte cose ben note ai lettori di Verga e di De Roberto.

Succede dunque che nella notte del 1° ottobre 1862 tredici persone vengono, in punti diversi della città di Palermo, pugnalate da ignoti sicari. È una *strategia della tensione* per insinuare nelle popolazioni siciliane la nostalgia di quell'ordine che, dice Sciascia, non avevano mai avuto ma che appariva tale in prospettiva. Uno dei sicari, Angelo D'Angelo, catturato, confessa il nome dei complici e, alla fine, dei mandanti. Il capo della congiura sarebbe stato Romualdo Trigona, principe di Sant'Elia, senatore del Regno, l'uomo più ricco di Palermo che, nelle cerimonie ufficiali e religiose, rappresentava, per incarico diretto, lo stesso Vittorio Emanuele. Giacosa, nel sostenere la pubblica accusa al processo nel quale saranno erogate diverse condanne a morte, rifiuta per primo il sospetto che il Sant'Elia possa essere implicato nella faccenda; lo rifiuta sdegnosamente: un senatore, un uomo che aveva contribuito, con la propria ricchezza, alla causa nazionale, un esule, un antiborbonico, un presidio dell'ordine. Ma succede che proprio il giorno della sentenza, il 13 gennaio 1863, un altro cittadino, Domenico Di Marzo, cada vittima di una nuova pugnazione dimostrativa. Il Giacosa si rende conto che non ci può essere giustizia dove il manovalato del crimine sale sul patibolo e i mandanti restano impuniti. Apre nuove indagini e si serve di un tale Mattania, spia della questura. Questi entra in contatto coi capi e ancora una volta vien fuori il Sant'Elia, che agirebbe d'intesa con alcuni esponenti della Curia. Il Giacosa ordina perquisizioni nel palazzo del principe e in Arcivescovado. Nulla si rinviene di compromettente; ma resta accertato che almeno due canonici hanno avuto rapporti non chiari con gli uomini della setta. Il Sant'Elia è però imperseguibile data la sua immunità di senatore, e anzi

il Senato reagisce violentemente a quell'attentato alla propria dignità. Così il 29 maggio 1863 Giacosa lasciava la Sicilia dopo che si era deciso per il non rinvio a giudizio dei presunti mandanti « per mancanza d'indizi sufficienti di reità ».

Resta a questo punto l'aspetto propriamente poliziesco dell'indagine, quel gusto pirandelliano dell'ambiguo che da gran tempo Sciascia ha fatto proprio. Sciascia afferma, sulla traccia di De Roberto e di Tomasi di Lampedusa, che l'astuzia dei *gattopardi* siciliani era quella di accettare che si cambiasse tutto purché non si cambiasse niente.

È appunto la situazione del Sant'Elia, che si era furbescamente inserito, con una patente di esule a poco prezzo, nel nuovo assetto nazionale. Senatore, rappresentante del re, ricco più di prima, poteva essere un deluso? Poteva essere così incauto da avere rapporti personali diretti con dei sicari e con una spia della questura? È difficile crederlo, ma anche il Giacosa alla fine lo credette. Quel che non è materia di dubbio è che la condanna fu iniqua, nella misura in cui lasciò impuniti i veri colpevoli.

I giudici scomparsi **di Guido Artom**

Guido Artom è uno scrittore che ha debuttato tardi. Nel 1968 pubblicò un libro d'ispirazione storica: *Napoleone è morto in Russia*; nel 1974 dal primo Napoleone passò al terzo con *Cinque bombe per l'Imperatore*, incentrando la propria narrazione sul famoso episodio di Felice Orsini. Oggi, finalmente, arriviamo al romanzo vero e proprio: *I giudici scomparsi* (edito da Mondadori). Un'opera cordialissima, che dovrebbe avere buona accoglienza di pubblico, se è vero, come è vero, che il pubblico di oggi alla *fiction* intesa in senso stretto preferisce la ricostruzione di cronaca, magari con tanto di fondale storico: in modo che sia impossibile distinguere tra l'autonomia inventiva dell'autore e la filigrana delle cose realmente accadute. L'avvertenza alla quale si ricorreva spesso in passato — ogni riferimento a persone o a fatti reali è da considerarsi puramente casuale — potrebbe oggi essere così rovesciata: ogni avvenimento, anche il più casuale

di questa narrazione, può essere accaduto realmente.

E pertanto *I giudici scomparsi* è un romanzo di quelli che si definiscono appassionanti nella misura in cui ci danno in mano la chiave di una vicenda poliziesca, ma per dirci, alla fine, che se quella chiave apre quasi tutti i cassetti, c'è tuttavia un doppiofondo che resterà sigillato per sempre.

Ma veniamo agli avvenimenti. Una mattina d'aprile dell'anno 1934 il sagrestano della cattedrale di San Bavone, a Gand, scopre che sono stati asportati due pannelli del grande polittico dei fratelli Van Eyck, rappresentante l'adorazione del mistico agnello. Uno dei due pannelli raffigura appunto *I giudici giusti* che si avviano, sulle loro ricche cavalcature, verso il luogo del sacro convegno; l'altro, meno importante, è una *grisaille* con san Giovanni Battista, che serviva di fodera esterna al primo.

Il vescovo Coppieters è costernato: la polizia lo aveva messo sull'avviso ed egli aveva già ordinato una cancellata protettiva: ma i liberali diranno comunque che la Chiesa è incapace di custodire i suoi preziosi depositi. Il vescovo chiede aiuto al cugino, un genialoide che ha già brevettato qualche strepitosa invenzione, e il cugino, Arseen Goedertier, è il primo a intuire che si tratta di un *furto a riscatto*: cosa che sarebbe oggi di normale amministrazione, ma non lo era affatto allora, quando il problema di rifiutare una complicità con la delinquenza si presentava non meno urgente del problema di recuperare un'opera fondamentale nella storia artistica di tutti i tempi.

Qualche giorno dopo il vescovo dovrà amaramente compiacersi delle qualità intuitive del cugino. Una misteriosa organizzazione terroristica, che si firma D.U.A., chiede un riscatto di un milione di franchi. E bisogna far presto, perché solo un uomo, di tutta l'organizzazione, è a conoscenza del nascondiglio, e quest'uomo sta per allontanarsi per sempre dal luogo delle operazioni. Una volta interrotti i contatti, i dipinti dovranno considerarsi per sempre perduti. Si muove la stampa, naturalmente, e un giornalista, Jooris Hendryks, comincia a fare indagini. Quel cugino del vescovo non gli è simpatico; ma si brancola nel buio, e comunque, ben presto, la penna di Hendryks sarà dirottata, per decisione

superiore, su un argomento meno politicizzato. Il che non toglie che la buona sorte gli faccia incontrare di nuovo Goedertier in un ambiente molto particolare: il bar di una certa Vony Van Damme, luogo di convegni equivoci per gente perbene. Si scopre così che il Goedertier è dentro una società per azioni, la Plantexel, per lo sfruttamento delle fibre tessili, con sede nel Congo. La Van Damme ha appunto investito i suoi risparmi in quote di quella società; ma, da accertamenti fatti, a Hendryks risulta che la Plantexel va malissimo: ed ecco che dietro alla ineccepibile, apparentemente, figura di Goedertier, geniale inventore, uomo d'ordine e di partito, promotore di un nuovo sindacalismo ecc. ecc., si profila un entroterra alquanto accidentato. Goedertier è lui l'autore del furto: il riscatto gli avrebbe consentito di rimettere in sesto la Plantexel. Ma Goedertier muore, colpito da infarto, proprio quando la trattativa è per concludersi. Preso forse dal rimorso, stava per rivelare il nascondiglio, ma la frase resta interrotta. In un suo cassetto si ritroveranno documenti compromettenti, ma nessuna indicazione utile al reperimento della refurtiva.

Il buon vescovo non vuol credere a quanto gli si dice. Arseen ne sapeva forse più degli altri: certamente, ma grazie soltanto al suo sesto senso di uomo di genio. Che Arseen sia il colpevole non ci sono dubbi, almeno per Guido Artom. Tra i suoi effetti si ritrovano perfino i posticci che gli erano serviti per depositare in stazione la *grisaille* del San Giovanni Battista quando sembrava che la trattativa potesse avere un esito. Ma perché la polizia sarebbe stata messa sull'allarme prima del colpo, e per di più ad opera di gente della malavita, facendo partire la voce dall'interno di una prigione? Per sviare le tracce, naturalmente. Ma se Arseen agiva da solo quel suo primo passo non era forse una smagliatura incongruente col suo futuro programma?

Bisogna insomma dire che il lettore ha qualche dubbio sulla colpevolezza di Arseen, e questo dubbio resiste perfino di fronte alle prove provate. Del resto Artom dice di essersi *liberamente* ispirato a quel fatto di cronaca, e al lettore resta la libertà di riscrivere il giallo a suo modo: il che, in fondo, è un tipico risultato da opera aperta.

Veder l'erba dalla parte delle radici **di Davide Lajolo**

Veder l'erba dalla parte delle radici (ed. Rizzoli) è il libro di più felice scrittura che ci abbia dato finora Davide Lajolo. Rispetto ad altri suoi libri, di carattere critico o autobiografico, quali *Il vizio assurdo* o *Il voltagabbana*, quest'ultimo ci dice qualcosa di meno, ci fornisce informazioni meno utili (*Il voltagabbana*, per esempio, ha un posto preciso nella bibliografia del cosiddetto fascismo di fronda), ma è al tempo stesso quello più libero, più toccato dalla grazia. Gran lettore di poesia, Lajolo ha messo a frutto le sue esperienze. Sarà una grazia letteraria, alla quale ci si va disabituando; ma per noi è anche un fatto di buona educazione: un'educazione conquistata palmo a palmo, come una terra da dissodare. E questa metafora contadina si attaglia al caso di Lajolo. Figlio di contadini, la sua scoperta della cultura fu senza malizie. Gli uomini, i poeti, gli scrittori evocati in questo libro sono disegnati senz'ombre, con una fede sincera e meravigliata, si tratti di Pavese o di Carlo Levi, di Gatto o di Pasolini. È chiaro che questi uomini, quando hanno incontrato Lajolo, gli hanno dato il meglio di sé, sono stati i primi ad essere conquistati dalla sua fede assoluta.

È a questo punto che la poesia diventa per Lajolo un fatto politico, non dico per i contenuti dei poeti che egli ricorda, ma proprio per un suo rapporto generazionale e di classe con la poesia e con la cultura. Per spiegarci meglio, quello di Lajolo è un modo di sentire la politica attraverso il filtro della poesia. Majakovskij diventa un protagonista della rivoluzione russa e anche un suo giudice o un suo testimone supremo. Il modo oggi è molto cambiato. C'è stato un tempo preciso in cui Carlo Levi o Alfonso Gatto o Rocco Scotellaro o Renato Guttuso potevano aiutarci, attraverso suggestioni mitiche, a capire il problema del Sud. Oggi quei nomi restano storicizzati in una loro dimensione a parte; il problema è restato intatto o magari si è trasformato, evoluto o involuto; ma comunque non ha più contatto con quei fatti poetici o culturali. Ma appunto per questo Lajolo ci si presenta con un suo intatto valore di documento, tanto

più perentorio quanto più vissuto dall'interno.

D'altra parte certi atteggiamenti si ripetono, sebbene sotto altre forme espressive. Quando i giovani d'oggi scrivono sui muri delle Università « È bello, è bello, è bello », confessano quella stessa necessità di poesia che Lajolo ha confessato per tutta la vita. Poesia contro spirito critico, poesia contro analisi e programmazione. « Milioni e milioni di uomini avevano imparato a sentirsi artefici del loro destino », dice Lajolo riferendosi alle « imprese titaniche » di Stalin e di Mao: è il momento in cui la poesia diventa ottimismo, trasfigurazione assoluta, irreale visione del mondo secondo bontà e giustizia.

Ma c'è, in questo libro, un'eco di poesia più autentica, che si risolve in quella bellezza di scrittura a cui si accennava e che nasce da un'esperienza umana, umana fino ad essere fisiologica: un infarto. Sono lunghi giorni di permanenza in ospedale. Le cose appaiono attraverso un diaframma. Siamo già dall'altra parte; o almeno il corpo giace fasciato in una sua fossa di silenzio: vede l'erba dalla parte delle radici. La mente invece vive di vita più intensa, segue il filo della memoria. Una bianca colomba è lì sul guanciale, ad accennare la vita e la morte insieme: simbolo ambiguo. « Adesso era il sole a percorrere il mio letto nel silenzio. Io non muovevo un dito, neanche lo sguardo. Sono quei momenti di malia che ti fanno molle dentro come vibrasse un flusso nelle vene. Fluiva lento, leggero, senza trovare intoppi. Guarivo davvero. Quel flusso si ripercuoteva nel mio cervello più sicuro del battito del cuore. Così sveglio, ora ascoltavo ad occhi aperti, più nitido che nel sogno, il tubare della colomba. Scrollava le ali, rassettava le piume, i piccoli occhi accesi. ... La colomba senza parole — il linguaggio degli uccelli è vergine, senza bisogno d'alfabeti, di consonanti, di vocali — inteseva un lungo discorso... ».

Questa castità di un dolore fisico o meglio di una fisica povertà che è al tempo stesso raccoglimento e abbandono, speranza e disperazione, costituisce la nota più piena del libro. E in questa chiave Lajolo si ravvicina ai momenti lontani della sua vita: l'Africa Orientale, la guerra di Spagna, l'Albania, fino alla scelta che lo avrebbe portato a

combattere come partigiano. Ancora una volta, dopo l'infarto, egli può far sua una conclusione degli anni giovani: « La morte che ti scarta ti fa pensare solo alla tua vita ».

Ma un libro di Lajolo non poteva non contenere anche qualche documento diretto, o per così dire, da archivio. Molto reali, o molto simili, al vero le parole che egli fa pronunciare a Pasolini: « Non si potrà mai fare progredire gli uomini rispettandone contemporaneamente la dignità e la libertà? La democrazia tra gli umani resterà sempre utopia? ».

LUIGI BALDACCI

Fulvio Tomizza *La miglior vita*

Merita molta attenzione quest'ultimo romanzo di Fulvio Tomizza, *La miglior vita* (ed. Rizzoli). E insisterei sul valore di questa parola, *attenzione*: perché infatti una lettura frettolosa, disattenta può correre il rischio di evidenziare certe strutture portanti che sono, per così dire, di repertorio nella narrativa del dopoguerra: mi riferisco, in particolare, alla sezione centrale del libro: gli anni del fascismo, l'occupazione tedesca, la lotta partigiana.

Ma l'attenzione a cui si invita il lettore consiste appunto nel cogliere il *tono* di Tomizza, che, come si sa, è quello che fa la musica. *La miglior vita* ha, anche nel titolo, qualche assonanza con un bellissimo romanzo di Ferdinando Camon, *La vita eterna*; ma mentre Camon è barocco, fantastico, atemporale, nel senso che la sua è soprattutto una visione allegorica della storia, Tomizza è un raccoglitore preciso di testimonianze, di fatti umani; ha prima di tutto il senso della cronaca, seguita con lo scrupolo col quale un prete di campagna può segnare, nel libro dei battezzati e dei morti, le vicende delle proprie anime; e poi dalla cronaca si arriverà anche alla storia, ma è il sapore del quotidiano quello che conta. La storia e la vita s'identificano, s'impastrano tra loro, e la storia non è altro che il quadro complessivo di tante vite umane, col loro senso o col loro non-senso. Ma il dolore, la pena hanno un senso di per sé, anche se imperscrutabili. In Tomizza c'è un forte sentimento religioso (soprattutto in

quest'ultimo libro) che manca in molti altri *romanzieri storici* del nostro tempo; magari una religiosità laica, ma religiosità in quanto non si perdono mai di vista i valori di cui l'individuo è portatore: « Questo non sapevo, che il mondo muore a ogni morte di un uomo », dice il protagonista, il sagrestano Martin Crusich, quando avverte aprirsi davanti a sé quella dimensione ignota che i parroci della sua chiesa, nei loro registri, hanno chiamato da sempre « la miglior vita ».

E poi — e questo mi pare il punto che distingue più fortemente Tomizza — in questa storia di tutti non c'è nessuna prevaricazione di carattere populista; non salta mai fuori l'eroe positivo a farsi interprete dei destini generali. Tomizza è tra i pochi scrittori che, trattando una materia così esposta alle tentazioni, non si dimostrino allineati a certi temi correnti. Direi che egli si tenga stretto, più di ogni altro, a un'idea che fu del Nievo nel *Frammento sulla Rivoluzione nazionale* e nel *Pescatore d'anime*, due opere incompiute della sua stagione estrema. Il Nievo capì che lo Stato liberale, nella sua campagna antireligiosa, scalzava l'autorità spirituale dei parroci senza sostituire ad essa alcuna concreta alternativa. Capì che i parroci, nella mancanza di contatto tra il potere centrale e le plebi contadine, potevano svolgere una funzione essenziale. Certo nel Nievo c'era anche una preoccupazione pratica che in Tomizza non c'è. Tomizza si attiene alle cose, senza assumere un punto di vista *superiore*, come poteva essere quello del Nievo che si rivolgeva agli uomini della propria classe; ed è questa libertà di movimento a generare quel senso di verità umana che è caratteristico del suo modo di *fare storia*.

Martin Crusich è figlio di un sagrestano e continua la professione del padre. Con le cose di Dio e della religione egli mantiene una confidenza di famiglia. Le ere della sua vita s'identificano coi preti che passano dalla sua parrocchia. Passano i preti e il sagrestano resta; e coi preti passano i regimi politici: gli imperi, le monarchie, le dittature, le occupazioni militari, le repubbliche popolari. Preti polacchi, italiani, croati, coi loro problemi di lingua, cioè d'interpretazione dell'animo popolare: Don Kuzma, Don Stipe, Don Ferdinando, Don Angelo, Don Nino, Don Miro: con le loro miserie e le loro

ottusità, ma anche col loro fervore e la loro santità. Martin ha uno strano rapporto coi suoi preti. Anche se alcuni gli creano delle grosse difficoltà, non li sente mai come i padroni. Ne avverte la funzione sociale; ma quando l'ultimo, Don Miro, il più travolto dalla propria umanità quotidiana, è morto, Martin, che va ad abitare in canonica, intuisce quasi una realtà invisibile al di là di quella loro funzione apparentemente sempre più anacronistica: è il richiamo della miglior vita alla quale il purgatorio di questa vita lo ha lentamente preparato.

In questa accettazione, che molti vedranno oggi come rassegnazione consolatoria, è anche la radice della forza poetica di Tomizza: l'essere in accordo e non in conflitto con la realtà e le sue manifestazioni.

LUIGI BALDACCI

Critica e filologia

Ariostisti a congresso

Nel corso del recente centenario ariostesco, e precisamente nei giorni 12-16 ottobre del 1974, si è tenuto a Reggio Emilia e a Ferrara un congresso itinerante dedicato ai diversi aspetti dell'arte di Ludovico Ariosto. Or bene, a distanza di quasi tre anni da quelle fertili giornate emiliane, vede la luce un cospicuo volume in cui sono riuniti i testi delle relazioni e delle comunicazioni che in quella fausta occasione congressuale furono lette e discusse. Il volume reca il titolo già di per sé indicativo: *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, ed è pubblicato dall'editore Feltrinelli di Milano nella collana di « Critica e filologia ».

Come già ci avvenne di rilevare a suo tempo, quando demmo un primo resoconto del congresso, colpisce favorevolmente la presenza di numerosi studiosi giovani, taluni addirittura alle prime armi, in questa eletta schiera di italianisti. Si tratta di una presenza non certo casuale, bensì programmata allo scopo di evitare celebrazioni superflue o discorsi ripetitivi, se pur nobilmente autorevoli, e introdurre invece protagonisti inediti e metodologie nuove nella vecchia cittadella del sapere. Si sono così tem-

pestivamente arruolati giovani studiosi dell'Ariosto, o almeno dell'area cinquecentesca, facenti capo a ben individuate officine universitarie dove l'Ariosto non fosse proprio un ospite di passaggio, ma piuttosto un personaggio di casa. Questo spiega perché figurino in questo volume molti studiosi pavesi, guidati da Cesare Segre: Angela Casella, Giuseppe Dalla Palma, Silvia Isella, Gabriella Ronchi, Angelo Stella, Antonia Benvenuti Tissoni; e accanto alla fitta schiera dei pavesi, quella non meno nutrita dei fiorentini: Riccardo Brusagli, Roberto Fedi, Siro Ferrone, Ghino Ghinassi, Nicoletta Maraschio, Angelo Orvieto. Il quadro, così esattamente definito, risulta poi completato da più anziani studiosi di diversa provenienza: Luigi Blasucci, Giovanni Ponte, Guido Almansi e Cecyl Grayson giunti dall'Inghilterra, infine Giulio Herczeg approdato dall'Ungheria. Ma ciò che più conta è che il congresso vero e proprio è stato preceduto da un lungo e paziente lavoro organizzativo che ha consentito di predisporre un piano organico e opportunamente concordato di temi e quindi di mobilitare linguisti, filologi e critici letterari in modo che i loro interventi coprissero l'intero arco dell'arte ariostesca, traguadarda da più punti di vista e analizzata con strumenti diversi ma egualmente ben affilati. Si sono così evitate le dispersioni, le ripetizioni e le lacune che per solito si riscontrano in questo genere di collettivi intrattenimenti.

Il consuntivo del congresso, e degli *Atti* che appaiono ora in volume, è dunque da considerarsi nettamente positivo e i frutti che ne sono scaturiti sono di qualità davvero considerevole. Con una gerarchia di valori, ben s'intende, come accade inevitabilmente ogni volta che si misurano sullo stesso oggetto, in questo caso l'Ariosto, operatori di scuole e di esperienze diverse. A me sembra che spicchino sopra gli altri i contributi linguistici di Ghino Ghinassi, sul volgare mantovano tra Medioevo e Rinascimento, e di Angelo Stella, sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto; e poi i contributi critici di Riccardo Brusagli, su certi sottili meccanismi narrativi boiardeschi e ariosteschi, di Roberto Fedi, sul petrarchismo prebembesco in alcuni componimenti lirici dell'Ariosto, e di Siro Ferrone, sulle commedie in prosa del poeta ferrarese. Per non dire dei contri-

buti di alto rilievo di Luigi Blasucci, su taluni rapporti linguistico-stilistici tra il *Morgante* e il *Furioso*, e di Cesare Segre, sulla storia testuale e linguistica delle *Satire*. Utili le comunicazioni, rigorosamente tecniche, di Pier Marco Bertinetto, sul ritmo della prosa e del verso nelle commedie ariostesche, e di Carlo Ossola, su dantismi metrici nel *Furioso*.

Questi sono i nomi e gli argomenti che sembrano emergere, anche ad una prima lettura dell'opera, da un complesso di pagine tutte concretamente funzionali e in molti casi profondamente innovative. Ne risultano infatti illuminate, anche in dettagli per solito trascurati, le esperienze lirica, teatrale e satirica dell'Ariosto, e soprattutto la eccezionale esperienza narrativa del *Furioso*. E queste molteplici esperienze, unificate nel poema, sono state inserite, nel corso del congresso, nel tessuto della tradizione letteraria italiana, formale e culturale, tra Quattrocento e Cinquecento, assicurando così all'arte ariostesca un documentato e non più eludibile aggancio con la storia delle istituzioni retoriche, stilistiche e metriche, da cui in passato, per idealistico zelo, era stata troppo recisamente distaccata.

Fedeltà al Tasso

La fedeltà al Tasso che oggi segnaliamo ai lettori è quella espressa da Claudio Varese a partire dall'ormai lontano 1940 per giungere sino ad oggi. Perché fu proprio quasi quarant'anni or sono che Varese, allora dimorante giust'appunto a Ferrara, curò e diede alle stampe un suo originale commento alla *Liberata* a cui ha fatto poi seguire, a intervalli ben calcolati, un'ampia storia della critica tassiana, uno studio sull'*Aminta* ed un altro sul Tasso esistenzialista, in margine ad una discussa proposta di Ulrich Leo, e infine, proprio ora, un volume con alcune pagine antiche riprodotte per l'occasione e con molte pagine interamente nuove e indirizzate, oltre tutto, ad una interpretazione generale dell'arte del Tasso. Questo libro di Varese, intitolato *Torquato Tasso: Epos - Parola - Scena* e pubblicato

dall'editore D'Anna di Firenze, ci offre dunque un organico e ben meditato riepilogo di una serie di riflessioni sul poeta ferrarese durate alcuni decenni, sempre confrontato con altre posizioni critiche, convergenti o divergenti, e soprattutto caratterizzato da una singolare fedeltà all'oggetto prescelto e da una assidua coerenza di metodo.

Si sa, o si dovrebbe sapere, che Varese ha studiato alla Normale di Pisa, che è stato allievo di Attilio Momigliano, e che ha altresì avvertito l'influenza di Luigi Russo e lo stimolo indubbiamente assai vivo di amici storici come Delio Cantimori. Un soggiorno in Germania ne ha poi in qualche modo arricchito gli interessi, al di fuori della provincia italiana, e ne ha assecondato e rafforzato la naturale inclinazione ad una lettura non meramente formale dei testi, anzi al rilevamento dei loro aspetti più spiccatamente culturali e ideologici. Attento dunque al mondo concettuale degli scrittori in rapporto alle vicende anche politiche dei loro tempi, Varese ha tuttavia sostenuto sempre l'importanza decisiva che in quel rapporto riveste la mediazione letteraria e quindi la necessità che il riconoscimento dei caratteri peculiari di un'opera non prescindano mai dalla sua concreta struttura e dal suo linguaggio. Anche negli studi sul Tasso, e specialmente in quello nuovissimo che costituisce il nerbo del volume ora stampato, si manifesta questo atteggiamento di evidente ascendenza storicistica: un atteggiamento che tende alla ricostruzione organica dell'intero *iter* tassiano, tra prosa e poesia, tra teoria letteraria e prassi artistica, al fine di identificarne e metterne in chiara luce la difficile complessità. Come il titolo stesso del saggio testimonia (*Torquato Tasso: l'unità e il molteplice*) le pagine di Varese mirano a cogliere nel divenire delle varie opere tassiane la costante aspirazione a contenere la varietà nell'unità sullo sfondo delle polemiche cinquecentesche, sull'epica e sulla tragedia, e largamente utilizzando, accanto ai testi creativi, le pagine meditative dei *Dialoghi*, la loro prosa per solito sono marginalmente esaminata. Ne sortisce un intreccio assai interessante di annotazioni particolari e generali che felicemente collaborano ad una immagine mossa, se non addirittura drammatica, e assai ricca della esperienza intellettuale e stilistica del Tasso.

Nella seconda parte del libro Varese ha riprodotto il suo primitivo studio sull'*Aminta*, che risale al 1957 e col quale aveva contribuito a ricollocare la favola pastorale nell'ambito dell'intera produzione artistica del Tasso e di valutarla quindi in stretto rapporto con ciò che la precede e la segue, sottraendola così alla splendida e incontaminata solitudine nella quale la relegava gran parte della critica precedente. A quell'antico studio ora si accompagnano pagine del tutto inedite, sempre sull'*Aminta*, le quali approfondiscono e confermano quella interpretazione, non facilmente confutabile, e accolgono un serrato dibattito con le diverse e talvolta contrastanti interpretazioni della favola tassiana che si sono venute succedendo via via negli ultimi vent'anni, soprattutto all'estero: un dibattito che è molto più di un «aggiornamento» e che si propone piuttosto come una rigorosa verifica delle posizioni personali, come coraggioso e agguerrito confronto.

Ungaretti e Palazzeschi

Merita che si segnalino oggi due libri che giustamente vanno definiti «fiorentini» perché concepiti ed elaborati a Firenze, ma che non sono certo destinati ai soli fiorentini: due libri preziosi che hanno avuto le cure di studiosi tanto giovani quanto provetti e ai quali auguriamo dunque larga divulgazione.

Il primo di questi libri è opera concorde di Enrico Chierici e di Enrico Paradisi, ed è frutto di un seminario di letteratura italiana sulla poesia del primo Ungaretti svoltosi nella Facoltà di lettere di Firenze. I due autori, benché alle prime armi in questo genere di lavori, hanno provveduto con esemplare rigore a costituire per la prima volta le *Concordanze dell'«Allegria»* e l'editore Bulzoni le ha stampate in un nitido volume della sua «Biblioteca di cultura». Si tratta dunque di uno strumento utilissimo a cui si spera possano seguire anche le concordanze delle altre opere ungarettiane; così come dovrebbe farsi, prima o poi, per le raccolte di Saba, Montale e degli altri grandi e più significativi poeti del nostro Novecento. Senza l'ausilio del calcolatore elettronico, ma contando unicamente

sui propri mezzi umani, Chierici o Paradisi hanno operato uno spoglio di tutte le parole dell'*Allegria* «siano esse sostantivi, aggettivi, forme verbali, articoli, pronomi, particelle enclitiche, congiunzioni», e per rendere agevolmente praticabile la consultazione di queste concordanze si sono attenuti ragionevolmente alla regola del dizionario e hanno ordinato i lemmi in successione alfabetica, così come le varie forme all'interno di un lemma unico. Per chi voglia approfondire la conoscenza del linguaggio e dei temi del giovane Ungaretti, questo libro potrà senza dubbio riuscire di immediata e sostanziosa utilità. Anche solo ad una prima scorsa, infatti, balzano agli occhi alcuni dati significativi, idonei a suggerire considerazioni non effimere: la cospicua frequenza ad esempio, certo non casuale, dei termini *vita-vivere*, da un lato, e *morte-morire*, dall'altro, da cui risulta subito segnalata un'opposizione, passata dal dato di vita alla parola poetica, che nell'*Allegria* è addirittura emblematica, e che trova poi rinforzo nell'analogo contrasto tra *notte-buio* e *giorno-luce*. E soprattutto indicativa si manifesta la fitta iterazione del pronome *mio*, a connotare il sostrato prepotentemente autobiografico del primo libro ungarettiano; così come, del resto, la presenza assidua della parola *cuore*: luogo privilegiato degli eventi affettivi.

L'altro libro è un denso Catalogo della *Mostra bio-bibliografica*, dedicata ad Aldo Palazzeschi, che s'è tenuta a Firenze nell'autunno scorso in occasione del «Convegno di studi palazzeschi» promosso dall'Università degli studi di Firenze e dal Gabinetto Vieusseux. Questo Catalogo è opera di un altro giovane fiorentino: Siro Ferrone, e potrà essere ricercato presso la sede del Vieusseux, a Palazzo Strozzi. Oltre il ricchissimo materiale iconografico e bibliografico, Ferrone ha saputo trarre profitto dalle raccolte private di Enrico Vallecchi, Marino Moretti, Alessandro Bonsanti, Demetrio Bonuglia, Valentino Brosio, Paola Ojetti, ma soprattutto dall'Archivio Palazzeschi da poco ospitato nella Biblioteca della Facoltà di lettere di Firenze. Trovano così accoglienza e adeguata illustrazione, in questo Catalogo, numerosi brani di lettere, sinora sconosciute, scritte da Palazzeschi o a lui indirizzate, oltre alla descrizione minuta di materiali preziosi: stampe con correzioni o trasformazioni autografe, manoscritti e ine-

diti. Ferrone ha organizzato immagini, libri e carte varie con rara perizia, con critico discernimento, tracciando una sorta di *iter* biografico e culturale di Palazzeschi dai primi anni fiorentini, sino alla morte romana. Ha perciò diviso il Catalogo in sezioni ben definite che scandiscono i momenti essenziali della vita artistica palazzeschiana: il periodo delle prime opere, l'esperienza futuristica, gli anni tra le due guerre, l'ultimo dopoguerra e la prodigiosa vecchiaia. Cenni biografici essenziali e documenti opportunamente inseriti compongono così un profilo di Palazzeschi uomo e scrittore tutto fondato sulla concretezza dei fatti più che sulla vaghezza delle ipotesi. In quanto al « Convegno di studi palazzeschi » che s'è svolto a Firenze nel novembre scorso, c'è da dire che i testi delle relazioni e dei numerosi interventi troveranno posto in un volume che è in corso di allestimento presso l'editrice « Il Saggiatore » di Milano.

Classici italiani minori

Da qualche tempo una nuova raccolta di scrittori, dal Medioevo ai nostri giorni, s'è venuta affiancando a quelle già fortunatamente e da molti anni avviate per opera di Laterza e dell'Utet, di Mondadori e della Ricciardi, di Rizzoli e di Salerno, per dire solo di quelle di più ampio respiro e di più consistente fama. Non si tratta di una ennesima iniziativa ripetitiva, bensì di impresa del tutto singolare e quindi meritevole almeno di adeguata divulgazione informativa. Anche perché è promossa da un editore di provincia, l'editore Longo di Ravenna, e quindi rischia di passare sotto silenzio sulle pagine dei principali organi di stampa.

In che cosa risiede l'originalità di questa nuova collana è presto detto. Lasciando da parte i grandi scrittori, già autorevolmente editi nelle altre raccolte blasonate, essa si dedica invece a riproporre esclusivamente le pagine dei così detti autori « minori » per i quali è consuetudine accontentarsi di esigui florilegi dimostrativi. Questa collana, che giust'appunto si intitola « Classici italiani minori » ed è diretta da Enzo Esposito, viene così a costituire un utile completamento delle raccolte dedicate pre-

valentemente ai « maggiori » e ambisce a fornire, per questa via, un'ampia documentazione letteraria, altrimenti non agevolmente raggiungibile, e a consentire quindi la ricostruzione di quel connettivo ideologico e artistico che salda alle istituzioni del proprio tempo anche le pagine dei sommi e ne illustra le profonde motivazioni culturali e storiche.

Tra il 1974 e il 1977 sono apparsi i primi cinque tomi di questa collana: tomi di mole cospicua e quindi di notevole impegno finanziario per il periferico e tuttavia coraggioso editore ravennate. In questi tomi il lettore troverà sempre una introduzione critica, che illustra l'opera prescelta sotto tutti i punti di vista, note biografiche e bibliografiche, una rigorosa nota al testo, e poi il testo stesso, accertato filologicamente e commentato puntualmente, e l'indice dei nomi e anche l'indice delle parole ove occorra.

Il primo tomo ci offre finalmente una edizione integrale, e testualmente plausibile, del *Pecorone* di Ser Giovanni giunto a noi ampiamente manipolato e soltanto ora restituito ad una lezione genuina. Questo ragguardevole novelliere tardotrecentesco è presentato da Enzo Esposito che ne chiarisce temi e struttura e ne precisa con misura i rapporti di convergenza e di divergenza con il *Decameron* e con il *Trecentonovelle* sacchettiano. Il secondo tomo è di particolare interesse perché riunisce tutti e tre i romanzi di Alessandro Verri, i quali costituiscono sicuramente la più notevole esperienza romanzesca del nostro Settecento. Rivedono così la luce *Le avventure di Saffo*, *Le notti romane* e *La vita di Erostrato*, per le cure di Luciana Martinelli che nella sua introduzione ha tracciato l'itinerario di Alessandro Verri dalla giovanile battaglia milanese, all'insegna dell'illuminismo, sino al gusto della restaurazione classicheggiante di fine secolo nel romano ambiente pontificio. Il terzo tomo ci offre l'opportunità ristampa, per iniziativa di Salvatore Rossi, di quel *Risorgimento d'Italia* di Saverio Bettinelli che, al contrario delle divulgatissime *Lettere virgiliane* dello stesso Bettinelli, non era stato più ristampato dal 1820 a questa parte. Eppure è un esempio perspicuo della cultura illuministica del Bettinelli: una sorta di vera e propria storia d'Italia, dal Mille al Millecinquecento, ricostruita « negli studi, nelle arti

e nei costumi». Il quarto tomo, allestito con perizia da Amedeo Quondam, esplora il ricco filone della poesia satirica romana e rimette in luce le *Satire* di Lodovico Sergardi che risalgono alla fine del Seicento e operano una grottesca deformazione dei costumi e delle manie della corte pontificia sempre tuttavia restando all'interno della classe dominante alla quale non si pone ancora storicamente una valida alternativa. Il quinto tomo infine è dedicato ad un poeta del Novecento: Girolamo Comi, scomparso nove anni or sono e di cui Donato Valli ha riunito l'intera produzione poetica, compresa la rarissima raccolta intitolata *Lampadario* che uscì a Losanna nel 1912 e che attesta l'esperienza neosimbolista di Comi il quale si formò in Francia e fu amico di Claudel e di Valéry. È probabile che questa raccolta riproponga l'opera giovanile di Comi come uno degli esemplari più interessanti della poesia italiana del nostro primo Novecento.

LANFRANCO CARETTI

Filologia classica

Classici greci e politica nell'ottocento

Nel 1976 in intero numero dei « Quaderni di Storia » è stato dedicato alla maniera con cui il mondo antico è stato presentato e interpretato dagli studiosi, ostili ai mutamenti sociali in corso, di fine '800 e del primo '900. Sono testimonianze a volte dolorose, si tratti delle celebrazioni nazionalistiche di Edoardo Norden o della certezza di Giorgio Pasquali che la civiltà occidentale è salva colla repressione antibolscevica in Germania (e coll'assassinio della Luxemburg), o dei furori antidemocratici di Wilamowitz e del suo inno al Kaiser. Quasi contemporaneamente a Berlino Est, sulla rivista « Das Altertum », si intensificava la serie di articoli volti a prospettare altri canoni di inquadramento dell'antichità, cominciando dall'indicazione per Sparta delle componenti della riforma agraria e della liberalizzazione sessuale in opposizione al quadro unilaterale di Sparta stato-caserma, così caro negli anni del nazismo.

In Italia, però, da almeno vent'anni la luce su greci e latini è proiettata con violenza combattiva, senza più compiaciuta neutralità. Cadute le funzioni paradigmatiche, esemplari dei classici essi sono stati visti nei loro risvolti inquietanti e torbidi, hanno rivelato gli aspetti più assillanti della crisi dell'uomo e delle istituzioni. Penso in particolare a Pasolini, che ha chiesto una risposta democratica all'*Orestide* di Eschilo, collaudandone il Dio in una strana e non mistificatoria luce cristiana, a Sanguineti, che dalle *Baccanti* ha enucleato l'irrompere degli istinti e lo sfacelo irrazionale, ad Aldo Trionfo che nell'*Elettra* di Sofocle indica paranoia e decadenza là dove altri anche illustri (come il poeta greco Ritzos) celebrano eroismo e virtù.

Un processo interessante, di cui ho indicato alcuni momenti forse più vistosi, e che fa giustizia di tutta un'impostazione originatasi nell'800, per motivi legittimi e deformatasi in maniera trionfalistica e riduttiva, grazie soprattutto alle Università; perché l'800 in realtà cercava nei classici appigli, conforto e orientamenti in stretto collegamento con l'evolversi delle situazioni politiche. Vorrei prendere come punti di riferimento alcuni interessanti incontri coi classici di uomini molto impegnati intellettualmente, e per lo più anche praticamente, cominciando da Luigi Settembrini.

Inizio con Settembrini, anche perché da poco sono uscite due versioni, una parziale, e brillante, di Maurizia Matteuzzi e una preannunciata globale di Vincenzo Longo, di quel Luciano a cui Settembrini dedicò le sue amoroze cure. Nell'ergastolo di Santo Stefano in cinque anni, dal 1853 al 1858, per non perdere interamente l'intelligenza, per non perire interamente nella memoria degli uomini, egli traduceva tutto Luciano. Come mai proprio Luciano? La spia delle ragioni ci viene indirettamente, e direttamente, da Alberto Savinio, che nel 1944 faceva ristampare *Dialoghi e Saggi* di Luciano nella versione di Settembrini (lascio da parte l'esperimento di Giovanni Mosca del 1944, perché in chiave di umorismo giornalistico); era ancora una volta il tirare le somme in un'epoca di crisi, sentendosi per lo meno alieni dall'ambiente nel quale si era immersi. Forse il Luciano di Settembrini è troppo profondamente Voltairiano: egli intravedeva in Luciano la

dissimulazione della sofferenza, la pudicizia dei sentimenti, la chiarezza di analisi e la triste certezza di un non-domani. In sostanza, ciò che interessava Settembrini era la persona sgombra completamente da miti, cosciente della propria autonomia mentale, indipendente di fronte al potere e alle istituzioni. I traduttori di oggi ripropongono un Luciano più agile e divertente, con buone giostre verbali e acrobazie lessicali, aiutati in questo da ricchi commenti, da solidi dizionari. Settembrini lavorava con un modesto vocabolario e col sussidio di una lenta rielaborazione personale: non poteva contare sulle soluzioni che altri avevano date o davano per passi o luoghi tormentati e difficili. Ma riuscì lo stesso a far intendere Luciano, a far riascoltare la voce ironica e limpida di un uomo libero e franco.

Luigi Settembrini rappresenta l'apporto più fervido del Sud risorgimentale per la diffusione di un classico da conoscere. Per il Nord andrà senz'altro ricordato uno studioso piemontese, di notevole respiro, Amedeo Peyron, il grande divulgatore di Tucidide. Negli ultimi trent'anni si sono succedute in Italia molte versioni di Tucidide, più o meno aderenti al testo greco (leggi Annibaletto), più o meno piacevolmente divulgative (leggi Sgroi), più o meno tese a densità di espressione (leggi Savino). Ma sono appunto e soprattutto sforzi per presentare in modo accessibile o degno un autore ostico: non scaturiscono da compartecipazione sofferta, da intima consonanza. Fin dal 1789 gli intellettuali subalpini avevano civettato con l'idea di un'espansione territoriale sabauda. Nell'800 sembravano profilarsi quasi palpabili le analogie fra la Macedonia riunificatrice della Grecia e il Piemonte che mirava a una unificazione italiana, differenziandosi però dalla Macedonia perché non oppressore della libertà. Il Peyron condivise l'idea della preminenza sabauda: poi non deplorò o rimpianse le mancate realizzazioni, ma finì per condannare ogni egemonia, sulla scorta delle pagine tucididee sulla sconfitta di Atene. Peyron vede quali sono le ripercussioni e le trasformazioni istituzionali, e il gioco sociale nella lotta tra Atene e Sparta, e sente come suo il crollo del programma ateniese (piemontese?). Non è neppure strano che egli finisca per esaltare la doricità e il vecchio ordine di Licurgo, al quale avrebbe nociuto

appunto la vittoria su Atene. Non interessa qui seguire le alterne vicende e oscillazioni delle tendenze o dei pensieri di Peyron, la sua identificazione del venir meno del primato intellettuale di Atene con il venir meno del primato intellettuale di Torino. Gli ingredienti gli parevano gli stessi, la miscela ugualmente esplosiva: cercava di capire e di suggerire soluzioni. E gettava coraggiosamente un ponte tra l'ieri e l'oggi, offriva agli italiani un testo greco che non andava preso tra le mani per puro intrattenimento, ma da un lato come suggello di una avventura storica, dall'altro come premessa per la formazione di lucidi intelletti politici. Il volgarizzamento tucidideo vide la luce nel 1861, dopo anni e anni di lavoro, ed è prodotto di una profonda conoscenza della lingua, implica, perché le supera, le numerose versioni dei secoli precedenti. La forza della restituzione di Peyron è di essere drammatica: egli permette che il giudizio si concreti, narrando i fatti in maniera viva e animata, rinunciando agli intarsi e agli abbellimenti: insomma, con l'eloquenza delle cose. Quando Peyron morì, la notizia della sua scomparsa fu addirittura comunicata a uno storico quale il Mommsen; eppure Peyron era ormai messo in disparte dalla cultura ufficiale accademica; ma anche se si era ritirato (o lo avevano accantonato) aveva inciso in qualche modo sulla realtà, offrendo ai suoi contemporanei un ottimo strumento per l'esegesi e l'interpretazione della medesima.

Settembrini e Peyron rappresentano due tipi di risposta ai classici, in un tempo di azione e in una pausa di riflessione: mentre lo stato italiano si va attestando come unità, la cultura antica fornisce altre idee-forza, è matrice di ulteriori stimoli. Per lo meno due opere vanno sottolineate in questo senso. Tra il 1874 e il 1877, un deputato al Parlamento, Filippo Mariotti, pubblica tutto intero Demostene: nel corso dell'opera si trovano pagine molto belle di Lord Brougham sull'eloquenza. Evidentemente l'incontro di Mariotti con Demostene non è casuale, un compiacimento, l'ozio di un dilettante che traffica colle lettere. Nasce invece dall'esigenza sentita di allestire buone basi per chi voglia parlare da uomo di stato e per il bene del suo paese. Certo c'è dietro l'immagine di Demostene il grande patriota, che infiamma con il suo

dire i cittadini, li sprona alla rivolta contro l'oppressore, agita la fiaccola della libertà. Ma conta aver reso disponibile per chi si addentra nell'arengo politico una fonte straordinaria per fecondità e ricchezza. Demostene ha sempre costituito punto di riferimento saldo per i democratici: basta pensare al saggio di Clemenceau nel 1926: né sarà fortuita la caduta dell'attenzione su Demostene (se non l'attacco violento), quando parve un modesto avvocato inferiore all'altezza dei tempi. In questo senso purtroppo assai significative, durante la seconda guerra mondiale, le bordate contro la rivalutazione di Demostene compiute dall'esule Jaeger: così come è interessante la riproposta che oggi fa di Demostene un giovane e combattivo studioso di avanguardia, Luciano Canfora. Per Mariotti Demostene serviva per garantire e suggerire schemi, strutture, elementi formali, ma anche per dettare linee ideologiche da seguire. Anche qui, come per il Settembrini e il Peyron, va notato il travaglio di Mariotti rispetto al greco; siamo dinanzi a persone che prendono di petto i testi, con pervicacia; sbagliarono, qualche volta, ma spesso la traduzione diventa correzione di un punto guasto o corrotto.

L'ultimo notevole contatto con un classico greco nell'800 si deve a Gaetano Negri, patriota, consigliere comunale, assessore, sindaco, deputato, senatore. Verso la fine del secolo egli affronta in un grande saggio (comparso nel 1901) la figura di Giuliano l'Apostata, corredando la ricerca di parecchi passi tratti dalle opere di Giuliano e contemporanei, resi in maniera non meno puntuale che leggibile. Sembrerebbe un libro passionale, la replica risentita dei laici a invadenze cattoliche: ma porta il sigillo della scientificità, ha un'impronta quasi positivista. La sua diffusione fu straordinaria, concorrenziale ai romanzi o agli intrecci di fantasia di quell'epoca su Giuliano. La grecità è il pretesto per avanzare ipotesi e dubbi di carattere religioso: ma c'è una ricostruzione di ambiente e di cultura di notevole finezza, fondata su una dimestichezza con autori fra i più difficili che la grecità conosca, cominciando dal retore Libanio. Del resto, il recente tentativo di Isabella Labriola di riproporre in italiano l'*Autobiografia* di Giuliano l'Apostata dimostra a chiare

note come sia arduo cimentarsi con scritti del IV sec. d. C.

Deliberatamente questa rapida panoramica sui volgarizzamenti dei classici greci nell'Ottocento si è limitata alla sola prosa. La traduzione di poesie può anche e soprattutto essere un differente modo di scrivere versi in proprio. Imprese come tutto Luciano, tutto Demostene, Tucidide, o la collocazione di Giuliano nel suo tempo, sono frutto di riflessione più che di emozioni e ci dicono il peso e la costruttività di un accostamento ai classici che prescinde dalla ragione della loro incomparabile bellezza.

1. *Quaderni di storia*: 3. Casa Ed. Dedalo, Bari.

Studi erodotei

Viaggiatore, geografo, etnologo, delizioso narratore e drammatico raccontatore, Erodoto, il padre della storia, come lo chiamò Cicerone, continua a suscitare interrogativi a cui non si riescono a dare risposte soddisfacenti. Ha fatto una ricerca, almeno egli così la chiama, le cui linee schematiche riguardano l'origine e l'affermarsi dell'impero persiano come massima potenza nel mondo mediterraneo, le guerre di espansione imperialistica e la prima sconfitta persiana contro i Greci a Maratona, il grande tentativo di rivincita e lo scacco definitivo a Salamina, Platea, Micala. Si direbbe il quadro della nascita e del tramonto di un grande impero, ma egualmente lo si può vedere come l'esaltazione della Grecità europea contro l'Asia, o come un'accolta di materiale etnografico su Asia Minore, Egitto, Scizia, Libia, ecc. disposto, dopo che si era rivelato basilare il conflitto Grecia-non Grecia, in maniera diversa da quella prospettata in origine.

Ho indicato un po' sommariamente e per tratti piuttosto vistosi alcuni dei modi con cui si può interpretare un'opera variamente composita indipendentemente dai giudizi sulle analisi politiche da Erodoto compiute, sui principi di critica che in lui si costituiscono, sul prorompere di un razionalismo e di un realismo da un fondo di etica e di religiosità arcaica.

Nel grande dibattito, sempre aperto, si inserisce oggi, con autorità e con intelligenza, uno dei gre-

cisti italiani più seri e ricchi di problematica, Agostino Masaracchia, con il suo volume « Studi erodotei ». Egli ha estratto dall'opera erodotea tre momenti, li ha visti come paradigmi della complessità delle Storie, della loro globalità, della loro, per così dire, compattezza, assenza di vuoti.

Precisamente Agostino Masaracchia, a cui già la filologia classica è stata debitrice di un libro su Solone che rappresentò una rottura con la convenzionale immagine del buon legislatore democratico, ha estratto dal contesto generale delle Storie erodotee la questione delle vicende degli Ioni, ha indicato l'angolazione da cui vanno viste le figure di Serse e Mardonio, ha ricominciato a dipanare l'intricata matassa concernente la battaglia di Platea.

Accanto ad Atene e Sparta il terzo grande protagonista greco dell'opera erodotea sono gli Ioni. Le loro vicende sono viste da Masaracchia non come una sezione a sé, come un discorso autonomo: egli coglie il leitmotiv della storia degli Ioni nell'anelito alla libertà dal colosso persiano, nelle due direzioni che esso comporta e cioè l'azione bellica, la valutazione sui regimi da abbattere e su quelli da instaurare. Dalla lettura suggerita da Masaracchia risulta come l'atteggiamento di Erodoto verso gli Ioni sia equilibrato, per nulla astioso, come più d'uno, antico e moderno, si è creduto in obbligo di pensare. Masaracchia trova conferma all'obiettività di Erodoto nel suo uso fedele, ma non passivo, di una molteplice varietà di tradizioni, soprattutto orali. E sottolinea la chiarezza e l'unitarietà con cui il narratore segue i primi passi di un popolo verso l'indipendenza, la tenace coerenza con cui cala e anima il nucleo della storia ionica nella più vasta prospettiva della lotta Asia-Europa.

I due profili erodotei di Serse e Mardonio sono ricostruiti e seguiti con finezza. In particolare evidenze vengono poste le caratteristiche tipiche e atipiche con cui è stato contrassegnato il re persiano attraverso una serie di episodi: l'incerta e contraddittoria ossequenza alle mire espansionistiche della dinastia, il suo scontro con i suggerimenti di prudenza di Artabano, il sogno che lo obbliga alla campagna antiellenica, il dialogo premonitore con lo spartano Demarato, il drammatico momento della

fuga e gli sconcertanti episodi della sua vita amorosa esposti nell'ultimo libro delle Storie. Quello che ne vien fuori non è l'immagine scolastica dell'autocrate violatore dell'umano e del divino, del sopraffattore, del monarca non toccato da dubbi, ma dell'uomo inesorabilmente posto di fronte a un destino da creare, a un futuro da determinare, all'assillo dell'eventuale errore, alla coscienza di dover agire. Nella sua autonomia e originale individualità, Serse è una persona alle prese con lo spietato meccanismo da lui (e da altri) messo in moto. Certo giganteggia per la sua vocazione di protagonista clamoroso, per l'afflato epico che ne accompagna ogni gesto. Mardonio, il generale persiano, è il complemento, per certi aspetti, di Serse, il vero assertore delle velleità imperialistiche persiane, l'ideologo della guerra antiellenica, l'autore convinto di imprese che riassumono in sé la violenza empia di una razza.

Nel delineare separatamente e nei loro complessi rapporti le due figure, Masaracchia dimostra di saperle estrarre dal contesto erodoteo senza cedere a facili suggestioni psicologiche o compiacimenti letterari, ma ponendo le sue asserzioni nell'ambito e a servizio del rigore storico.

Il terzo capitolo di Masaracchia, sulla battaglia di Platea, l'ultima dei Greci contro i Barbari, è un ampio commento a una delle sezioni più accidentate e ardue della Storia. Attraverso puntuali osservazioni che non trascurano neppure episodi di carattere e importanza marginali, Masaracchia passa in rassegna attentamente l'esposizione di Erodoto. E dipana dall'intrico di contraddizioni, inverosimiglianze e oscurità del libro finale delle Storie il filone principale del racconto erodoteo, e cioè il motivo propagandistico filoateniese e in più punti antispartano. È un rovesciamento della convinzione comune che Erodoto avesse attinto e avesse prediletto per raccontare gli avvenimenti di Platea una fonte filolonica. Anche in questo terzo studio Masaracchia vuol rintracciare i legami che uniscono la narrazione singola e il disegno programmatico generale di Erodoto, vuole connettere il tema specifico all'intera concezione dell'opera. In questa fruttuosa indagine Masaracchia ben si colloca nella corrente della critica erodotea più illuminata. E ha saputo offrire acute so-

luzioni alla comprensione strutturale delle Storie, rimettendo ordine nel multiforme incrocio di dati e di distorsioni dei medesimi, di fonti seguite e di interventi personali da parte di Erodoto.

AGOSTINO MASARACCHIA, *Studi erodotei*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1976.

UMBERTO ALBINI

Filosofia

Livio Sichirolo

“Questioni di Storiografia filosofica”

Una lacuna che andava colmata. Come negli altri campi del sapere e della cultura la letteratura filosofica ha prodotto di tutto negli ultimi vent'anni: storie della filosofia, in forma enciclopedica e scolastica, grandissime e lussuose, medie, tascabili, ottime, mediocri e pessime; la filosofia per problemi (morale, teoretica, ecc. antologie e critica); «che cosa ha veramente detto...» il tale o tal'altro filosofo; introduzioni a..., antologie di tutti i tipi, colori, «ottiche», dimensioni. Se debbo dirvi la verità, rimane per me un mistero a chi siano destinati questi libri. Agli studenti? Ma in generale, salvo poche eccezioni, tali pubblicazioni o sono troppo elementari o già troppo raffinate. Escluderei gli specialisti: anche nel caso in questione arriviamo al più al livello dell'alta (o altissima se si vuole) divulgazione. Mi dicono alle persone colte o agli insegnanti che intendono aggiornarsi (che dovrebbe poi essere lo stesso); rimango perplesso; le persone colte di mia conoscenza, quelle che conoscevano mio padre, mio nonno (e il bisnonno di un amico carissimo che conservava la tradizione orale della rivoluzione francese), sono per l'appunto «colte», cioè sanno orientarsi, leggono direttamente i testi (persino nelle lingue originali!!), quindi sono capaci di mettere insieme una piccola bibliografia.

Allora? Non so. Non vorrei che il loro destino — in tal caso atroce — fosse quello di essere consultate per la compilazione delle tesi di laurea. Rimane il mistero — oppure si tratta di un miracolo (che pure fa parte del mistero) del consumismo.

Ma questo mi fa sospettare che tanta passione culturale dei nostri editori sia in realtà interessata e si miri a ben diverse operazioni, per altro rispettabilissime quando fossero dichiarate. Forse sono maligno, forse non capisco, come mi dicono taluni, una realtà che pone questo tipo di «domanda». Sarà.

Ma torniamo alle *Questioni di storiografia filosofica*. Non mi risulta che ci siano precedenti in altre lingue. Un solo precedente italiano, ottimo, *l'Antologia della critica filosofica* di Paolo Rossi, per Laterza, 1961-1964 (due soli volumi, fino al Rinascimento). Il lavoro, di apparenza modesta, non trovò quell'attenzione che meritava, e tuttora merita — fu tolto dai cataloghi. I tre volumi di *Questioni* si presentano bene, hanno una loro imponenza; per sottotitolo recano: *La storia della filosofia attraverso i suoi interpreti*: il primo, dai presocratici a Occam; il secondo, dall'Umanesimo a Rousseau; il terzo, da Kant a Nietzsche — a cura di Vittorio Mathieu, editrice La scuola, 1975, ciascuno circa 730 pagine, L. 14.000 (a cura di Adriano Bausola due volumi contemplano il pensiero contemporaneo). Hanno collaborato quasi tutti i migliori studiosi di storia della filosofia (non li nominerò sia per non fare torti sia per non riprodurre un lungo elenco di nomi) e il risultato — fatte salve le premesse — può considerarsi positivo sia in generale sia relativamente ai singoli capitoli: non c'è dubbio che in queste pagine è consegnata una traccia critica (non unitaria) della storiografia filosofica. Ogni capitolo è dedicato ad un autore o a qualche importante corrente della storia del pensiero filosofico, e si divide in una *introduzione bibliografica* (di diverso taglio e ampiezza, da una mera bibliografia ragionata ad un vero e proprio saggio introduttivo) e in una *antologia*. Una media di 50 pagine per capitolo, con qualche giusta eccezione (100 pagine circa per i presocratici, Kant, Hegel) e una dilatazione incomprensibile (250 pagine per Kierkegaard).

Leggo e sfoglio questi volumi. Prendo appunti ma non credo sia questa la sede per le numerose osservazioni particolari che pur vorrei fare. Sui particolari il curatore e gli autori sarebbero d'ac-

cordo. Le domande che mi pongo sono altre. Come hanno inteso la filosofia e la sua storia gli storici della filosofia? (i grandi, i classici, intendo). In quale rapporto sta con la « storia » questa galleria di filosofi presentati attraverso i loro interpreti? (il sottotitolo è rigorosamente rispettato). Quindi, alla fine, che cosa è la storiografia filosofica; cioè, esiste un problema filosofico della storia della filosofia? Domande a mio modesto avviso retoriche alle quali le nostre *Questioni* non rispondono e forse non vogliono rispondere. Eppure risposte ci sono da sempre, da quando si fa filosofia, fin dal primo libro della *Metafisica* di Aristotele, fin da quando, da una parte, il filosofo si interroga sul senso del suo operare nel mondo (quindi nella e per la storia); dall'altra, a partire dai primi dossografi (da Teofrasto a Diogene Laerzio) fino ai ferratissimi storici della filosofia ottocenteschi, si cerca di restituire alla storia quel pensiero filosofico che trova nelle vicende degli uomini la sua genesi anche se si presenta di volta in volta come un sistema universale, cioè uno, vero, assoluto, totale. Questa

dimensione del problema è stata lasciata da parte e non si è voluto dedicare nemmeno un capitolo alla storiografia filosofica in se stessa. Esaltando gli autori e il dibattito invero un po' astratto autori-interpreti, sono caduti anche quei momenti « istituzionali » comuni a più autori, a un'epoca: per es. la scienza e la sua organizzazione dopo Aristotele, la relazione filosofia-storia-economia fra Sette e Ottocento, per non citare che due casi macroscopici.

Il curatore mi dirà che questa immagine della filosofia che si apre alle più diverse interpretazioni e in esse diventa più vera, è il suo modo di vedere e intendere la filosofia e la sua storia. Lo so, una posizione rispettabilissima. Ma io, col vecchio Hegel, torno a chiedere: partiti dai più elementari bisogni dell'uomo, innalzatici alla riflessione e al sistema filosofico, in che modo possiamo ritornare ad agire sulla vita degli uomini? L'uomo, il filosofo, il mondo, nelle loro tensioni e mediazioni infinite, questo è l'oggetto e il compito, credo, della storiografia filosofica.

LIVIO SCHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Hans Arp

la voce dell'arpista del Novecento

Devo confessare, a chi mi legge, che io non amo rinfacciare la sera sbattendole sul viso le persiane, mentre teneramente o anche tempestosamente s'affaccia a prender possesso del mondo intorno a noi, anzi amo veder scendere la notte sorso a sorso, quando, sul paesaggio cancellato, isolati qua e là nello spazio, si accendono i lumi che attraverso i vetri acquistano un irraggiamento stellare, scomponendo distanti e gelidi la loro solitudine. Sotto, l'acqua d'Arno fluttua di lunghi riflessi che mostrano il veloce sostituirsi di quanto sembra rimanere a portata del nostro sguardo: l'acqua va, e va veloce, fluttua sotto la luce come il pelo d'un gatto acca-

rezzato sulla schiena; ma i riflessi sembrano mirare a noi, darci l'importanza e il coraggio di essere qualcosa, il centro almeno di una ruota, fissa e insieme palpitante, di raggi: indica il nostro luogo, il luogo del nostro essere.

Voi che leggete direte: perché questa confessione? Non deve parlarci di Arp? Il fatto è che vi sto già parlando di Arp. Così come starei parlando di Arp se vi parlassi dei giardini giapponesi della meditazione e della concentrazione spirituale, dei celebri giardini dei monasteri zen di Kyoto, per esempio del giardino di Daisen-in o del « giardino di pietra » di Ryōan-ji, in cui il monaco in meditazione è aiutato al raccoglimento, cioè a fare il vuoto, dallo spazio vergine, dal grande rettangolo di sabbia bianca accuratamente sarchiata in fitti solchi rettili-

nei che si fanno circolari intorno ai cinque cerchi erbosi da cui emergono, in ognuno, tre rocce accostate in modo casuale. Tali rocce hanno il compito che hanno i segni nella pittura *sumi* all'inchiostro di China monocromo su seta o carta bianca: rivelano il vuoto che non vuol dire né assenza né il nulla. Poiché « solo attraverso la forma si può concepire il Vuoto » e « dove non c'è forma, non c'è Vuoto », queste forme primordiali e asimmetriche, che non si possono accogliere in uno sguardo solo, hanno in sé quello che è stato detto il loro « discorso silenzioso ». Will Petersen ha scritto del giardino di Ryoan-ji: « Il giardino esiste in noi: quel che vediamo in questo recinto rettangolare, è quello che noi siamo ».

Ebbene, di Hans Arp, scultore, pittore e poeta, nato a Strasburgo nel 1887 e morto a Parigi nel 1966, si può dire che ha perfettamente intuito questa concezione del Vuoto da cui tutto nasce: la forma ha appunto questo compito, di evocare il Vuoto genetico. Le « forme » di questo scultore mi rievocano, oltre quelle dei « giardini di pietra » di Kyoto e della loro casualità scintillante nella misura, le pietre che affondate nell'erba costituiscono un sentiero, il cui compito è proprio quello di portarci altrove: l'uomo del Novecento può metaforicamente camminarvi sopra proprio per ottenere questo effetto di « straniamento » che è il primo segno attivo di quel Vuoto da cui tutto nasce. Il fatto è che la forma pura di Arp indica la linea sinuosa e insinuante, costruttiva, del Vuoto, che in essa è strettamente confuso, ma anche chiaramente delimitato a fini struttivi. Quello che si chiama il *biomorfismo* di Arp ha appunto il compito di implicare in un tutto unico e insieme di rimandare all'infinito, a un infinito sinuoso e insinuante come il Vuoto zen, il significato dell'opera, che s'immedesima col movimento stesso originario dell'uomo mentre sembra destarsi da un lungo sonno, in un segno in cui la mente e la mano paiono colludere. Là invero la mano pensa, mentre la mente agisce. O è anche come, dopo un acquazzone, vedere le pozze scintillanti, non sai se d'acqua o di felicità, sulla terra.

Arp ha percorso e oltrepassato tutti i momenti dell'avanguardia storica del nostro secolo, contribuendo intimamente al loro movimento interiore

ma non restando implicato in alcuno. Nato, come s'è detto, il 16 settembre 1887 a Strasburgo, in un'Alsazia ancora germanica, da un padre originario di Schleswig-Holstein, egli si trova a parlare tedesco a scuola, francese a casa e alsaziano per la strada: plurilingue, Arp lo sarà per tutta la vita, una vita intesa a sentire nella lingua comunicativa nella sua accezione storica soprattutto quel grado di *nonsense* che essa contiene non appena si voglia superare l'accezione storica del mezzo comunicativo, intendendone soprattutto il carattere centrale e originario, quel fuoco espressivo che fa della lingua che l'uomo usa la disperante constatazione che l'uomo non è un uccello, e che il suo canto deve piegarsi a chiedere qualcosa, dall'amore al cibo, o a dare qualcosa, dal cibo all'amore, mai a sentirsi liberato dal canto, anche se forse il canto nasce proprio da questo sacrificio. Ma Arp ha sentito le vibrazioni dell'arpa che le linee parallele delle corde vocali, e vorrei dire formali, se appena toccate, emettono. Ha scritto di lui Tzara: « Dopo essere riuscito ad afferrare l'infinito delle linee parallele e la sobrietà di sapienti sovrapposizioni, travolse la sua arte come un'esplosione dalle mille ramificazioni, la cui ricchezza di forme e di allusioni si ricompone prodigiosamente in una semplice unità vegetale. - L'altezza canta quel che è detto in profondità. - La natura è organizzata nella sua totalità, cordami della nave favolosa verso il punto di irradiazione, secondo i principi che regolano i cristalli e gli insetti in gerarchie come l'albero. - Ogni cosa della natura tiene nascosta la chiarezza della sua organizzazione, tessuta dalle relazioni che si associano come una famiglia di luci lunari, centro di una ruota che girerebbe all'infinito, la sfera lega la sua libertà, la sua esistenza ultima, assoluta, a leggi innumerevoli, costruttive. - Radice, sorella mia, fiore, pietra » (1). Le sue linee curve, le sue sinuosità, le sue insinuazioni formali sono, letteralmente, le vibrazioni divinite visibili di tali linee consistenti di Pieno e di Vuoto ma anche separatrici tra il Pieno e il Vuoto. Ponge, tanti anni dopo, ha parlato di *réson* per la

(1) Questo testo, *Note sur l'art. H. Arp*, apparso inizialmente su « Dada » 2, Zurigo, dicembre 1917, vedilo ora in: TRISTAN TZARA, *Œuvres complètes*, tome I, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, p. 395.

raison, di risonanza che la ragione emette se toccata nella libertà assoluta della sua formabilità interiore, quasi nucleo stesso, metro, del canto che la ragione possiede fin dai tempi che Orfeo toccava sulla lira questa possibilità di rimuovere le pietre dalla loro stasi, le bestie dalla loro belluinità animale. Il canto non è irragionevole se risuona da questo suo punto centrale, insensato, se si espande dal punto in cui la contraddizione non esiste ancora, verso significati che si perdono e si delineano come tali, all'infinito. Arp, a proposito di Kandinskij, ipotizzando una *eudemonia*, cioè una personale e fatale predisposizione dell'uomo alla felicità, di contro all'«umor nero» che da Lautréamont al Père Ubu fino ai surrealisti s'è infiltrato nella seconda fase delle avanguardie artistiche europee, richiamandosi piuttosto all'idea rimbaudiana della bellezza convulsiva, che è una premessa della toccata mozartiana dell'arpa, la quale dal divino fanciullo che è Mozart si trasferirà nel fanciullo infernale che è Rimbaud, e che comunque appartiene all'area di risonanza della ragione fuori delle antiche regole, ebbe a scrivere: «Nessuna creatura e nessun oggetto passavano inavvertiti ed egli li accoglieva talvolta con uno strano scoppio di risa. Un tal riso evocava sempre in me questo brano di Eraclito: "Sempre la stessa sostanza è in ogni cosa: la vita e la morte, la veglia e il sonno, la giovinezza e la vecchiezza. Perché, trasformandosi, questo diviene quello, e quello, trasformandosi, diviene nuovamente questo"»⁽²⁾.

Dicevamo che Arp, nel suo girovagare da Strasburgo a Weimar a Parigi, e finalmente a Weggis, in Svizzera, sul lago dei Quattro Cantoni, scopre, negli anni 1910-'11, «quella che si chiama oggi l'arte astratta». Il plurilingue Arp, su questo lago dove le varie lingue europee s'incontrano come l'acqua viva sotto l'argenteo volo dei gabbiani, pare costituire finalmente la sua lingua unica, sopranazionale: e pare un tocco del destino su quest'arpa destinata a risuonare sulle varie e confluenti acque del cantone di Lucerna, e sulle varie acque di un'arte

polimorfa quale è quella del nostro secolo. Conosce Kandinskij, si lega ai fermenti che lievitano a Parigi, a Monaco, a Berlino: espone col *Blaue Reiter* a Monaco; partecipa allo *Sturm* berlinese; poi mentre scoppia la guerra sale, il 1° agosto del '14, a Strasburgo, sull'ultimo treno per Parigi. È a Montmartre: che vuol dire Apollinaire, Max Jacob, Picasso; poi, dopo varie peripezie coi tedeschi che vogliono arruolarlo, riesce a tornare in Svizzera, e in mezzo all'Europa in fiamme, ecco che nasce Dada a Zurigo, al Cabaret Voltaire. Siamo nel '16: Arp, che ha già un passato, è tra i fondatori di questo moto convulsivo, insieme a Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, a cui si aggregheranno successivamente Duchamp, Picabia, Schwitters, Max Ernst. Finché, dal '26 al '30, parteciperà al movimento surrealista, dopo che nel '21 aveva sposato la grande compagna della sua vita, Sophie Taeuber, alla cui morte, nel '42, dedicherà tenerissime poesie di tipo quasi éluardiano, come *Sophie sognava Sophie dipingeva Sophie danzava* che chiude col verso straziante «Tu danzavi l'addio»; e nel '22 si era trasferito definitivamente in Francia, prima a Parigi, poi a Meudon.

La poesia di Arp non è conosciuta come la sua opera plastica, eppure fin dal '20 apparvero in lingua tedesca le prime due opere e si susseguirono poi fitte, dopo altri due volumi in tedesco, dal '37 in poi, le plaquettes di poesie in francese, ma anche in tedesco, fino alla morte avvenuta il 7 giugno 1966. Proprio in quell'anno apparirà il gran volume contenente tutti gli scritti in francese, *Jours effeuillés*, presso Gallimard, con prefazione di Marcel Jean. In Italia, della poesia di Arp nessuno s'era mai occupato, tranne Nanni Balestrini in una breve nota che accompagnava la traduzione dal tedesco di sei poesie sul «Verri» dell'aprile 1961. Ora, nel '76, presso Guanda, viene finalmente stampata una preziosa scelta delle poesie, tradotte in italiano a cura di Vincenzo Accame, nella collana diretta da Giovanni Raboni, con la quale opera speriamo che il lettore italiano prenda finalmente contatto con questa risonante «felicità» dell'arpista del Novecento, che in una delle sue «forme pure», in un disegno messo faccia a faccia con il frontespizio dei suoi

⁽²⁾ In *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949, e in *Onze peintres vus par Arp*, Zurich, Gitzberger, 1949; ora in: JEAN ARP, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 295-6.

Jours effeuillés, iscrive, ed è già non più un calligramma, ma una risonanza siderale, sull'orlo che crea la forma organica come un *continuum* di Pieno e di Vuoto, queste parole: «des vestiges / des vertiges / sur des tiges / d'étoiles»: intraducibile formula di queste orbite siderali che racchiudono un significato per schiuderlo all'infinito, quasi fossero il tuorlo di quelle uova divine che Leda aveva concepito nel suo amplesso con Zeus trasformato in cigno: «vestigi / vertigini / su steli / di stelle».

Dice, molto bene, Marcel Jean nella prefazione ai *Jours effeuillés*, e con queste parole ci avviamo a concludere un discorso che non è nemmeno cominciato: «La plastica dello scultore segue la stessa linea, il vuoto ha altrettanta importanza che il pieno, il concavo che il convesso, l'area intorno agli elementi d'un Rilievo, d'un collage o d'un disegno ha lo stesso valore che gli stessi elementi. Le opere d'arte si affermano davanti alla natura, la urtano o se ne servono come d'una tela di fondo, quando non ne sono le pure e semplici "controfigure", ma una concrezione, una scultura di Arp è complementare alla natura che è come lo stampo di spazio in cui essa è stata gittata. Apollinaire, nel *Poeta assassinato*, parla della "statua in vuoto" di Croniamantal, scavata in terra e scolpita, all'interno, a somiglianza del poeta morto; le sculture di Arp sono repliche "in pieno" cinte di spazio, della profonda statua piena di un fantasma, ma sono cose viventi spuntate sotto le dita dell'artista come piante che acquistano la propria forma grazie al sole che le illumina, ai venti che le agitano, alla terra umida che le nutre. Figlie degli elementi ma spinte all'estremo dell'evoluzione, evocatrici e particolarizzate, sono ancora complementari tra loro, le Concrezioni sono Rilievi a tutto tondo».

Ocorre, per concludere, sottolineare questa estrema trasformabilità organica delle cose in eventi, e degli eventi in cose, stante la loro centralità operativa, la loro, se si potesse dire, manualità mentale, in cui pertanto i significati obbediscono, esponendosi e ritraendosi, in una sorta di giocoso *cache-cache*, a un batter d'occhio di quel «buon genio» che appunto sta nel centro. La favola di Brentano

qui è vicina al *nonsense*, in cui la notizia, se si rivela, ha valore sapienziale, sembra un frammento eraditeo perso a fior di labbra dal sorriso enigmatico del buon demone. È questo Dada? È anche questo. Ascoltate *L'aria è una radice*, e non è detto che il buon umore consoli una conoscenza tanto inquietante per quanto sembra possibile in un centro che si diffonde dappertutto, così come un sorriso è contagioso. Ma è un sorriso che a un certo punto diventa meramente fisionomico, come il sorriso eginetico. Perché perdere, e perdersi, sia pure insinuandosi, nell'infinito, vuol dire perdere la felicità di una circostanza che non è sufficiente che alla propria radicalizzazione. Ora Arp non vuol perdere questa felicità organica, e pertanto, mentre lo addita, preferisce perdere la circostanza dell'infinito in oggetti-eventi che sono centri ambigui, centri senza circostanza, dunque segni puri dell'essere, di un essere, direbbe Heidegger, senza un «esserci». Segni senza tracce, senza, nemmeno, tracce cancellate. Questi segni tornano pertanto continuamente su se stessi, sono rimandati da un «cattivo infinito» continuamente su se stessi, al proprio centro di resistenza biomorfa. Come la mola dell'arrotino, questo infinito, mentre acumina le forme, suscitando scintille di materia levata, le affila fino alla consunzione, cioè nel renderle taglienti o come che sia riposate nel grembo della forma pura, mentre ne esalta l'organicità biomorfa, ne assottiglia la possibilità di raggiungere l'inorganicità tipologica: il che vuol dire che, prive di circostanzialità, esse devono, soppe-
rendo a se stesse e consumando all'infinito la propria organicità, assumere la propria immodificabilità storica quali pure forme senz'altro evento che quello ironico-irenico della propria originaria metastoria, in una totale confusione sinestesica di sensi. Ascoltate:

*le pietre sono piene di viscere. bravo. bravo. le
piene d'aria.* [pietre sono

le pietre sono rami d'acqua.

*sulla pietra che prende il posto della bocca spunta
foglia-lisca. bravo.* [una

*una voce di pietra è testa a testa e piede a piede
sguardo di pietra.* [con uno

le pietre sono tormentate come la carne.
 le pietre sono nuvole perché la loro seconda natura
 sul loro terzo naso. bravo. bravo. [danza
 quando le pietre si grattano delle unghie spuntano
 radici. bravo. bravo. [alle
 le pietre hanno orecchie per mangiare all'ora
 [esatta (3).

(3) In « Le Surréalisme au service de la Révolution », n. 6, 15 mai 1933; riprodotta nel catalogo dell'esposizione Arp allo Stedelijk Museum, Amsterdam 1960; ora in: JEAN ARP, *Jours effeuillés*, cit., p. 103. Cito la trad. di Vincenzo Accame in: JEAN ARP, *Poesie*, Quaderni della Fenice, Milano, Guanda, 1976, p. 35.

Arriva Nuvola Rossa: il pittore Claude Garache

Il nostro mestiere d'informatori di frontiera ci porta oggi a indicarvi un insieme di pubblicazioni che ci piace incentrare, per l'argomento, su un nome: il pittore Claude Garache, ancora sconosciuto fra noi, ma che ci pare un'autentica novità nel panorama della pittura novecentesca, e dunque da non ignorare più oltre. Chi ci ha ascoltato, in questi ultimi mesi, sa che abbiamo presentato qualche tempo fa l'ultima raccolta di poesie, stupenda si disse, di Yves Bonnefoy, intitolata *Nell'inganno della soglia*, da cui anche abbiamo tradotto una *suite*, come d'una vera sonata mozartiana, con tocchi preludenti a un insieme quotidiano e misterioso, ma anche, deludenti questo insieme perché indicanti contemporaneamente un altro insieme, quello del plesso poetico in cui il tempo figurato viene assunto per frammenti di senso ritornanti, continuamente ritornanti su se stessi, in un contesto che il *poème* frammenta per ricostituire nel proprio corpo autonomo, come appunto in una Sonata temi e motivi s'intrecciano emergendo dal magma sonoro e vi riaffondano per apparire più oltre, intatti e più lucenti, come d'una vena purificata dal suo percorso profondo.

Oggi, nella sua stagione felice, Bonnefoy è presente con altri due libri che ci provano come siamo in presenza di un poeta e di un critico-scrittore tra i più alti, o addirittura del maggiore, della sua generazione, che, come sapete, è quella degli anni Venti. Bonnefoy è nato infatti a Tours nel 1923,

abita a Parigi ma anche nel sud della Francia, ieri a Valsaintes nelle Basse Alpi, oggi a Spéracèdes, e attraversa spesso l'Atlantico per andare a insegnare in America, dove, nell'Università di Cambridge, nel Massachusetts, tiene corsi di letteratura francese. Alla fine di questo aprile era a Firenze, appunto con l'amico pittore Garache: Bonnefoy ama l'arte e gli *hauts lieux* italiani come pochi italiani sanno amare e conoscere. Uno dei più bei saggi su Giorgio Morandi che io conosca l'ha scritto Bonnefoy. Egli ad esempio ama Monterchi e la « Madonna del Parto » di Piero, che sembra aprire la sua veste di gravida come una dea dei luoghi, la fonte stessa del fluire delle colline che paiono dilatarsi dal suo ventre divino a un orizzonte altrettanto gravido di mistero. Il suo *Rêve fait à Mantoue* gli fa sognare di una « casa dell'immortalità » abitata da giovani fate cuciniere, in cui introdurre l'amica Sylvia Beach, nel ritorno da un viaggio in Grecia, prodromo della sua morte: « Ella affrettò il suo ritorno in Francia. Il tempo spesso mancava, non ha più cessato di mancare a Sylvia Beach ».

Ebbene, quest'anno sono usciti presso il Mercure de France due libri suoi che debbo segnalare perché, attraverso di essi, voglio arrivare a Garache, a quest'altro personaggio novecentesco il cui nome, se deve ancora arrivare alle orecchie italiane, merita fin da ora tutta la nostra attenzione, se non vogliamo ancora una volta arrivare tardi nella valutazione dei fatti artistici che, nel secolo, contano. I libri a cui posso appena accennare sono *Le nuage rouge*, i « saggi sulla poetica » di Bonnefoy, usciti quest'anno presso il Mercure de France, e *Rue Traversière*, dello stesso autore presso lo stesso editore, *poèmes en prose* e riflessioni più o meno brevi, che danno tutta la dimensione circolare, di una circolarità perpetua, tra il momento critico e il momento poetico di un autore unico qual è Bonnefoy.

Appunto *Le nuage rouge*: una « nuvola rossa » è la pittura di Claude Garache, d'un monocromo travolgente, ed è il rosso, nel quale s'incarnano con una drammatica cosmicità di atteggiamenti i suoi nudi femminili: ardenti, febbrili, eppure calmi in un colore qual è quello del fuoco, in cui si annida la forma nell'incandescenza resistente e insieme pieghevole della propria materia. C'è, in *Rue Traver-*

sière, una riflessione figurata che fa al caso nostro, al caso, dico, di questo pittore che Bonnefoy ha così bene inteso. Dice, questo *poème en prose* intitolato *L'upupa*: « La nozione d'un rosso che sarebbe blu, d'un fuori che sarebbe un dentro, d'un tutto ciò che sarebbe un corpo che mani, d'una natura sconosciuta, inchioderebbero sudando su cuscini di tenebra, passò graziosamente, upupa nell'aria fresca, e venne ad appollaiarsi su una pietra ». È tutto, ma questo rosso che potrebbe essere azzurro, o meglio contenere l'azzurro del primo giorno della creazione, è infine non altro che la donna-upupa di Garache: un'Eva insieme matura e ancora intatta nei suoi sonni primevi, rannicchiata su se stessa o espanta in una forma dove, per colore più o meno rinforzato sullo stesso colore o attutito fino al roseo, ella rintraccia la propria consistenza di purpurea cariaside dell'essere, di umbratile risveglio della forma proprio nel fuoco che ne fonde e ne diffonde la grazia in fusione.

Sonno, riposo, sesso, gaudiosa sofferenza di un orgasmo placato nel proprio ammassarsi in se stesso, nel contatto e nel contempo generativo, per essere pacatamente quanto diviene drammaticamente una forma compiuta: tutto questo è la donna di Garache, il più spesso un troncone fiammeggiante nelle sue membra di cui non si scorgono, perché debordanti oltre lo spazio iconico, né la testa né le estremità: ridotta dunque a una vera fiaccola formale. Ma anche dove la testa appare, è il più spesso un ammasso di tenebra fiammante. Sepolto il suo volgersi fisionomico tra questi « *cheveux ténébreux* », si potrebbero applicare a una tale emblematica figura i primi versi di un famoso sonetto di Mallarmé, nella sua prima redazione, *Tristezza d'estate*:

*Le soleil, sur la mousse où tu t'es endormie
A chauffé comme un bain tes cheveux ténébreux...*

[Dove dormi, sul muschio, scalda il sole
Come un bagno i capelli tenebrosi...]

E dove la fisionomia appare, il suo fiammare non sai se sia ancora promettente o assopito.

Comunque nessun aspetto di cenere percorre questi corpi in fusione, ma la promessa d'una forma perfetta, d'un tepore da Mater Matuta, o da Magna

Mater in un mondo ancora da guardare e da proseguire in termini di passione cocente nel rito del proprio corpo come luogo, il luogo stesso, meglio il *logos*, della fecondità dell'essere. Accovacciata in se stessa, ma pronta come l'upupa al volo nel suo piumaggio dal fulvo rosso al rosato, torna a posarsi in se stessa, ai suoi « amori e sonni lunghi sui tappeti », direbbe Ungaretti, ai suoi atteggiamenti complessi come in uno yoga in cui il corpo si stira, in radure che il pigmento rosso appena accenna ma che s'aprono al di là delle intensificazioni formali ottenute per intensificazioni cromatiche. Raramente ho visto un colore farsi forma per intensificazione cromatica come in Garache, per un percorso formale direi rovesciato: nel senso che la forma ha i suoi luoghi segreti, i momenti di intensità più alti laddove pare fondersi in se stessa, allontanarsi da una definizione per viluppi fiammanti, per macchie in cui il pennello intensifica il suo percorso interno quasi a scoprire l'endogena forza della forma che tanto più rivela la propria attualità, la propria energia di apparizione, quanto più constata la propria dinamicità nascosta, la propria volontà di essere invilupata in se stessa, in un essere avviluppante i luoghi segreti dell'eros. Per questo la donna di Garache rivela e nasconde la propria qualità di depositaria di un amore cosmico che faceva sacre le cortigiane, sacerdotesse di un eros che rivolto al dio debordava sugli uomini nei santuari ellenici di Corinto. Qui l'eros si risolve in preghiera, in un ritmo che ha qualcosa di ginnico, in un atteggiamento che unisce una propria ieraticità di fondo a una quotidianità la più spinta, la più familiare, di chi si unisce alla terra, di chi lava un pavimento (quasi zona sacra), ma anche di chi vi si rileva con un fremito lungo che percorre tutte le membra in un eventuale passo di danza: di cui allora il più vicino interprete potrebbe essere Degas. Spazio matutino del fuoco, queste fiamme vitali non estinguono la sete della propria forma quanto più l'invascono dal segreto nucleo della propria sessualità senza sensualità. Forme generative, si direbbe che godano di essere generate.

Ho visto con quale attenzione Garache, a Firenze, nel suo ultimo soggiorno qui fra noi, osservava la pittura barocca fiorentina, per esempio un Furini

furibondo e calmo nel proprio fuoco interiore, ravvisandone con l'occhio del pittore i punti di intensità che si dilatano, nel quadro, con una mobilità che ne costituisce anche i punti di luce, seppure assorbiti da un'interna focalità, in una interrelazione in cui il lume manieristico ha perduto la sua neutralità: punti in cui, oggi si direbbe, la polisemia del quadro rivela tutta la sua intensità di interazione: le figure nascono coi loro movimenti vitali in tali centri di attrazione e di repulsione reciproca, nella « fioca febbre » di un lume non più universale. Ebbene, il quadro ottico in Garache è il corpo stesso della donna nel suo rivelarsi come elemento che percorre e occupa lo spazio iconico con una drammaticità tanto più alta quanto più sembra assopita in se stessa, emergente dal proprio *flou*, messa a fuoco, cioè *mise au point*. Né adopero a caso l'espressione: perché come per alcune opere che riflettono al proprio interno se stesse si parla di *mise en abyme*, dopo che Gide ebbe a rievocare l'espressione nel suo *Journal* ricavandola dalla terminologia del *blason* quando nello scudo è ripetuto un secondo blasone miniaturizzato al centro del primo, luogo detto nell'araldica appunto *abyme*, così per la figura drammatica di Garache si può parlare di una vera e propria *mise en feu*.

Per la *mise en abyme* Gide parlava di alcuni esempi nei quadri di Memling o di Quentin Metsys, quando « un piccolo specchio convesso e oscuro riflette, a sua volta, l'interno della stanza dove accade la scena dipinta ». Sempre secondo le parole di Gide: « Così, nel quadro delle *Meninas* di Velázquez (ma un po' diversamente). Infine, in letteratura, in *Amleto*, la scena della commedia ». Per « *Las Meninas* », si sa che un altro grande spagnolo, del nostro secolo stavolta, Pablo Picasso, è stato eccitato a ripeterne, nel '57, all'infinito, in una serie di quadri e schizzi, dunque diacronicamente, il processo speculare che il quadro di Velázquez propone come valore sincronico: per cui si potrebbe parlare di vere e proprie varianti speculari, insomma di una deformazione speculare, o meglio di una specularità deformata del segno, che in Picasso è forse una delle costanti del suo comporre ripetitivo al concludersi dell'esperienza cubista: ripetitivo di se stesso

e di esperienze di altri secoli e di altri autori, di cui egli vuol vedere la faccia retrostante, proprio come il cubismo gli aveva appreso, sulla superficie bidimensionale, cioè su una specularità complessa in superficie, a captare l'oggetto nella sua complessità sfuggente, dunque anche nella terza e nella quarta dimensione, seppure anch'esse ferme, o meglio, fermate: anche il tempo, cioè la quarta dimensione, è staticizzato (e sarà proprio l'astrattismo a cercarne la *dynamis* attraverso i valori cromatici in opposizione astratta, e geometrica, tra loro: c'è più movimento nella decodificazione « naturalistica » dell'*Albero* di Mondrian che in tutto Picasso). Solo che, mentre il cubismo implica un'operazione sincronica, il Picasso post-cubista par voler recuperare appunto la fantomatica quarta dimensione, cioè il tempo, proprio attraverso la diacronia costituita dal deformarsi multiplo, attraverso prove successive, del segno formante che di per sé è totalmente sincronico al costituirsi della forma: intendo dire che rispetto alla sincronia della forma, Picasso esplora la diacronia possibile del segno attraverso le sue deformazioni speculari in rapporto all'immagine primaria. È come se il segno volesse decodificare se stesso attraverso le sue successive prove, magari a spese dell'intricarsi dell'immagine che va costituendo e che non ha terreno fermo. Ed è un'altra sfida al « *coup de dés* » perseguita attraverso lo sciorinarsi del calcolo delle probabilità tutto segnato e segnalato attraverso le immagini successive: per cui il tempo nel suo scorrere, il movimento cronico che fu appannaggio (seppure abortito) del futurismo e che nel cubismo fu preoccupazione piuttosto teorica, ecco che viene a preoccupare la procedura inventiva di Picasso come possibilità diacronica — e diciamo pure storica — del segno che, mentre non si propone più il modello ideale classicistico, pone al suo posto, in termini speculari, la ripetitività informante e deformante di un'immagine primaria.

Gide, sempre nel suo *Journal* del 1893, cita poi, « nel *Wilhelm Meister*, le scene delle marionette o della festa al castello. Nella *Caduta della casa Usber* [di Poe], la lettura che si fa a Roderick, ecc. ». Infine cita il proprio procedimento nei *Cahiers*, nel *Traité du Narcisse*, nella *Tentative amoureuse*. E

bisogna aggiungere, a proposito di questa specularità interna al racconto, che un critico avveduto, Lucien Dällenbach, nel suo libro *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, uscito quest'anno nelle Éditions du Seuil, analizza il procedimento che il Nouveau Roman degli anni Cinquanta (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon) e il nuovo Nouveau Roman degli anni Settanta (il nuovo Butor, il nuovo Robbe-Grillet, il nuovo Claude Simon, a cui si aggiunge Jean Ricardou) sviluppa su queste premesse di specularità interna. D'altronde, a proposito della riflessione speculare, per la pittura basta pensare a Leonardo Cremonini (e V. Anker e L. Dällenbach l'hanno studiata nel numero di febbraio 1975 di « Art international »), per il cinema a *Otto e mezzo* di Fellini (e Ch. Metz l'ha studiata nei suoi *Essais sur la signification au cinéma*, editi da Klincksieck nel '68). Come si vede c'è abbondanza di studi su questa tecnica particolare del racconto, scritto o dipinto o filmato, che il Novecento ha portato a nuovi significati, fino alla metaforizzazione del termine tecnico, che da Pascal ai mistici, da Heidegger a Ponge e a Derrida acquista un senso metafisico: un senso appunto « di profondità, di infinito, di vertigine e di caduta », come osserva lo stesso Dällenbach, fino a esemplificarlo per esempio nelle *Impressions d'Afrique* di Raymond Roussel. « Abissi per eccellenza » « sono il mare, il cielo, il baratro e gli inferni (vedi *L'uomo che ride* [di Hugo] e *Germinal* [di Zola]) ». In fondo a questi abissi domina come contropinta la mallarméana « insensibilità dell'azzurro e delle pietre ». Insomma, sì, dal romanticismo al simbolismo naturalmente viene a privilegiarsi il valore semanticamente allargato della parola *abyme*, che con termine tecnico ha nell'araldica il senso ben preciso di luogo geometrico figurale, e poi della riflessione figurale, che abbiamo visto. Ma, per Ponge in particolare, ci permettiamo di dissentire o almeno di precisare il discorso che ci porta alla *mise en feu* di Garache. Dice Ponge a conclusione di *Le Soleil placé en abyme*, il suo splendido *poème* uscito nel '54, con le acqueforti originali di Jacques Hérold: « Il sole era entrato nello specchio. La verità non vi si vide più. Subito abbagliata e ben presto cotta: coagulata come un

uovo ». E a pagina 39 Ponge osserva: « L'ombra ha sempre una forma, quella del corpo che la porta. / Essa è il luogo della tristezza inflitta dalla gioia che colpisce un corpo. / È la prigione (movente), il luogo geometrico della punizione (involontaria) d'una regione dello spazio per mezzo di un'altra in gioia (o in gloria). / Infine, essa è tanto più oscura quanto più la gioia è forte (abbagliante) ». Ebbene, la *mise en feu* di Garache implica questa abolizione dell'ombra: sulla pagina bianca della tela il corpo è « a fuoco », e la forma brucia senz'ombra. È un sole formale *placé en abyme*, in tutta la sua potenzialità che si sviluppa in una attualità di luce su luce, fuoco su fuoco. E se mai il bianco della fiamma, il calor bianco che raccoglie i limiti formali della figura, immersa in tutto l'ossigeno del proprio essere, del proprio respirare come forma che ha respinto l'ombra, se mai, nella perplessità enigmatica della propria stessa pienezza formale. Perché è lì, perché è sdraiata o reclinata nella propria apparizione che vuole insieme nascondere e mostrare a se stessa come la ragione del proprio essere. Con Garache, bisogna concludere, il modello brucia la propria posa in una serie di significazioni appunto *mises en abyme* quanto più risultano *mises en feu*.

E qui dobbiamo davvero finire segnalando i due numeri di « Derrière le miroir », la rivista che Aimé Maeght, il grande gallerista parigino, ha dedicato a Garache: il numero 213 del marzo 1975, con lo scritto, già citato e poi raccolto in volume, di Bonnefoy: *Pittura, poesia: vertigine, pace* e quello di Jacques Thuillier: *Note brevi su Claude Garache*; e il numero 222, del febbraio di quest'anno, con gli scritti, altrettanto sottili e altrettanto splendidi, di Jean-Marie Benoist, *Garache, deriva essenziale della carne*, e di John E. Jackson, *La speranza di una venuta*. Benoist, in maniera quanto mai appropriata, vede una parentela profonda di questa carne pittorale con la poesia di John Donne: *Ut poesis pictura*. E chi sa quanto, chi qui vi parla, ha amato la poesia di Donne, in cui i segni esploranti messi « en abîme du poème », percorrono questa incognita regione di libertà: « O mia America! mia Terra Nuova, / mio dominio », può capire quanto possa amare la poe-

sia in segni pittorici di Garache che esplora questo abisso incarnato che è il corpo femminile che mentre consegna il proprio mistero, tanto più lo racchiude nella propria profondità: il suo essere di fiamma morde in un'ulteriore elementarità: è un contenente che è, prima di tutto e soprattutto, un continente inesplorato ma aperto alla vista di chi

sta per sbarcarvi. « L'Œil vivant », per adoperare un'espressione fortunata di Starobinski, diviene « l'Œil vécu », tra veglia e sonno, da una materia che sembra piuttosto vedere che essere vista. La costola di Adamo ancora vi respira, come un battere di ciglia insieme nuovo e appassito dal proprio torpore genetico.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Aristocratica inglese

Subito dopo la guerra anche da noi Nancy Mitford conobbe una certa fama, sì che tutti i suoi romanzi maggiori, *A caccia d'amore*, *Amore in climi freddi*, *La moglie inglese*, *Non dirlo ad Alfredo*, furon tradotti, si può dire negli anni Cinquanta. E con quelli anche uno dei suoi libri « storici », il più romanzo di tutti, *Voltaire innamorato*. La differenza non è molta; qualunque, infatti, ne sia il racconto o la trama, i libri della Mitford son tutti « libri di ambiente », e questo la « classe superiore »: del Novecento inglese per i romanzi, del Sei e Settecento francese, o francesizzante, per i libri storici. Era la sua classe.

Nata nel 1904 a Londra, Nancy Mitford, primogenita di un lord, aveva passato infanzia ed adolescenza in provincia: nelle tenute avite (poi vendute dal padre) e in una « scuola per signorine » (*finishing school*), che però l'aveva portata in viaggio d'istruzione a Parigi e in Italia. Ma dopo avere scritto a casa il suo primo, paradossale, romanzo (voleva imitare Wodehouse) riuscì a stabilirsi a Londra, proprio in quell'ambiente aristocratico intellettuale che è lo sfondo dei romanzi maggiori; l'accoglie sua sorella, divenuta per matrimonio duchessa di Devonshire, la protegge Evelyn Waugh; a ventinove anni si sposa con un figlio cadetto di lord. Scrive ancora, e durante la guerra guida camion militari e lavora in una libreria convegno di intellettuali e di ufficiali francesi; sono tre ragazze a

mandarla avanti: le chiamano « le allegre comari di Curzon Street ».

Come spesso è accaduto ad aristocratici e intellettuali inglesi, anche Nancy Mitford, appena potette (viveva dei suoi guadagni) volle stabilirsi all'estero, e scelse Parigi. Già aveva fatto dire a un suo personaggio: « Tutti i nostri sentimenti si intensificano a Parigi; qui si può essere più felici, ed anche più infelici, che in altro paese »: ed in più abitava a Parigi il suo vero amore, un colonnello dell'esercito di liberazione francese, braccio destro di De Gaulle. Fu un amore fino alla morte ma discreto: non convissero; e la vita di Nancy non gravitò mai intorno all'Eliseo, se mai intorno all'ambasciata britannica, che non mancava d'invitarla ai ricevimenti intellettuali: è l'ambiente ironizzato nel suo ultimo romanzo. Ma la Parigi di De Gaulle era anche quella dei Borboni, del Gran Secolo e dell'Illuminismo: di qui le sue opere « storiche »: *Madame de Pompadour*, *Voltaire innamorato*, *Il Re Sole*, e poi anche *Federico il Grande* (di Prussia, ma era amico di Voltaire e scriveva in francese). L'aristocrazia francese nella sua epoca d'oro la interessa ora assai più che non la propria del proprio tempo: in declino, senza compiti sociali e politici veri, e che lei, nei romanzi, vede forse troppo dall'interno. Divien quasi ovvio, ormai, che non la interessi più nemmeno Parigi, di cui pur è stata tanto entusiasta: il suo spirito è ora a Versailles.

A Parigi viveva in affitto; a Versailles, a sessantadue anni, dopo averci tanto pensato, finalmente si

compra la casa: una piccola casa con un giardinetto all'inglese. Aveva appena finito di scrivere *Il Re Sole*; vi scriverà *Federico il Grande*, e vi morirà nel giugno del 1973, dopo aver sopportato con stoica, aristocratica grazia gli atroci dolori della fibromiosite.

Ne è uscita ora, in Inghilterra e in America, la biografia, opera di Sir Arold Acton, ben noto anche fra noi per le sue *Memorie di un esteta*, *Le ville toscane*, e soprattutto per le sue opere storico-biografiche: *Gli ultimi Medici*, *I Borboni di Napoli*, *Gli ultimi Borboni di Napoli*. Coetaneo della Mitford, suo amico quasi d'infanzia, e come lei intellettuale e aristocratico inglese all'estero (un estero relativo, nella sua villa fiorentina c'è nato), Sir Harold ha messo in quest'opera amicizia, esperienza dell'ambiente, e esperienza di storico. Verso l'ambiente comune non è caustico come la Mitford (storico, sa vederlo come cosa ormai del passato, e vederne quindi anche i relativi valori); l'amicizia compare nelle ultime pagine, nella partecipazione alle sofferenze degli ultimi anni di lei. E amicizia e metodo si uniscono nel lasciarla parlare, ormai attraverso le lettere. Perché Nancy Mitford era anche, senza pretesa, o forse proprio per questo, scrittrice di lettere, almeno a giudicar dagli estratti che qui si leggono. Vorremmo quindi chiedere a Sir Harold di farsi anche curatore e darcene l'edizione completa. Nelle lettere l'ambiente aristocratico campagnolo dell'adolescenza, la Londra della guerra, la Parigi del dopoguerra, ed anche l'amore per il Sei e Settecento francesi, son più veri e più vivi che non nei libri. Del resto, nell'affettuoso, acuto, giudizio finale Sir Harold ha scritto che «Nancy fu più romanziera nella vita che in letteratura». Ed è vero.

SERGIO BALDI

George Orwell e Eric Blair

Benché tutti i suoi romanzi siano stati tradotti in italiano, George Orwell è noto fra noi soprattutto per *La fattoria degli animali* e per *1984*: la prima un apologo satirico, l'altro un'antiutopia (o distopia), ammonimento contro un futuro dominato da un regime totalitario assoluto. Il modello in en-

trambi i casi è la Russia di Stalin, ma George Orwell (o meglio Eric Blair, perché così si chiamava) uomo di destra non era; piuttosto, come ha detto lui, un «socialista democratico» il cui ideale fu sempre «giustizia e libertà». Ma quale giustizia e quale libertà?

La sua libertà era, è chiaro, libertà di pensare, di parlare, di criticare; e per lui di criticare soprattutto dal punto di vista della coerenza morale. D'averne diritto lo dimostrò nel 1936, quando, andato in Spagna come corrispondente di guerra, si arruolò, combatté coi miliziani e fu ferito — di qui l'odio per gli «intellettuali di sinistra» del suo paese (comunisti di comodo) che esaltavano Stalin e mandavano i figli alle scuole aristocratiche; di qui anche la preoccupazione per quei «lavoratori» che appena guadagnavano qualche sterlina di più diventavano «borghesi». Più incerte, invece, le sue idee di giustizia sociale.

Schematicamente fu un marxista e attaccò quindi in ogni occasione le «classi superiori», cioè aristocrazia (in Inghilterra ancora viva) e borghesia; ma il «proletariato» dal quale si sentì attratto non era tanto il proletariato vero, quanto invece il mondo degli emarginati: si travestiva da barbone, andava con loro a raccogliere il luppolo e, naturalmente, qualche volta anche all'ospedale o in prigione. Mandato a fare un'inchiesta fra i minatori visse nelle loro case, mangiò con loro, scese con loro nei pozzi, respirò polvere di carbone — lui, malato di polmoni (morì di tisi a 46 anni). Ma proprio in questa partecipazione il suo marxismo diventa ottocentesca filantropia.

Delle esperienze di vita di Eric Blair George Orwell si servì ampiamente nei romanzi, nei quali proprio le pagine autobiografiche son le migliori. Ma Eric Blair tenne anche diari, scrisse lettere, e, col nome di George Orwell, negli ultimi anni della sua vita, collaborò anche ad una rubrica di idee personali (di sfoghi, direi) sulla *Tribune* intitolata, appunto, «Come vi garba». I diari, le lettere, i saggi sparsi, sono stati riuniti in quattro volumi dopo la sua morte; e di questi Enzo Giachino pubblica ora una scelta ben tradotta e preceduta da un saggio critico molto fine: GEORGE ORWELL,

Tra sdegno e passione (Milano, Rizzoli, 1977), veramente, come dice il sottotitolo, « Il documento della tormentata vita intellettuale e politica di Orwell ». Ottima la scelta: il libro si apre con le amare pagine della vita in collegio ironicamente intitolate « Giorni felici »; include « Il leone e l'unicorno », scritto durante la guerra, così vivo d'amor di patria e di certezza di un socialismo libero e felice per l'immediato futuro (1984 nasce anche da questa delusione); contiene lettere e sfoghi che, se pure non spiegano, certamente illuminano le contraddizioni di Eric Blair che George Orwell non riuscì a conciliare.

Anche come scrittore, se non fosse per 1984, diremmo che Eric Blair è migliore di George Orwell. Si confrontino i brevi « Rimorsi birmani » col romanzo *Giorni in Birmania*, e soprattutto i diari « La

raccolta del luppolo » e « Nel paese dei minatori » con *La figlia del reverendo* e con *La strada di Wigan Pier*; e si senta quanto più forti sian quelli, quanto più, nei diari, siano evidenti l'affetto per i diseredati, lo sdegno davanti alla durezza della loro vita, e quindi la propria necessità morale di declassarsi, di essere come loro. Ma gli è impossibile farlo. I minatori lo accettano come un « compagno », sono gentili, lo ospitano, ma, ahimé, ne rispettano la classe. Fra i raccoglitori di luppolo riesce a confondersi con loro, ma è sotto travestimento.

Declassarsi soltanto per necessità morale? Lo psicoanalista troverà anche spiegazioni più segrete; per noi, però, è certo meglio accettarlo così: come esempio di sofferta dirittura morale, come prova dei terrori e delle contraddizioni del nostro tempo.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Uno scrittore austriaco da conoscere: Thomas Bernhard

Tra gli scopi di questa rassegna assume un ruolo preminente l'informazione, e il commento, su quanto della letteratura tedesca giunge al lettore italiano per l'attività dei nostri traduttori ed editori, divenuta in questi ultimi anni sempre più intensa, intelligente e selettiva. Ma in certi casi può essere ancora più urgente intrattenersi su un autore o su un'opera completamente ignoti nel nostro paese. Uno di questi casi si chiama Thomas Bernhard, uno scrittore che ormai da oltre un decennio si è imposto autorevolmente al pubblico e alla critica — alla critica più che al pubblico, veramente — di tutti i paesi di lingua tedesca: ed ha avuto alcuni tra i più importanti premi letterari; mentre da noi nulla ancora è stato tradotto (salvo una breve prosa raccolta nell'antologia *Adelphiana*, peraltro fuori commercio).

Thomas Bernhard è austriaco, nato nel 1931. Vive in una piccola località dell'Alta Austria: Oehlsdorf, uno di quei toponimi da profonda provincia che troviamo nei suoi racconti. La narrativa è il genere che sembra essergli più confacente: per la sua terribile difficoltà, come egli ha dichiarato. Ma i primi libri, risalenti alla seconda metà degli anni cinquanta, sono stati tutti libri di versi, con titoli che già richiamano alcune delle coordinate fondamentali del suo mondo poetico: ad esempio: *Auf der Erde und in der Hölle* (Sulla terra e all'inferno), Salisburgo 1957, e *In hora mortis*, ancora Salisburgo, 1958. Dopo di questo anno, Bernhard ha pubblicato solo opere in prosa, nelle quali tuttavia pare essere rifluita una tensione lirica ritenuta forse da Bernhard troppo pericolosa, cioè esposta, nei versi, ad effusioni considerate eccedenti.

Diamo, della poesia del nostro autore, un solo esempio: *Una strofa per Padraic Colum*, breve com-

posizione in cui compaiono almeno due dati essenziali della sua tematica, il duro e abbruttente lavoro della campagna e la desolazione del paesaggio invernale:

*È alle tre che tu ti svegli,
attaccare i cavalli, rotolar barili,
il grugnito dei porci cresce sul tuo sonno,
di nuovo si ride, tossisce, vomita, ride
la luna attraverso la finestra sale, stronfano i cavalli,
porte di cantina sbattono, sette otto uomini
dell'altra riva:*

*Zell, Calibano, l'oste, un ridere, gridare,
un galoppo...
Presto la slitta è sul lago ghiacciato,
presto non vi è che una traccia sul lago,
presto non vi è sul lago che una traccia bianca.*

Il libro con cui Thomas Bernhard s'impose fu il romanzo *Frost* (Gelo) pubblicato a Francoforte nel 1963 e salutato da un'entusiastica recensione di uno scrittore di tutt'altra generazione: Carl Zuckmaier, morto ottantenne poche settimane or sono.

In quei primi anni sessanta la letteratura di lingua tedesca, la narrativa in particolare, aveva da poco ritrovato una propria identità. Passati gli anni incerti del dopoguerra, anni fatti di malsicuri recuperi e di timide sortite, essa aveva quasi di colpo riacquisito un rango ed un'autonomia.

L'anno decisivo fu forse il 1959, durante il quale — come si ricorderà — comparvero a breve distanza di tempo il *Tamburo di latta* di Grass, *Congetture su Jakob* di Johnson e *Biliardo alle nove e mezzo* di Böll. Caratteristica comune di questi libri, pur in sé diversi, era quella di essere opere con cui la storia vissuta o addirittura presente entrava anche in una roccaforte letteraria tradizionalmente dominata dal metafisico e dal religioso e comunque ben di rado compromessa con l'attualità. Forse aveva agito, nell'operare questa conversione, l'esempio del nostro neorealismo e della *littérature engagée* prorompente da oltre Reno. Ma ecco che con il primo romanzo di Bernhard il vecchio primato tenta di ricostituirsi. Pur essendo perfettamente localizzabile, la vicenda di *Frost* trascura la dimensione storica e si

volge piuttosto alla condizione umana in sé e per sé.

Quando ancora si era stanchi di tanti esistenzialismi evasivi, quella di Bernhard fu un'impresa imprevedibile; ma portata a segno con un colpo solo. In *Frost* un laureando in medicina viene incaricato di un'insolita missione: un medico dell'ospedale lo prega di recarsi in un disperso villaggio di montagna, ove un suo fratello, che un tempo era pittore, si è ritirato in maniacale solitudine. Il romanzo consiste nella registrazione commentata dei monologhi che questo disperato anacoreta svolge in presenza della persona inviata per spiare. La missione dura 27 giorni e si conclude con una serie di lettere indirizzate al medico, nelle quali il laureando ha riassunto i risultati delle proprie osservazioni. Il villaggio solitario appare come il centro simbolico di un universo devastato, un centro simbolico che l'ex pittore avvolge con una bava intricatissima di riflessioni e osservazioni disperate. Punto di partenza è sempre un dato reale: un'immagine, un episodio ricavati dalla casa di ricovero, dalla strada ove marcisce una carogna di cane, dal mattatoio, dalla montagna dove si recuperano i corpi di due alpinisti precipitati, soprattutto dal lurido albergo — luogo narrativo frequente in Bernhard — dove la depravazione e l'ignoranza si coalizzano per dare spettacolo quotidiano. Poi, da questo concreto spunto iniziale, un filosofare allucinato teorizza il male assoluto e la misura infinita della pena che gli uomini subiscono, tutti pascalianamente colpevoli e innocenti a un tempo, come in un cristianesimo intransigente privato della grazia e della redenzione. Simbolo effuso di tutto questo è, proprio in senso fisico, il gelo, che attanaglia il villaggio, gli animali nel bosco, il povero prete nella parrocchia di pietra che non si può riscaldare. Neve e ghiaccio sono come uno stucco infernale, che tura tutti gli interstizi della natura da cui potrebbe spuntare un germoglio, un segno di vita, un barlume di gioia. Il mondo appare come una specie di Caina, un luogo dove nel gelo si consuma senza nessun attrito un orrendo dolore. E' difficile, nella letteratura moderna, trovare qualcosa di equivalente, un negativismo altrettanto radicale, per cui ci si chiede come esso abbia

potuto passare la soglia della comunicabilità, anziché restare materiale psichico sepolto nell'animo dell'autore. Per trovare qualcosa di equivalente si potrebbero forse riaprire le pagine più devastanti di Céline, rileggere i capitoli su Fort-Gono, dove la calura equatoriale ha la stessa funzione che in Bernhard ha il gelo. Ma si è fatto anche il nome di Kleist, e quello, abusato, di Kafka. Impossibile ora verificare la consistenza di questi rimandi e tentare orientamenti o connessioni storico-letterarie. Basterà dire che l'universo di *Frost* una volta costituito è rimasto il solo luogo frequentato dall'autore. Né poteva essere diversamente, dato che si trattava, appunto, di un universo e non di un ambiente. L'elemento ambientale certo è un dato importantissimo della sua arte; e s'identifica con la provincia austriaca veduta nel suo rovescio, senza gerani in fiore ai balconi: una sorprendente terribile facciata interna dell'idillio pseudo-mozartiano, della strapazzata *Kleine Nachtmusik*. Ma questo ambiente, pur descritto con puntigliosa e tetra esattezza, resta pur sempre subordinato all'intenzione simbolica. Tutte le opere di Bernhard sono fatte dello stesso materiale e ci presentano uomini che, straziati da una folle lucidità, osservano l'infinita miseria della vita quotidiana in torpide cittadine e in desolati borghi della Carinzia, della Stiria o del Salisburghese, eppure la monotonia del tema non sminuisce la tensione fascinosa che avvince il lettore ad ogni nuovo libro. Bernhard si è posto fin da principio in un punto prospettico sufficientemente elevato da lasciar

sempre intravedere lontananze inesauribili e conturbanti, al di là del ristretto orizzonte su cui si fissa lo sguardo monomaniaco dei suoi « idioti » durante la passeggiata solitaria di ogni giorno. Per questo la critica non ha dovuto rilevare segni di stanchezza, mano a mano che uscivano con frequente regolarità i libri successivi a *Frost*.

Ricordiamo il lungo racconto *Amras* del 1964, l'importantissimo *Verstörung* (Perturbazione) del 1967 — definito, questo, un romanzo: ma sarà bene ricordare che la differenza tra i due generi è molto labile in Bernhard —; e ricorderemo poi ancora *Watten* (Gioco d'azzardo) del 1969, e i più recenti *Geben* (Camminare), *Der Italiener* (L'italiano), *Das Kalkwerk* (La fabbrica di calce), e infine i pezzi teatrali *Ein Fest für Boris* (Una festa per Boris), *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (L'ignorante e il folle), *Die Macht der Gewohnheit* (La forza dell'abitudine). Bisogna dire, a commento di questa lunga elencazione, che essa indica pure le tappe principali di una severa ricerca di stile, che è piuttosto un processo in levare, una conquista della sobrietà, un tentativo di semplificare i mezzi senza intaccare la complessità della materia. Gli editori italiani, se è lecito arrogarsi un suggerimento, potranno esordire attingendo subito ai risultati più maturi; l'eco che Bernhard potrà trovare nel nostro paese sarà in questo caso tanto maggiore e favorirà la divulgazione della sua restante opera.

GIUSEPPE BEVILACQUA

LETTERATURA SPAGNOLA

“Ritorni dal vivo lontano” di Rafael Alberti

Il grande poeta spagnolo Rafael Alberti vive esule dalla sua terra natale fin dal marzo 1939. Infatti, dopo aver combattuto al fianco dei repubblicani e

aver sofferto l'agonia della Spagna fino agli ultimissimi giorni della Guerra Civile, Alberti, con sua moglie, la poetessa e scrittrice Maria Teresa León, è vissuto a lungo in Argentina e, poi, dal 1963, in Italia. Qui, a Roma, dove egli abita, partecipando fraternamente alla nostra vita italiana, continua,

tuttora, la sua lontananza volontaria dalla Spagna.

Questi dati sono necessari a spiegare, nella poesia di Alberti, la dimensione del « ritorno », inteso non tanto come desiderio di viaggio fisico quanto come vagheggiamento di presenza invisibile sui luoghi natali: una sorta di verifica dell'« io » presente a contatto con il passato, una confrontazione tra se stesso e le radici del proprio essere. Il libro dei *Retornos de lo vivo lejano*, cioè *Ritorni dal vivo lontano* oppure *dalla vita lontana*, così come il titolo è stato tradotto altre volte, vide la luce negli Anni Cinquanta, ma fu in realtà iniziato prima, in coincidenza con il soggiorno in Argentina, durante gli Anni Quaranta, più o meno nello stesso momento in cui il poeta pubblicava *L'albereta perduta*, primo libro di memorie.

Che all'origine di entrambe le opere stia, appunto, il ricordo o la memoria, è innegabile, e fu lo stesso Alberti a suggerirlo, sottolineando come « la lontana vita spagnola » gli si delineasse davanti come « una presenza viva, ritornata, delle cose che nel passato non morirono e continuarono ad esistere ancora, nonostante la loro apperente lontananza ». Ma tra *L'albereta perduta* e i *Ritorni* esiste una grande, straordinaria differenza che neppure Sebastiano Grasso, acuto curatore dell'edizione italiana (*Ritorni dal vivo lontano*, Guanda, Quaderni della Fenice 13, 1976), ha forse sottolineato abbastanza. Nell'*Albereta perduta* (tradotto come *L'Albereto perduto*, da Dario Puccini, presso Editori Riuniti, anch'esso nel 1976) prendevano corpo i ricordi veri e propri, si faceva vita, pittorica e poetica, la realtà del passato. Qui, al contrario, il vero protagonista è il sogno del passato, il sogno del ritorno impossibile, tra le presenze amiche, sui luoghi cari al ricordo: il sogno, sempre uguale, dell'esule, che immagina di ritrovarsi, invisibile, là dove non potrebbe mai essere.

« Entra, sii il visitatore della tua camera, / il viaggiatore lontano dei tuoi stessi salotti, / l'ospite malinconico, errabondo nella tua casa. / Questi sono i tuoi amici accanto al camino ».

Prevale, dunque, in questo confronto con il paes-

saggio nativo di Rafael Alberti, paesaggio reso, sia pure in modo vario, in tutta la sua poesia, l'elemento onirico, il senso struggente dell'impossibilità: tutti i particolari sfumano, si trasformano, scompaiono e si ricompongono, come accade appunto nei sogni. E, a sfumare, trasformarsi e ricomporsi in impossibili e, al tempo stesso, ineluttabili ritorni, è anche la personalità del viaggiatore sognante.

Ascoltiamo i *Ritorni di una mattina d'autunno*: « Arrivo sino a te, piccolo palazzo raccolto, / soffici muri di sottili fiori dei mobili muti, intimi, stuole silenziose / dove i passi portano ad un segreto. / Deliberatamente sono venuto a sognarti, / come ombra accesa / dietro il più piccolo bianco corporeo e fuggitivo / d'un gelsomino irrequieto nudo nei salotti ». Oppure i *Ritorni di un giorno di compleanno*, dedicato al primo incontro con Juan Ramón Jiménez: « Quella sera salii / coi miei primi versi / all'unico terrazzo / dove tra caprifogli e gelsomini / egli bruciava in silenzio ». E poi, alla fine: « Oh tempo memorabile! / Allora egli aveva / la stessa età che oggi, / sedici dicembre, / ho io qui, così lontano / da quella sera pura / in cui gli portai il mare / al suo solitario terrazzo ».

I *Ritorni* che abbiamo oggi tra le mani non sono del tutto simili all'edizione originale: mancano otto liriche, già comparse nell'Oscar di Mondadori, intitolato *Poesie d'amore* e curato nel 1966 da Marcello Eusebi Ciceri, e sono invece incluse quattro, già tradotte da Vittorio Bodini, nel 1964, sempre per Mondadori, oggi nella nuova versione di Grasso. Vi si trova poi un altro *Ritorno*, inedito, dedicato a Salvatore Quasimodo, a Roma, nel 1969.

Pur in questa forma composita, non del tutto giustificabile, risuona qui una eco classica, quasi foscoliana, nuova, vorrei dire, per Rafael Alberti: « Molto hai pianto, sorella, perché io non possa riempirti le rive di passi felici... ».

ANGELA BIANCHINI

RAFAEL ALBERTI, *Ritorni dal vivo lontano*, a cura di Sebastiano Grasso, Quaderni della Fenice 13, Guanda, Parma, 1976, pp. 127, L. 2.400.

LETTERATURA UNGHERESE

Poeti ungheresi del '900

Il Novecento magiario è ricchissimo di poeti: dal rinnovatore e rivoluzionario Ady, violento di passioni, drammatico dagli stati d'animo, biblico profeta di sciagure al composto e classico Babits, signore di un'arte elegante ai modernissimi, zingari persino, di straordinaria irruenza e perentorietà. Sono molte voci, diverse e spesso in contrasto tra di loro: il ventaglio dei sentimenti, il gioco delle forme è quant'altri mai vario. Darne un'antologia è rischioso: significa troppo spesso allineare tessere di un mosaico, senza indicare quale sia o si riveli la composizione nel suo complesso.

Umberto Albini ha cercato di non cadere nella trappola delle facili commozioni ed entusiasmi, di non offrire al lettore non ungherese una bella serie di singoli componimenti: ha attuato una scelta decisa, con una serie di scarti, per indicare le linee che contrassegnano quasi sempre la produzione lirica magiara, per rendere evidenti tali linee. Sono sei soltanto i poeti tradotti, ma toccano i tratti più caratteristici dello scrivere e dell'operare di chi si impegna e combatte, in Ungheria, coll'arma del verso. I tratti comuni sono la vocazione civile, la consapevolezza che chi parla, parla per sé e per la sua gente, la capacità di comunicazione diretta colle cose, natura e paesaggio, l'inventività linguistica che consente un uso e una modificazione brillante del patrimonio ereditato. Naturalmente questa componente non è in italiano facilmente (o anche affatto) evidenziabile: nelle sue introduzioni agli scrittori vari, Albini cerca però di mettere in luce gli apporti stilistico-lessicali di ognuno di essi. Le varianti fonetiche di Illyés, le strane reggenze dei suoi verbi, le fantasie e deformazioni surrealiste di Jozsef sono rapidamente accennate. In questo stesso già l'Antologia si differenzia dalle tre o quattro che l'hanno preceduta e hanno trascurato le ragioni formali degli scrittori.

E' interessante anche che Albini non abbia pubblicato la sua antologia senza prima saggiare le

reazioni del pubblico verso alcuni poeti: già sull'*Approdo letterario* aveva presentato il poeta della città Vas (in genere, è la campagna a muovere gli scrittori ungheresi, dalla campagna traggono matrice e motivi), sempre sull'*Approdo* si era occupato di Radnoti, ebreo morto in seguito alle persecuzioni razziste, finito da una raffica di mitra. E per Radnoti aveva messo in luce un fatto che troppo spesso passa sotto silenzio, cioè il ricorso, il rifugio nel neoclassicismo dell'ecloga di fronte alle allucinanti vicende di un'epoca di orrori. Infine, anche il poeta più sottile, conturbante e difficile, Weöres, era stato affrontato da Albini, nella rivista ligure *Resine*. Nell'Antologia dell'ERI il numero delle liriche è assai più ampio, almeno per Vas e Weöres: andava comunque sottolineato il lavoro di scavo e di ricerca che ha preceduto l'edizione definitiva.

Sulla traduzione la discussione è ovviamente aperta: le poesie possono essere lette in italiano, e considerate nella loro efficacia di comunicazione, o raffrontate coll'originale e viste come mezzo di diffusione, più o meno leale nei confronti del testo primitivo. L'onestà linguistica del traduttore è facilmente constatabile: a parte gli inevitabili tagli, o compiacimenti nel gioco di immagini, più fissate o più labili, a seconda dei casi, si può quasi seguire riga per riga l'originale. La collaborazione di colleghi linguisti ha certo avuto il suo peso, soprattutto di fronte a forme verbali curiose, obsolete o a termini riferibili a specifici usi e costumi magiari.

Più interessa mettere in luce come Albini sia riuscito a mantenere un'atmosfera incandescente, a fornire qualcosa di vivo, di estremamente efficace: l'elogio migliore è appunto che le liriche da lui tradotte assumono esistenza autonoma. Diversamente che nei suoi lavori precedenti (basta ricordare l'antologia di Jozsef, ormai alla sua quarta edizione) Albini ha puntato meno sul gioco del ritmo, di un endecasillabo duttile e ben maneggiato, che su un lessico di molteplice fattura. La crisi, la rottura, l'angoscia sono denunciate, il contatto vergine colle cose è cercato rinunciando giustamente alle sugge-

stioni della melodia, alla bella gabbia architettonica: l'impeto ha il coraggio di mescolare materiale affettivo quasi popolare e materiale verbale aulico. Nella gerarchia dei valori, questa volta Albini ha privilegiato l'espressività. Certo, sarebbe stato più produttivo un estremismo cantilenato, per chi ami le apparenti ribellioni: ma l'ira compressa e gonfia ha più ragione della disperazione ritmata pesantemente.

Potrà meravigliare qualcuno che Albini abbia inserito, accanto al proletario József e al vate della

campagna Illyés un poeta etichettato come decadente, Kosztolanyi: direi che è il sintomo di un modo nuovo di accostare gli ungheresi. Anche il raffinato e crepuscolare Kosztolanyi, l'uomo dai sentimenti per così dire ovattati, dal gusto dell'eleganza, ha sentito la necessità di denunciare l'epoca in cui viveva, ha conosciuto gli accenti di un'angoscia sociale. Era un aspetto che andava ricordato: la linea civile è sempre costante, dalle origini della letteratura ungherese.

ANNA SIKOS

LETTERATURA RUSSA

“Disamore” di Boris Pasternak

E' uscita di recente, presso l'editore Feltrinelli, col titolo *Disamore* una piccola raccolta di scritti narrativi di Boris Pasternak. In essa hanno trovato posto frammenti che servirono da preparazione al romanzo *Il dottor Živago* e che già erano noti agli studiosi, perché pubblicati in russo in America. Nel libro si legge anche un racconto inedito: *Storia di una controttava*. Si tratta di testi che più che un valore autonomo ne hanno uno ausiliario in quanto permettono di ripensare più a fondo tutta la prosa pasternakiana.

L'opera di Pasternak, come quella degli altri scrittori russi suoi contemporanei, è marcata dal segno di un rapporto difficile, se non drammatico, con la realtà rivoluzionaria. Agli artisti si chiedeva di manifestare direttamente un atteggiamento di adesione ai nuovi principi di vita sociale e sempre più spesso si dimenticava che i modi in cui l'arte può vivere creativamente la storia sono infinitamente più complessi di un puro consenso o dissenso. Rileggiamo le parole che, all'inizio del nostro secolo, il poeta simbolista Vjačeslav Ivanov scriveva sul rapporto tra arte e rivoluzione: «Quante volte si dimentica, ad esempio, che è irragionevole esigere

in epoche rivoluzionarie dalle opere d'arte temi o dichiarazioni rivoluzionarie! Se la rivoluzione vissuta è rivoluzione autentica, essa si compie non alla superficie della vita soltanto né solo nelle sue forme, ma nelle profondità stesse della coscienza. Il vero talento non può non esprimere la profondità estrema della coscienza a lui contemporanea. Quindi il vero talento in queste epoche serve necessariamente la rivoluzione, anche se agli altri o a volte a se stesso ne può sembrare l'avversario».

Se è vero, come ci sembra, questo modo di stabilire i legami complessi, e non sempre visibile a prima vista, tra poesia e rivoluzione, allora l'opera di Pasternak, fino al *Dottor Živago* compreso, non può non essere considerata parte attiva e fedele di tutta l'esperienza del suo paese e del suo tempo, seguita attraverso rivoluzioni e involuzioni. Pasternak una volta definì il libro come un «pezzo cubico di coscienza ardente e fumante». E la sua opera non è un «pezzo di vita», nel senso di un realismo esteriore, ma appunto un «pezzo di coscienza», nel senso di un realismo spirituale.

Pasternak fu il primo scrittore russo sovietico a mostrare al mondo, con l'intensità morale di un'opera poetica, che un'intera esperienza storica, quella so-

vietica appunto, goduta dagli spettatori attraverso un gioco di ottiche illusioni, dai suoi attori era stata vissuta con ben altra serietà di sofferenza e passione. Non che Pasternak assommasse in sé la vita di un'età e di una collettività: egli operava una trasformazione chimica degli istanti in cui fluisce il tempo della storia, ne manifestava l'intima composizione e imprimeva ad essi un movimento destinato ormai a diventare irreperabile. Nelle dimensioni enormi dello spazio storico Pasternak introduceva l'infinitamente piccolo dell'eternità lirica, e, rendendo tangibile l'impalpabile, proponeva una nuova scala di rapporti tra le grandezze di un sistema.

In uno dei suoi primi scritti teorici, pubblicati nel 1916, Pasternak aveva dichiarato che la realtà, « scomponendosi, si raccoglie in due poli opposti: la Lirica e la Storia » e che « entrambi sono ugualmente apriori e assoluti ». Mutando l'immagine, si può dire che Pasternak si mosse lungo la verticale lirica piuttosto che nel senso dell'orizzontale storica, senza mai porsi il compito, rovinosamente attuato da troppi, di piegare la prima al livello della seconda, e senza mai aspirare, come invece tentò Majakovskij con tragico titanismo, di innalzare la seconda alla perpendicolarità della prima.

Pasternak diventò certo di un punto di incidenza della lirica nella storia e col suo romanzo ritenne di dover trapassare liricamente il piano storico per giungere a un nuovo spazio e a una nuova geometria.

Parte degli scritti raccolti in *Disamore* sono il laboratorio di questa impresa. La cui difficoltà era chiara a Pasternak già nel 1927 (e non poteva che aumentare vertiginosamente nei decenni successivi), quando scriveva a Gorkij a proposito del suo *Klim Samgin* (romanzo col quale, secondo un'ipotesi da me avanzata, *Il dottor Živago* ha contatti di polemica divergenza): « E' strano riconoscere che l'epoca da lei assunta (l'inizio del nostro secolo, V.S.) ha bisogno di scavo quasi si trattasse di un'Atlantide. E' strano non solo perché nella maggior parte di noi essa è ancora nella memoria, ma in particolare perché a suo tempo essa è stata raffigurata direttamente dal vero proprio da lei e dagli scrittori della scuola a lei vicina come contemporaneità

quotidiana. Ma appunto per questo essa è più intatta e inesplorata nel suo nuovo stato attuale, in qualità di fondamento obliato e perduto del mondo odierno o, in altre parole, come prologo prerivoluzionario sotto una penna post-rivoluzionaria. In questo senso quell'epoca non è stata ancora toccata da nessuno ».

Quando si propose di ritoccare l'Atlantide del passato e di riscoprire quel « fondamento obliato e perduto », Pasternak era nell'orizzonte di una memoria fatta di aspettazione, non di nostalgia, e si apriva a un'esperienza lirica che, come sempre in lui, assorbiva le energie dell'universo naturale, ma anche si compenetrava di un nuovo chiarore di religiosità. Pasternak col suo *Živago* non risuscitava la romantica leggenda del poeta, da lui criticata in terribili passi dell'autobiografico *Salvacondotto*, ma usciva dallo stato di ipnosi e di inferiorità in cui lo aveva tenuto l'abusata leggenda del rivoluzionario.

Accogliendo, della rivoluzione, la grandezza incorrotta di evento sovrastorico, in un periodo rivoluzionario Pasternak aveva sentito il dono lirico come « alto male », come scandalo non già da sacrificare ma certo da giustificare. Di fronte all'« idolo dello Stato » risorto e venerato, di fronte al compiuto passo dal « circo romano » alla « chiesa romana » (cioè dalla rivoluzione al regime), il rivoluzionario perse la sua aureola di martire e liberatore per trasformarsi in burocrate e persecutore. E in cambio si affermò la mai abiurata figura del poeta non già come mito estetistico di superiore validità, bensì come realtà di vita legata alla quotidianità e all'amore, beni sommi stravolti e travolti dalla nuova storia.

Il registro di scrittura della prosa di Pasternak doveva mutare: non più, come nei primi racconti, la microanalisi del divenire di un'anima secondo i dati immediati delle emozioni, ma lo scioglimento ininterrotto della contraddizione di epopea e di lirica secondo il parametro di una rete di simboli vissuti come destino. Il nucleo di concretezza dell'evanescente mondo romanzesco così creato doveva essere l'amletica figura di Jurij Živago, legata alla sua controparte, Lara, e vivente due volte: nell'estensione narrativa e nell'intensità dei suoi propri versi.

VITTORIO STRADA

STORIA E CULTURA

Cristofano e la peste

di Carlo M. Cipolla

Le impressionanti quanto tangibili conseguenze della degradazione ecologica ripetutamente segnalate e drammaticamente vissute per un verso, la rinnovata attrazione verso la storia sociale per un altro, hanno condotto da non moltissimi anni a questa parte un numero crescente di storici a frequentare un terreno per l'innanzi inesplorato (o meglio, e con più precisione, riservato in via tacita a studiosi di diversa formazione). Ci riferiamo alle condizioni igienico-sanitarie nelle quali il genere umano si trovò a vivere nel passato, alla loro evoluzione, e, in un tal quadro, alla storia della morbidità ed a quel suo tragico aspetto che furono le epidemie.

Le ricerche hanno attinto — ed in tempi brevissimi — livelli qualitativi e quantitativi piuttosto rimarchevoli, e ciò ha indubbiamente favorito la messa a punto di ipotesi interpretative e di concettualizzazioni non prive di saldezza. Almeno sino ad oggi, una delle più suggestive e convincenti di esse pare quella della cosiddetta « unificazione microbica » del pianeta dovuta ad uno storico californiano, Woodrow Borah. Secondo il quale, fra il '300 e la fine del '500, si viene appunto sviluppando un processo nel cui divenire le grandi epidemie, in specie la peste, penetrano in tutto il mondo, nel vecchio e nel nuovo, per i tramiti più diversi: dando luogo ad una catastrofe demografica prolungata le cui conseguenze economiche, sociali, politiche ed esistenziali sono ancora da lumeggiare e da intendere in larga parte.

E' ad una manifestazione locale di un siffatto disastro pandemico che Carlo Cipolla ha dedicato un saggio svelto e brillantissimo che esce ora presso « Il Mulino » con il titolo emblematico *Cristofano e la peste*. Esso racconta due storie intrecciate. L'una ricostruisce il decorso della pestilenza che colpì Prato nell'inverno-primavera 1630-1631 e che — malgrado le città italiane fossero considerate all'avanguardia nell'apprestamento dei sistemi di di-

fesa da simili flagelli, il primo lazzeretto del quale si abbia notizia era stato costruito a Venezia nel 1403 — provocò la morte di 1236 persone sui 6000 abitanti che vivevano dentro le mura e gli 11.000 del contado. Non si trattava comunque di un pur macabro *record*: nei mesi precedenti la peste aveva investito Milano falciando più di 60.000 vite umane sui 130.000 residenti. La seconda delle due storie riguarda invece Cristofano Ceffini, il personaggio che, come Provveditore alla Sanità, organizzò e diresse i servizi, le istituzioni e gli uomini mobilitati per combattere o perlomeno contrastare la furia del morbo. Di « famiglia illustre anche se non titolata, tipico membro dell'oligarchia locale che reggeva le Comunità del Granducato », già gonfaloniere della città, Cristofano è in effetti il vero protagonista del libro di Cipolla. Imbattutosi nel corso delle sistematiche ricerche di storia della sanità alle quali era dedito da tempo in una figura come quella del Ceffini, lo storico pavese gli ha costruito attorno una scenografia essenziale quanto realistica, gli ha messo a fianco un gruppetto di comprimari — l'altezzoso governatore dell'ospedale Andrea Martinazzi, il « chirurgo », povero Diacinto Gramigna che prestò servizio nel lazzeretto per più di otto mesi « indossando sempre lo stesso miserabile vestito », il riotoso canonico Lattanzio Vai, e poi infermieri, burocrati, becchini, frati, uomini e donne, sani o colti dalla peste — e lo ha di poi proiettato in primo piano restituendocene infine un'immagine a tutto tondo. Se non ci inganniamo per la prima volta Cipolla affronta qui il genere biografico, e non è che gli siano estranee le componenti psicologiche e di comportamento del biografato, ma è egli stesso ad offrire quella che a noi sembra la più corretta chiave di lettura del suo saggio quando scrive: « ... La storia di Cristofano Ceffini è insieme patetica ed esemplare ». Aggiungendo di poi: « Spesso egli si sentì perduto nelle tenebre di un'assurda lotta contro un nemico invisibile. Ancor più spesso avvertì che molto del suo lavoro era reso vano dalla testardaggine, dall'ignoranza, dalla stupidità e dal-

l'incuria della gente. Ma c'era di più. Spesso la cronica deficienza di risorse lo costrinsero ad adottare una linea di condotta che egli stesso giudicava istintivamente pericolosa».

La conclusione di una vicenda personale, sullo sfondo cupo e disperante di una città i cui abitanti, passato un disastro, non potevano non pensare al prossimo, ed alla povertà endemica, alle guerre che li avrebbero coinvolti, alle carestie, è in questo senso che assume il carattere «esemplare» del quale Cipolla ha parlato. Se era vero che, insieme agli splendori delle corti, alle grandi opere di artisti e di scienziati, alle audacie di mercanti ed esploratori, al faticoso lavoro di artigiani e contadini — questa è l'idea che anima il libro di Cipolla e che sta al centro anche di un altro suo volume, recente e di vasto respiro — «la caratteristica fondamentale delle società preindustriali — sono sue parole — era data dalla loro estrema vulnerabilità di fronte alle calamità di tipo più diverso» in buona misura ed in primo luogo perché la loro povertà «imponesse scelte, e le esigenze sanitarie dovevano venir sacrificate alla opprimente scarsità delle risorse economiche».

George L. Mosse *Intervista sul nazismo*

George Mosse è uno storico americano di origine tedesca già noto al lettore italiano per alcuni, importanti volumi dedicati rispettivamente alle *Origini culturali del Terzo Reich* (pubblicato nel 1968 dal Saggiatore), all'*Europa del Cinquecento* (scritto in collaborazione con Helmut Koenigsberger e tradotto da Laterza l'anno successivo) ed alla *Nazionalizzazione delle masse* (uscito presso Il Mulino nel 1975). Appartenente ad una facoltosa famiglia ebraica che al momento della vittoria nazista possedeva una delle maggiori case editrici del paese — stampava fra l'altro quotidiani come il «Berliner Tageblatt» e la più popolare «Volkszeitung» — egli abbandonò la Germania con i suoi quando era appena quindicenne: appunto nel 1933. Dopo aver studiato in Inghilterra e negli Stati Uniti — fu ad Harvard che ottenne il dottorato in storia con

Charles McIlwain — ebbe dapprima un incarico nell'Università dello Iowa e passò poco dopo all'insegnamento di storia contemporanea presso la Università del Wisconsin.

Presentando *La nazionalizzazione delle masse*, Renzo De Felice ha osservato che «pochi libri, forse nessuno fra quelli pubblicati negli ultimi anni, hanno una potenza suggestiva e sono così ricchi di vera cultura, di stimoli intellettuali e di suggerimenti metodologici come questo». Aggiungendo di poi: «Fare in questo campo riferimenti e confronti è sempre difficile. Eppure, se un riferimento, un confronto è possibile, i nomi, i titoli che vengono alla mente sono due: quello di Johan Huizinga con il suo *Autunno del Medioevo* e quello di Marc Bloch con il suo *Les rois thaumaturges*. Chi tenga presente che un paio di anni fa fu proprio Michael Ledeen a interrogare De Felice per una delle primissime *Interviste* comparse nella fortunata serie laterziana, non può perciò escludere che la decisione di prepararne una con Mosse sia maturata in riferimento ad un giudizio siffatto: nel quale, al di là dell'entusiasmo troppo scoperto per un'opera in sé di rilievo, è relativamente facile scorgere accattivanti seppure legittime intonazioni autobiografiche.

I cardini sui quali riposa l'interpretazione mosseiana del nazismo sono essenzialmente due. Il primo, localizzato nel profondo della storia dell'Europa contemporanea, è individuato nei «miti e nei culti» presenti in quei movimenti di massa che si delinearono in Germania durante la guerra di liberazione dal dominio francese agli inizi del secolo XIX sull'onda di un processo intellettuale nel cui divenire l'idea roussoviana di «volontà generale», un'idea «che si realizza solo quando tutto il popolo agisce come se fosse riunito in assemblea e quando si manifesta perciò il carattere dell'uomo in quanto cittadino», tende a fondersi per un verso con la resistenza all'allentamento dei vincoli personali e collettivi indotta dalla industrializzazione avanzante in nome di un passato remoto e felice quanto improbabile e, per l'altro, con la «ridestata consapevolezza nazionale». Fu così che «il culto del popolo» venne tramutandosi nel «culto della nazione» e delle sue mitiche peculiarità, e che la «folla incomposta» si trasformò in un «movimento di mas-

sa» e si «nazionalizzò». Ad un tempo, attraverso i riti, le cerimonie, i miti rielaborati e riproposti e attraverso le loro simbologie materiali (i fuochi sacri, le bandiere, le canzoni, i monumenti) l'azione politica precipita in «una rappresentazione drammatica» della quale si pensava fosse attore il popolo stesso: la «volontà generale che si oggettivizza». Il secondo di quei cardini è costituito invece dai traumatici sconvolgimenti politici, sociali e psicologici determinati dalla «grande guerra» nella società europea, e dalla capacità dei progetti e dei gruppi rivoluzionari di destra di suscitare ed incanalare i movimenti di massa «nazionalizzati», rivitalizzandone i miti e le liturgie, in opposizione al governo parlamentare e rappresentativo che si sosteneva essere in contrasto con la «volontà generale» perché «atomizzava gli uomini e le politiche».

Nell'intervista a Ledeen, chiara e distesa, Mosse non aggiunge molto di nuovo. Egli sembra invece maggiormente interessato ad alcune messe a punto polemiche che non ci pare opportuno ignorare. In primo luogo egli precisa e ribadisce una convinzione che non è sempre apprezzata nel suo significato più pregnante, la convinzione cioè che è impossibile, e scorretto, ridurre sotto l'etichetta «fascismo» ogni e qualsiasi regime dittatoriale ed autoritario che non abbia, in qualche misura, una base di massa (un'idea della quale, e giustamente, rifiuta d'altronde la primogenitura). In secondo luogo — ed anche su ciò pensiamo di dover convenire — Mosse è del parere che differenze fra nazi-

simo e fascismo ve ne siano ma, commenta seccamente, «non voglio che occupino tutto il quadro»; «dopotutto, fascismo e nazismo crearono entrambi stati autoritari». E tornando sull'argomento in replica ad una delle non poche domande insidiose di Ledeen, aggiungerà di lì a non molto: «ho già detto di che specie di rivoluzione si tratta, di una rivoluzione di destra che non muta le relazioni economiche». In terzo luogo, e su ciò il nostro dissenso è radicale, egli riconferma l'opinione che certe idee sul rapporto «fra nazismo e capitalismo monopolistico sono pura teoria nel senso che non pogiano su alcun elemento di fatto». Convinti come siamo che un rapporto del genere vada ben al di là di singoli episodi non possiamo non giudicare sorprendente una affermazione del genere: è o no un «elemento di fatto» l'appello rivolto nel novembre 1932 al Presidente della Repubblica da parte di industriali e finanzieri come Thyssen, Vogler, Krupp, Bosch, Harier, Woermann, Beindorff, Schroeder, Reinhart nel quale costoro chiedevano «il conferimento della direzione responsabile di un gabinetto presidenziale formato dalle migliori energie tecniche e personali al capo del principale gruppo nazionale»? E' o no un elemento di fatto che costui si chiamava Adolf Hitler?

GIORGIO MORI

GEORGE L. MOSSE, *Intervista sul nazismo*. A cura di Michael A. Ledeen. Bari, Laterza, 1977. Pp. 153. Lire 2.000.

ARTI FIGURATIVE

La pittura romantica tedesca a Parigi

Nella sua introduzione al catalogo della mostra parigina dedicata alla pittura del periodo romantico in Germania, Michel Laclotte racconta che, a chi gli chiedeva perché quando si parla di arte del XIX secolo ci si occupa esclusivamente della Francia,

Lionello Venturi era solito rispondere «Chiedetelo a Dio»; come se per un curioso disegno della Provvidenza tutti i doni creativi, le possibilità poetiche, le grandi intuizioni dei colori, fossero stati, per quel secolo, riversati su quel solo paese. La risposta di Venturi era, a dir poco, ingenua e anti-

storica; quella del Buon Dio sarebbe stata più precisa e avrebbe suonato così: « per ignoranza ».

Nessun vuol negare che il secolo aperto in Francia da Ingres e chiuso da Cézanne sia tra i più ricchi e affascinanti di tutta la storia delle arti figurative, ma Constable, Turner, Friedrich e Segantini non erano francesi. Non possiamo ignorare l'Ottocento inglese né, ormai, quello italiano, e quanto al tedesco è qui ora questa mostra, che si distende sui due piani dell'Orangerie, a dimostrarne la ricchezza, la novità e, più spesso di quanto si sia creduto, la poesia.

E c'è da ricordare un altro fatto, di cui mai nessuno tien conto: nel 1931 l'incendio del Glaspalast di Monaco, che ospitava una grande e, sfortunatamente, ben scelta mostra del romanticismo tedesco, ha provocato la distruzione di un gran numero di opere tra le più belle di quel movimento, ha cioè decapitato la pittura tedesca dell'Ottocento. Ma ciò che è rimasto e che si può ammirare, in parte, all'Orangerie, è sufficiente a dimostrarci cosa è stato quel secolo anche in pittura e anche in Germania.

Diramata in ogni direzione, con una minuzia di particolari sfuggiti finora a una presentazione complessiva, la mostra getta veramente i fondamenti di un grande corpo pittorico che, dagli inizi fin verso la metà del secolo, indica una delle stagioni più felici dello spirito tedesco. E' creata una trama fittissima di opere, di idee, di fedi e di poetiche: dai veri romantici, poeti tragici come Friedrich, mistici felici come Runge, naturalisti straordinari come Carus, fantasiosi coloristi come Blechen, ai Nazareni, assertori di una pittura neo-antica, chiara, immobile, formalista, a volte retorica, ma più spesso agitata sotto le superfici dai fermenti ossessivi di un amore anch'esso romantico; da un paesaggista come Koch che rinchiude le agitazioni del cuore e delle foreste battute dal vento entro la forma cristallina e splendente di una calma classica, alle narrazioni già di gusto biedermeier di Moritz von Schwind; dalla nitidezza luminosa, incantata, neo-settecentesca di von Kobell, alla pittura intimità e ormai avviata al realismo di von Menzel.

La mostra si intitola cautamente « La pittura tedesca all'epoca del Romanticismo », ma ognuno di

questi artisti, ognuna di queste opere, quadri, disegni, acquerelli o incisioni, partecipano, nei modi e nelle misure più diverse, dello spirito romantico; per cinquant'anni è questo che spira in Germania, anche se da tragica tempesta si trasforma alla fine in dolce brezza e gli artisti da disperati folli e suicidi diventano piccoli borghesi. E' certo però che il tempo più perduto e più poetico resta quello delle origini, quando il romanticismo nasce nelle regioni del Nord con una profondità, una forza e un empito che non hanno uguali in Europa; è il tempo di quell'artista geniale, di quell'incomparabile pittore che è stato Caspar David Friedrich, uno dei più grandi tra tutti quelli che, negli svolgimenti della storia pittorica, hanno espresso in immagini il rapporto misterioso tra la natura e l'uomo. Non meraviglia che anche a Parigi la sua sala sopravvanzasse di tanto tutte le altre e che il pubblico finalmente e finalmente i critici, gli rendano quell'omaggio che si è sempre meritato.

Friedrich congiunge in una sola bellezza lo sprofondamento nella natura, il sentimento e l'angoscia dell'infinito, la mistica ricerca della divinità nelle cose, il richiamo dei fantasmi che abitano il cuore dell'uomo, il simbolismo di ogni parvenza, la minuziosa precisione dello stile, il senso dell'armonia del mondo. Li congiunge e li fonde e ne ricava una visione totale dell'uomo contemplante e della natura immobile, dell'uomo solitario e della natura animata.

Le rocce bianche, la luce della luna, le incertezze del crepuscolo, le nebbie dell'alba, la quercia senza foglie, gli abeti filati di neve, le sacre montagne, i velieri, le rovine delle chiese gotiche, non sono solo elementi della natura, ma protagonisti disperati e bellissimi di un dramma che coinvolge le profondità oscure dell'animo umano; e diventano i segni e le parole del nuovo linguaggio che è stato concesso all'uomo per esprimere l'amore, l'angoscia e la malinconia e attraverso questi sentimenti l'anelito verso qualcosa che non sarà mai finito, non sarà mai raggiunto, e non sarà mai visto. Questo linguaggio è il romanticismo.

La mostra di Parigi e quelle di Londra e di Amburgo che l'hanno preceduta dimostrando finalmente come la pittura romantica tedesca abbia il suo

seggio vicino alla poesia e alla musica e come il pittore Friedrich sia il compagno dei grandi spiriti di quel tempo e di quelle arti, Novalis Hölderlin e Kleist, Beethoven Schumann e Schubert.

Ecco la risposta del Buon Dio alle idee strette di chi conosceva poco la storia, male la poesia, parzialmente la pittura.

ROBERTO TASSI

Francesco Arcangeli e l'informale

L'ultima volta che vidi Francesco Arcangeli con aria assorta affrettava il passo sotto una pensilina della stazione di Bologna. Dopo un po' lo rividi sul mio stesso treno, che andava a Padova. Arcangeli aspettava la prima fermata per scendere, per prendere un taxi e andare a Modena dov'era diretto: su quel treno era salito per sbaglio.

Nei non più di dieci minuti che ci parlammo mi disse di suoi lavori e di lavori di suoi scolari; e fece in tempo, prima di scendere, a chiedermi del libro che stavo scrivendo e a farselo raccontare. Poi lo vidi sparire, esasperato e paziente, fra la folla della stazione, forse era Rovigo.

Quell'incontro, quel treno, continuo a rigirarmeli in testa come un'oscura metafora: Arcangeli critico non aveva sbagliato treno, né come metodo né come scrittura. Ma è pur vero che il suo treno, giusto, era così singolare e poco frequentato che molti lo trattarono, alla fine, come uno che è salito su un treno che non è il suo. E questo se non spiega, sicuramente, la sua intelligenza critica e la rara, corposa eleganza della sua prosa, spiega forse la lunga infelicità che fu la sua vita.

Date le premesse siamo convinti che non è stato facile, per il comitato spontaneo sorto all'indomani della sua morte, curare questi primi due tomi degli scritti di Francesco Arcangeli, appena editi da Einaudi, intitolati *Dal romanticismo all'informale*. Ai quali seguiranno tra breve gli altri dedicati ai suoi scritti su l'arte dal Trecento a tutto il Settecento.

Difficoltà di multiforme natura e variamente articolate si paravano davanti a quei volenterosi riuniti in comitato: intanto la grande quantità degli scritti arcangeliani, disseminati in libri e cataloghi, in articoli di riviste e di giornali, oltre che in un numero

straordinario di presentazioni di galleria, un tipo di scritti, quest'ultimo, che forma un genere a sé che tutto sommato attende ancora il suo laborioso esegeta.

Stabilita pertanto la giusta necessità di scegliere, un'altra difficoltà, strettamente connessa alla prima, era: come ordinare il materiale? Detto in breve: seguire la storia di Arcangeli, il filo dei suoi scritti dal 1935 al '75; oppure ordinarli secondo la storia dell'arte, dal medioevo, appunto, ai nostri giorni?

Ha avuto la meglio, presso gli ordinatori, la seconda ipotesi, che, è già stato rilevato, ha le sue discutibili buone ragioni. Mentre, se torniamo al titolo di questi due tomi, *Dal romanticismo all'informale*, questo non suona come soltanto cronologico — anche se, è vero, gli scritti contenuti concernono un periodo che va dopo il neoclassico a questo dopoguerra — ma vale un'indicazione di percorso, del percorso, ovviamente, della critica arcangeliana.

E dato che sul termine di arrivo (l'informale) nelle preferenze critiche di Arcangeli, non si danno dubbi, la discussione deve necessariamente appuntarsi sul dato di partenza, che, nel suo caso, ci chiediamo, siamo sicuri che fosse un qualche romanticismo? Uno dei romanticismi degli anni della formazione di Arcangeli, diciamo fra il 1935 e il '40.

In quegli anni un romanticismo dichiarato, per intenderci, era quello del gruppo di « Corrente » — considerando in esso, coi pittori e gli scultori, anche i letterati e i critici — insieme a quello, non dichiarato, che vive nella poesia e nella prosa ermetiche, che non a caso, anzi giustamente, trovavano spazio e attenzione su « Corrente ». Ma è nota la nessuna aderenza di Arcangeli agli ermetici; nemmeno quando scrive poesie, ché, a riprendere in mano la notevole *plaque*, *Polvere del tempo*, uscita da Vallecchi nel giugno del '43, in quelle sue poesie si possono rintracciare accenti che ricordano Carlo Betocchi, a volte Berto Ricci, ma ben poco che ci richiami agli ermetici. Ed è altrettanto nota e motivata la sua scarsa solidarietà col gruppo milanese di « Corrente ».

Pertanto, se una certa cultura artistica, non delle minori, come veridicamente osserva e ribadisce lo stesso Arcangeli anche in quelle belle lezioni pub-

blicate or ora dall'Editrice Alpha di Bologna, si è mossa dal romanticismo per approdare all'informale, lo stesso non è avvenuto per quanto riguarda la sua cultura e la sua storia critica specifica. Anche se a prima vista può non risultare molto chiaro, ripercorrendo questa raccolta einaudiana dei suoi scritti, che nell'accavallarsi delle date di stesura e nell'irruenza dello stile arcangeliano hanno davvero qualcosa di romantico e anche di informale, se non proprio di informe.

Ma se ostinati torniamo ad interrogarci sulla storia di Arcangeli ci si accorge alla fine che questa non ha fondamenti e inizi in nessun romanticismo, ma in quella che lui stesso chiamava una « civiltà formale ».

« Le mie parole vengono da un'esperienza educata lungamente alla comprensione formale dell'arte » scriveva nel 1961, in una nota su Victor Brauner. Ed è del 1959 questo suo commento al termine « informel »: « Parola suggestiva, ma equivoca, che serve a oppositori di comodo per far credere che le opere di Wols (o di Pollock o di altri) siano « senza forma ».

Lunga, e ricca, educazione formale fattasi da Ar-

cangeli alla scuola di Roberto Longhi, alla quale rimase saldamente fedele anche quando le sue preferenze in tema di arte moderna furono irrimediabilmente divergenti da quelle del suo maestro. Educazione che in Arcangeli non solo non venne mai meno, ma fu, a guardar bene, limpida premessa alla sua comprensione della rigorosa natura, e ragion d'essere, formale, di tutta la grande stagione « informel ».

Purtroppo in questa silloge gli scritti più longhiani di Arcangeli sono quelli che meno abbondano.

E del resto, se prendiamo la famosa stroncatura che Arcangeli dedica nel 1953 a Picasso, « voce recitante », com'è, di fatto, motivata la sua « grave insoddisfazione » se non in termini formali? Quello che Arcangeli (e Longhi, in questo caso, sarà stato da meno?) non sopportava in Picasso era il pluralismo stilistico, era quella irriverenza-connivenza nei confronti della forma, che di fatto ha arricchito inesaurevolmente la facoltà di « scandalo », e quindi di comunicazione con un vastissimo pubblico, dell'arte del grande maestro di Malaga.

FERNANDO TEMPESTI

TEATRO

«Le allegre comari di Windsor» al Quirino di Roma

Un tono malinconico e disincantato, come di chi si lasci volontariamente « giocare » dagli altri perché ha capito d'aver fatto il suo tempo, serpeggiava nelle *Allegre comari di Windsor* andato in scena al Quirino di Roma nella regia di Orazio Costa Giovangigli. Assumendo come propria questa malinconia, nell'indossare le vesti del protagonista, Tino Buazzelli ha detto: « E' l'aria di morte e di alienazione che ho cercato di infondere a questo grande archetipo che maestro Shakespeare mi ha fornito. Il suo dramma è il mio e di ogni generazione che

sta per concludere il suo tempo ».

Vero è che, dominata dalla figura di Falstaff, la commedia non può scompagnarsi dal ricordo dell'Enrico IV, dove il celebre personaggio mette a fuoco la sua canagliasca grandezza. E' da tale ricordo, operante in sordina nell'animo dello spettatore, che la comicità delle *Allegre comari*, confidata alla derisione di Falstaff, si altera e converte quasi nel suo opposto, alleandosi ambiguamente ad un certo senso di fastidio, come se si trattasse d'una derisione esagerata o quantomeno spiacevole.

La prima ragione di tale spiacevolezza è che i derisori di Falstaff sono tutti inferiori a lui: è gente meschina — almeno gli uomini — che non vale

un grammo della sua pancia. Ma la seconda ragione è anche più profonda ed è che, colpendo quel pancione ignobile ma leale, chi conosceva da prima l'uomo, accanto al giovane principe di Galles divenuto poi Enrico V, avverte l'impressione di offendere la giovinezza.

Ma chi è, dunque, Falstaff? E' un uomo corpulento e senza scrupoli, dedito alla frode e all'inganno, alla crapula e alla difformità sistematica delle leggi: un uomo dal cuore estremamente terrestre — per restare nei comodi schemi delle dicotomie consuete — ma dal cervello estremamente alato, che mente, truffa, ruba, senza avere il minimo rispetto del cielo ma mostrandone uno grandissimo per il buon senso e per l'intelligenza. Sì, questo è vero: è in rotta col buon costume (e dire che è un baronetto!). Ma intanto è nemico giurato delle affettazioni e dell'ipocrisia: un autentico uomo. Dovremmo alla fine detestarlo: invece lo seguiamo con una simpatia irresistibile e siamo pronti a perdonargli tutti i peccati come peccati d'ingordigia dovuti alla sua esuberanza vitale. Tant'è che, apprendendone indirettamente la morte (e la forma indiretta ne accentua l'irrimediabile distacco), allorché, nell'*Enrico V*, il sovrano è giunto al colmo della gloria, noi proviamo una profonda tristezza.

Ora questo eroe, che era già morto nel 1599 (data di composizione dell'*Enrico V*), fu risuscitato da Shakespeare qualche anno dopo nelle *Allegre comari*, per ordine — pare — della regina Elisabetta che voleva vedere Falstaff innamorato. Segreta rivalsa femminile — se la notizia è vera — chè, avendo fittato l'inafferrabilità di quell'uomo tanto spregiudicatamente vitale, la regina voleva vederlo alla prova, chiedendone la riesumazione non già nei confronti della società, ma nei confronti delle donne.

Di qui il singolare umore delle *Allegre comari*, la cui comicità apparentemente farsesca si districa invece come un fruscio dalle pieghe nascoste dell'animo femminile. Si tratta in breve di una riscossa delle donne contro il granitico cinismo di un uomo in verità eccezionale, l'invincibilità del quale, alla resa dei conti, è provata dal decrescere delle armi che quelle impiegano nel mandare ad effetto le tre celebri beffe ordite contro di lui.

Nella prima, infatti, Falstaff viene nascosto in un cesto di panni sporchi e gettato nel Tamigi; nella seconda viene travestito con le gonne di un'abbondante donna tacciata di magia ed esposto così ad un fracco di legnate; nella terza, infine, adescato in maschera (un ridicolo coronamento da cervo) presso una quercia intorno a cui spira un'aura di tregenda, viene assediato da finte fate che lo pungono e lo pizzicano. Malgrado il crescendo quasi orchestrale delle beffe, che dalla chiusa magione del signor Ford passano all'aperto, nella pubblica e profumata aria del parco di Windsor, è indubbio che le armi vengano a mano a mano spuntandosi, divenendo in certo modo più ingenui e inoffensive. Come può Falstaff reagire ai pizzichi delle fate, se non ha reagito al bagno nel Tamigi?

Ciò che colpisce, nel rustico ambiente delle *Allegre comari di Windsor*, è l'ignoranza e la meschinità degli uomini, i quali parlano un'ibrida lingua (gemma della commedia), tra latino, francese e campagnuolo. Il signor Ford, il signor Page, il giudice conciliatore, il medico francese, il parroco gallese: costoro si esprimono ciascuno nel proprio gergo o negli accenti della propria lingua.

Costa ha tradotto questo linguaggio, con trasposizioni a volte felicissime. E siccome nel dialogo ricorrono frequenti i giuochi di parole occasionati dal miscuglio delle lingue e persino dai nomi degli interlocutori, Costa ha tradotto ogni parola, anche i nomi propri: solo la parola Windsor è rimasta intradotta. Così Ford si è chiamato « Gualdi », Page « Paggi » e Sir John Falstaff s'è chiamato Don Giovanni (allusione caricaturale al classica Don Giovanni) Falsastaffa. Da buon regista Costa ci ha dimostrato insomma che il suo compito era innanzi tutto quello del filologo, e poi quello dell'interprete, ben sapendo tuttavia che l'interprete viene prima, in quanto fiuta l'« interpretabilità » di un testo, e che il filologo segue di rincalzo, fornendo la verifica di quella interpretabilità.

Ebbene, agli uomini è affidato il lato farsesco e grossolano della commedia (una grossolanità, naturalmente, da rendersi attraverso i raffinati filtri dell'arte), ma la partita tuttavia è — come si diceva — tra il resuscitato protagonista e le donne. Anche la trama ce lo testimonia del resto. Falsastaffa manda

alle attestate signore Gualdi e Paggi due lettere identiche, con le quali tenta audacemente di ghermire le non sfiorite grazie di entrambe e al tempo stesso, falstaffianamente, di spillare loro i quattrini dei rispettivi mariti. Le due signore s'indignano, ma, a giudicare da una loro battuta (« Ah, davvero è più facile trovare un centinaio di tortore lascive che un uomo — uno solo — morigerato e casto »), si direbbe che la loro indignazione, lungi dall'aver rapporti col personale decoro, sia causata dall'identità delle lettere. Né sembra collegarsi in alcun modo alla ripugnanza fisica di quel pachidermico dongiovanni. Trattasi insomma d'un risentimento affatto femminile, che esplode nell'acida vendetta delle tre beffe.

La comicità delle *Allegre comari di Windsor* è, infine, un inquieto bisbiglio in cui s'alternano la civetteria, il capriccio, l'astuzia, il coraggio, la crudeltà e — tutto sommato — l'ingenuità di due scalmanate e non più giovani signore.

E pare che solo Falstaff abbia ad accorgersene, la cui riesumazione nella commedia, se ce ne rende impallidita la figura gioconda, ce ne serba intatto il condiscendente buon senso.

Né certo è da nulla che il suo proverbiale motteggiare qui si taccia, per additarci più a fondo l'uomo che, dietro una disincantata passività, non ignora in cuor suo di aver tenuto sotto scacco l'intera contea di Windsor.

Il "Lear" di Bond del Teatro Stabile dell'Aquila

Al Quirino di Roma il TSA (Teatro Stabile dell'Aquila) ha presentato il *Lear* di Bond nella regia di Antonio Calenda. Ecco un caso tipico (ma non c'è caso teatrale, in realtà, che non rientri in tale schema) di INTERPRETAZIONE AL QUADRATO, ossia di INTERPRETAZIONE DI INTERPRETAZIONE. Bond interpreta il *Re Lear* di Shakespeare: Calenda interpreta questa interpretazione di Bond. Nel riferirne metterò l'accento soprattutto sulla prima interpretazione (quella di Bond, che rappresenta una non lieve

novità mondiale), attenendomi a quanto me ne è pervenuto attraverso la seconda (quella di Calenda).

Una muraglia (che genialmente lo scenografo Ceroli ha concepito come una sorta di ponte levatoio, identificandovi l'impiantito scenico, che perciò è sollevabile) appare all'inizio e ricompare alla fine del lavoro. E' la muraglia con la quale Lear all'inizio, e i nuovi capi alla fine, vogliono recingere il loro potere per difenderlo dai colpi esterni. Ovviamente, quanto più arginato all'esterno, tanto più massiccio e opprimente il POTERE si manifesterà all'interno. Ma ecco che le due figlie di Lear, Bodice e Fontanelle, corrispondenti a Gonerilla e Regana del testo shakespeariano, se la intendono con due capi-di-stato-esteri, che sposeranno. Di qui la guerra e la sconfitta di Lear. Errante, costui trova rifugio presso un contadino caritatevole, malgrado le riluttanze della moglie di questo, la quale non vuole intrusi nella casa in cui è padrona. Sopraggiungono i soldati: la donna viene violentata, il marito di lei ucciso, Lear imprigionato. Sapremo ora che la contadina violentata è Cordelia, e che il « pazzo » della tragedia di Shakespeare il quale comparirà tra poco sulla scena è il fantasma del contadino ucciso, che seguirà Lear impazzito e cieco fino alla fine, fino a quando, rinsavito, questi lo abbandonerà per dare la scalata alla muraglia, che i nuovi detentori del POTERE stanno ricostruendo. E chi è il nuovo detentore del POTERE? Cordelia, che, divenuta partigiana, riappare sulla scena alla testa della rivoluzione trionfante.

Ciò che colpisce alla prima, in questa interpretazione del *Re Lear*, è la meccanicità che regolerebbe il corso della storia umana, confidata al tortuoso avvicinarsi del POTERE (alias della FORZA). Se fosse tutto qui, ne risulterebbe una concezione non nuova e, tutto sommato, qualunquistica, atta a porre sullo stesso piano CONSERVAZIONE E RIVOLUZIONE. Sboccante in un pessimismo piuttosto effimero e consueto, la violenza dilagante nel forse eccessivamente lungo lavoro di Bond sembrerebbe la necessaria *impasse* del destino umano. Ma, a ben riflettere, Bond sembra all'opposto abbastanza ostinato nel rifiutarla. Vediamo un po'.

Nel *Re Lear* di Shakespeare Cordelia è figlia del

tirannico re che dalle figlie (leggi: dai sudditi, per governarli a suo libito) esige una dichiarazione formale di devozione: ed è quella che non rilascia alcuna dichiarazione, perché ama naturalmente il suo regale genitore. L'amore — infatti — non si dichiara, lo si prodiga senza parole: perciò non può essere provato; sfugge alla certezza giuridica, che è la sola certezza possibile in una società di uomini, cioè di esseri dotati di quella imperscrutabile carica che è la VOLONTÀ. Tuttavia è anche vero che una buona società, ossia una società coerentemente orientata al bene, non sia altrimenti costituibile che attraverso l'accordo di volontà alimentate dall'amore, e da un amore — si badi — assolutamente transitivo, assolutamente alieno da preconcetti di ricompensa. Queste considerazioni ci inducono a capire la seguente battuta del Lear bonadiano: « Se il mondo fosse stato creato da un dio, il Potere sarebbe sempre sinonimo di Diritto... Ma siamo stati *noi* a creare il mondo, noi con la nostra pochezza e la nostra debolezza. La nostra vita è balorda e fragile e abbiamo una sola cosa che dobbiamo mantenere in vita: la pietà. Un uomo senza pietà è un pazzo ».

Bond non è giurista, perciò nutre una devozione sconfinata per il DIRITTO, considerandolo come la via della VERITÀ, mentre già San Paolo, assimilandolo alla LEGGE, ne mostrava i limiti, affermando che esso può additarci solo « ciò che è peccato », ossia ciò che è negativo, e fissava nella CARITÀ (appunto come fa Bond) il principio della GIUSTIZIA, vale a dire del tanto invocato incontro della LIBERTÀ con la VERITÀ. Non è il caso ora di rifare la storia del DIRITTO NATURALE e di rifarla passando proprio per l'Inghilterra, dove fu appunto Hobbes, un quasi contemporaneo di Shakespeare, a « soggettivizzare » nel « *right* » — parola che credo usi Bond — la « *law* » of nature (il diritto naturale): mi basta qui asserire che il pensiero di Bond non si discosta — a me sembra — da questa concezione, originariamente cristiana, che autorizza a ritenere il diritto naturale come la critica del diritto positivo: critica che non può manifestarsi altrimenti che come CARITÀ; cioè come quella forma di saggezza che Bond denomina PIETÀ.

Dalla trama che abbiamo riferita risulta infatti che Bond è più ad oltranza di Shakespeare. In Shakespeare, la CARITÀ, ossia l'« amore transitivo », s'incarna in Cordelia, la figlia che Lear disereda e scaccia. Scacciata Cordelia, si presenta il Pazzo, cioè l'« amore transitivo » che ha perso il suo destinatario, e, quindi, non ha più « senso ». Il Pazzo segue Lear impazzito, come un simbolo di questa perdita di senno (o di senso), finché non ricompare Cordelia e Lear, recuperando il senno, si genuflette dinanzi all'AMORE che lo reintegra. In quel momento il Pazzo sparisce e non riappare più. In Bond, invece, Cordelia non è la figlia: è uno qualsiasi dei suoi sudditi, che si fa — è vero — espressione di un ODIO che è ODIO DELL'ODIO DELL'AMORE (un amore cioè armato, *producente*), ma che corre il rischio di « ipostatizzarsi » nell'odio e nella violenza (come dimostra sia quando, contadina, rilutta ad accogliere Lear nella sua casa, per custodirvi, intangibile, il proprio POTERE, sia quando, rivoluzionaria, si dà a ricostruire la muraglia).

La CARITÀ, quindi, ossia l'« amore transitivo », si identifica in Bond, in un fantasma (l'ucciso marito di Cordelia), cioè nella reminiscenza di un consimile atto che *si compì* nel sacrificio. Questo, teatralmente, è molto importante, perché il teatro è *mimesi* di azioni *compiute*. Infatti, Lear scaccia il fantasma per imitarlo, fuga l'ombra di colui che lo accolse caritatevolmente per agire come lui, allontana la reminiscenza per accoglierne la esemplarità. Solo che la CARITÀ che egli opera ora, dacché ha riacquisito il senno (o — come incisivamente dice Bond — acquistato la maturità), è simile a quella operata rischiosamente da Cordelia: ODIO DELL'ODIO DELL'AMORE, amore per ogni altro, non per questo o per quello, amore per TUTTI (e quindi agguerrito).

E per sostenerlo, per non rischiare di comprometterlo, questo amore ad oltranza che rifiuta paradossalmente qualunque indizio di violenza, egli deve risponderne fino in fondo, come quel fantomatico contadino. La giustizia è infine la LIBERTÀ stessa, se per libertà si sappia e voglia intendere l'assumerne la responsabilità fino all'ultima goccia di sangue.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

I miti di Fellini

Era prevedibile che dopo il moderato successo del grazioso, nostalgico *Amarcord*, Federico Fellini ritornasse alle imprese mastodontiche: non si allude a *La dolce vita* e a *Otto e mezzo* il cui fascino è ancora vivo, ma a quella dissacrante spacconata che fu — latinisti permettendo — il *Satiricon*, e, in un certo senso, *Giulietta degli spiriti*.

Il sottofondo culturale è, questa volta, una contaminazione fra il Settecento libertino, il cinismo della Reggenza e il revival ormai scontato del marchese De Sade: per limitarsi alle citazioni più ovvie. Unire alla favola spettacolare il meno nobile e ormai declinante erotismo ha convogliato il regista verso l'italo-francese Casanova, autore di Memorie che si qualificano — ma in fondo non sono — come testi popolari del gallismo europeo.

Per la verità queste Memorie (di cui qualche editore si è affrettato a esibire antologie persino illustrate) sono meno *osées* di quel che si creda: in fondo più avventurose che oscene. Ma Fellini, che probabilmente non le ha lette nel testo integrale, le ha interpretate a suo modo, servendosi, cioè, come mezzo d'ingigantire ed enfatizzare le bestialità umane, nei volti, nei corpi, nei costumi, nei gesti: il gemellaggio con *Satiricon* è evidente. Fellini non ha, lo sappiamo, né simpatie né compassione per il suo prossimo, ha soltanto disprezzo e sarcasmo.

Fatti suoi. Ma ecco che con la scusa di uno scenario surreale, dopo tutto a buon mercato, gli è venuto in mente di sostituire l'acqua del Canal Grande con una spasata di nailon e ha ridotto il Ponte di Rialto, con certi suoi lampioni da albero di Natale, a un giocattolo di cartone per bambini poveri. Ora, questo non lo doveva fare, Rialto e il Canal Grande saranno, sì, i sogni degli sposetti di provincia, ma sono anche gli ultimi documenti popolari di una civiltà moribonda.

Fra poco, stia tranquillo, Fellini, non li vedremo più, insieme a tante altre cose. Tuttavia, se ci avesse ripensato... Ma non divaghiamo.

Sulla spasata di nailon non navigano gondole ma galleggiano due enormi pesci di plastica provvisti di occhi, da uno dei quali sta speculando un occhio umano. Esso appartiene, col nome assai noto ai nostri tempi, alla specie dei voyeurs: nel film a un invisibile signore interessato al comportamento erotico del protagonista introdottosi nell'abitazione di una monachina che si presta, debitamente attrezzata, a tali maneggi. Così comincia questa saga felliniana, all'insegna del posteriore « nature » della monachina, necessario, sembra, alle esibizioni del Casanova, il quale, poveretto, i suoi servizi se li guadagna, perché, evidentemente mal disposto, fatica a compir l'opera anfanando in modo preoccupante. Alla fine, giungono dal pescione galleggiante parole di moderato apprezzamento. Da notare, una volta per tutte, che quando il nostro « professionista » si accinge a una delle sue imprese, si esibisce, come un normale atleta, in un suo costume di lavoro, per la verità piuttosto demoralizzante, consistente in una specie di « brassière » di tela bianca che, sostenuta da due esili cordelline, gli lascia il busto. Si rimane interdetti: segno da leggersi in codice o allusione a un precetto massonico?

Premettiamo che data la frequenza rispettiva dei singoli staccati episodi, ci riesce difficile capire perché, dopo la faccenda della monaca, segua la celebre fuga del Casanova dai Piombi che ci aspettavamo raccontata con particolari bizzarri ed estrosi. Errore: il nostro eroe esce sul tetto del terribile carcere con la massima facilità, come se il piombo fosse latta. Esce: e per tutto il film non se ne ricorda più, come del resto dimentica la deliziosa Henriette, le due Maddalene, la signora Dubois e tutte le altre signore con cui il suo destino lo obbliga a cimentarsi.

Come è noto Casanova viaggia molto per l'Europa, ma allo spettatore del film è difficile accorgersi in quale città e in quale regione siamo. Di sequenza in sequenza le scene sono più o meno le stesse, in genere saloni pesantemente barocchi, banchetti tumultuosamente fastosi, uomini e donne

bardati di sete acriliche, bellezze dagli occhi infoscati e torbidi, pronte alla solita rituale funzione (vien fatto di pensare a *Mademoiselle d'Orléans*): e di nuovo finti broccati, finti merletti e un crudele stridere di colori. E dovunque luride vecchie e fanciullette acerbe giostrano dall'uno all'altro quadro, impazienti di soggiacere al grande amatore, di aggravare il suo infelice affannarsi. Solo il divertente incontro con la marchesa d'Urfé, negromantica megera alla ricerca della pietra filosofale, interrompe per qualche minuto la catena di questi lavori forzati. E tale è la densità, la vischiosità della partecipazione richiesta all'ingenuo spettatore che costui comincia onestamente a chiedersi se in Fellini non si nasconda un moralista, un fustigatore del vizio, un cupo profeta declamante l'«*omnia vanitas*», l'infinita tristezza del piacere. Uno spettatore ingenuo, si è detto: perché soltanto un ingenuo può non avvertire la ripugnanza, il disgusto che l'umanità suscita in questo regista, quando si abbandona alla propria essenziale verità.

E tuttavia, non saremmo giusti se, condizionati dalle nostre reazioni negative, trascurassimo di rilevare l'alta qualità delle sue ultime sequenze: l'incubo della terrificante donna-manichino e la lenta caduta dei lampadari spenti nella platea deserta, davanti al palco dove siede ghignando la diabolica madre di Casanova. Qui, forse, il film avrebbe dovuto finire: ma anche le ultime battute, col Casanova vecchio, crudelmente deriso, eppur difeso dalle mura di una biblioteca — il suo rifugio d'intellettuale disonorato — hanno una loro nobile giustificazione. Che forse assolve tutta l'opera.

ANNA BANTI

Regia cinematografica e pittura

L'esempio di Barry London

Quali sono i rapporti che intercorrono tra pittura e regia cinematografica? Entrambe, asserisce Carlo Ludovico Ragghianti in *Arti della visione*, sono arti figurative. Ma quanto può esservi del pittore nel regista? Quando il film era in bianco e nero, secondo Ricciotto Canudo, primo teorico del cinema, il regista veniva considerato *pittore di luci*. La sua

scala di colori era molto semplice: bianco, nero e grigio. L'analogia della attività del regista con quella del pittore non era distante da quella del fotografo. Dovere del fotografo, secondo Baudelaire, era di dare un risultato che non fosse identico a quello della natura; ed in modo altrettanto non può oggi non comportarsi il regista di film, a meno che non voglia comprovare subito — sul piano figurativo — che d'altro non si tratta — direbbe ancora Baudelaire — che di un «imitatore della natura», e quindi di un «artista mancato». In tal caso, facendo irruzione nell'ambito delle arti della visione, come mero riproduttore, non può diventare della pittura che il «più mortale nemico».

Alla fine degli anni Dieci la cultura dell'espressionismo, in Germania, quella cubista in Francia, quella futurista in più paesi, e la fabbricazione di grandi film a carattere storico, o pseudo-storico, in Italia, avvicinarono al cinema i pittori.

Hermann Warm, l'architetto delle deformate scene di *Gabinetto del dottor Caligari* diretto da Robert Wiene, asserì che i film dovevano diventare incisioni in movimento. I registi espressionisti vennero spesso dalla pittura e dall'architettura, come Murnau, Von Sternberg, Martin, Ruttmann, Lang. Fernand Léger collaborò con Marcel l'Herbier nell'*Inhumaine*, che in Italia fu presentato col titolo *Futurismo*. Aleksandra Ekster conferì valori figurativi di eccezionale portata nel film avvenirista *Aelita* di Protozanov ed Enrico Prampolini in *Tbaïs* di Bragaglia, e i nostri film in costume si impreziosirono per la collaborazione di Guido Marussig nella *Nave*, di Sartorio in *San Giorgio*, di Duilio Cambellotti in *Frate Sole*, di Armando Brasini negli *Ultimi giorni di Pompei*, *Teodora*, *Quo Vadis?*, di Camillo Innocenti e Caramba in *Cyrano di Bergerac* e *Ben Hur*. Col *Cyrano*, del 1924, la pellicola venne addirittura dipinta a mano.

Una nuova fase, dunque, è cominciata: il regista-pittore di luci, nell'arricchimento della parte visuale del film, chiede la presenza di un collaboratore pittore. Approfondendosi la sua cultura figurativa, attinge ben presto a tutte le suggestioni possibili che può offrirgli la storia della pittura. E vedremo Jacques Feyder, che pur si vale di un grande scenografo come Lazare Meerson, ispirarsi specialmente

in *Kermesse eroica* alle composizioni e ai ritratti di Franz Hals, Dreyer, in *Giovanna d'Arco*, a Breughel, Abel Gance in *Napoléon*, ricorrere ai modelli tradizionali della iconografia napoleonica, e Alessandro Blasetti rifarsi in *1860*, come alle *Noterelle di uno dei Mille* di Giulio Cesare Abba sul piano narrativo, così, visualmente, alla pittura risorgimentale degli Induno.

Altrettanto, ma in maniera più approfondita e controllata, farà Visconti allorché cercherà di vedere le battaglie risorgimentali in *Senso*, alla maniera di Fattori, o le dame in giardino, nel *Gattopardo*, secondo i modelli di Silvestro Lega.

Nella *Nuova Babilonia* Kozincev si ispirerà a Degas, Renoir, Daumier, come nel *Don Chisciotte* a Goya. E in *Novecento* Bernardo Bertolucci esordirà con una inequivocabile citazione iniziale: il torrente contadino del Quarto Stato di Pellizza da Volpedo.

Insegnava Gino Sensani, costumista di tante e spesso degne pellicole italiane degli Anni Trenta, che il regista, per ricreare ambienti del passato, poteva tener presenti particolarmente gli scrittori secondari, a volte così minuziosamente descrittivi, e faceva il caso di Jacques Lorrain o di Umberto Notari, come i pittori minori. E fu con la collaborazione di Sensani, come di Guido Fiorini, che Luigi Chiarini diresse nel 1942 un *Via delle cinque lune* dove il mondo della Roma ottocentesca era visto attraverso la poesia di un Giuseppe Gioachino Belli, ancora considerato poeta minore, a quell'epoca, e attraverso le vedute e i quadretti di Bartolomeo Pinelli e di Thomas, come era chiaro nel successivo *La locandiera* il ricorso a Longhi, Guardi e Piazzetta.

Si può dire che ora la regia cinematografica, dopo essersi tanto valsa — e non abbiamo fatto che alcuni esempi — della cultura figurativa tramandata, e spesso anche bene assorbita, si avii verso una nuova fase: prima c'è stato quello che abbiamo chiamato il « pittore di luce », poi il regista « temporale », drammaturgo, che quasi affida al collaboratore pittore compiti di regia « spaziale » (e si veda nei *Racconti di Hoffmann* di Powell e Pressburger il ruolo che assume lo scenografo e costumista Hein Heckroth, cioè uno di coloro che furono i creatori

di un celebre balletto espressionista come *Il tavolo verde* portato in teatro da Kurt Joos); è venuto infine il regista creatore e inventore plastico, come l'Eisenstein in *Lampi sul Messico* e in *Ivan il Terribile*, o che si appropria della pittura ormai appartenente alla storia (come Mauro Bolognini riproduce qualcosa di Telemaco Signorini nella *Viaccia* e Chiarini di James Ensor nella mostruosa passeggiata nuziale di *La bella addormentata*). Si direbbe dunque che il regista — seguendo gli esempi di Eisenstein, Kozincev, Dovzenko — voglia diventare lui stesso pittore.

Le strade prescelte oggi — nell'epoca che ormai può essere quasi definitiva del film a colori — non si riconducono a una sola. In *Barry Lindon* di Stanley Kubrick si ripercorre e rivive l'esperienza della pittura britannica del XVIII secolo. In *Casanova* Fellini vuol farci introdurre nelle meraviglie dei padiglioni delle fiere, con le false onde in movimento di scene da spettacolo popolare o il gabinetto scientifico o il teatrino della balena. In *Deserto rosso* Antonioni dipinge alberi, brucia prati, cosparge di nebbie, accende di rosa gli interni, muta i colori delle mura delle case; in *Moro bianco* il romeno Ionesco-Gopo pianta nei paesaggi alberelli da favola come nelle pitture bizantine o di Giovanni di Paolo; in *Le Socrate* il pittore francese Robert Lapoujade muta i colori anche della terra.

Ecco, dunque, che il regista tende sempre più a identificarsi col pittore, con invenzioni proprie, o con reinterpretazioni, o con fedeli appropriazioni culturali.

Il caso di *Barry Lindon* — film il cui soggetto è basato su un romanzo di Thackeray — è certamente uno dei più interessanti e ricchi. Da una parte il regista, visualmente, inventa: basandosi su pellicole e lenti estremamente sensibili, volendo riprodurre l'aura delle camere illuminate da candele, cercando di sfumare, avvolgere, velare gli interni e i volumi: dall'altra si muove guidato da una cultura sicura che non è soltanto conoscenza integrale della ritrattistica e della pittura paesaggistica britannica, ma conoscenza della storia e del costume, come della letteratura e della musica (là dove ricorre, poniamo, a Vivaldi o a Schubert).

Nell'evocare la Guerra dei sette anni il film ri-

sulta non distorsivo ma interpretativo e attuale con la descrizione di un mondo di insicurezza, di egoismo, di forza militare fasulla, autodistruttrice. Non a caso l'ultimo debito che viene pagato dalla moglie del protagonista ha la simbolica data del 1789.

Kubrick si fa apprezzare anche per il concertato recitativo e le esatte scelte attoriali: e qui si debbono ricordare senza esitazioni l'abate, il capitano inglese, il funzionario tedesco, il libertino Chevalier. Una riserva si potrebbe fare proprio sullo spesso monocorde protagonista (Ryan O'Neal) e sulla di lui partner (Marisa Berenson): a meno che il regista non abbia voluto, espressamente, spostare l'attenzione dello spettatore dai protagonisti al coro, e allo sfondo.

Ma il film — e qui torniamo al nostro tema — è fatto soprattutto per gli occhi, con la capacità di dare una soddisfazione estetica che spesso oggi non apportano neppure i drammi o i romanzi.

Dominano su tutto i problemi pittorici, e specialmente quelli della luce: vetrate che emanano luce, luci da interno, da chiesa, fumi di candele, bagliori, batuffoli, fiocchi di luce. E, per converso, all'aperto, verdi paesaggi, castelli, giardini, con figurine immobili come nei dipinti di Gainsborough, di Constable, di Wilson. Altre inquadrature ricordano William Hogarth, nella presentazione dei saltimbanchi e nell'abbandono in una sedia, a gambe larghe, di Lindon, similmente a celebri composizioni del «Matrimonio alla moda» o della «Carriera del libertino».

Prendendo a prestito alcune espressioni da un filosofo degli inizi del secolo, Paul Souriau, che si occupò dell'estetica della luce, e qui la citazione potrebbe venire particolarmente a proposito, si direbbe che dal film emani costantemente, proprio attraverso la luce, una sensazione di benessere fisico, un piacere di stimolazione retinica e allo stesso tempo il sentimento di una vera effervescenza mentale, di un accrescimento di vitalità fisica.

Certi atteggiamenti e abbigliamenti degli attori sono al modo di Joshua Reynolds (il rosso delle monture, le parrucche delle dame) ed alcuni paesaggi si introducono apparentemente statici per bloccare e ripetere una immagine già conosciuta attra-

verso la pittura. Ma diventano funzionali per una inequivocabile precisazione temporale, ambientale e sociale. Le figurine immobili dei grandi *landscapes* richiamano a noti dipinti *with figures*. Tutte le ispirazioni sono riconoscibili e il film diventa anche una stupenda lezione di storia della pittura britannica.

C'è stato un cinema futurista?

In coincidenza col centenario della nascita di Marinetti non sono mancate proposte di un bilancio del futurismo nei vari settori in cui il movimento intervenne. Dalla letteratura e dalle arti plastiche, al teatro di varietà e al teatro sintetico, le riflessioni e i tentativi di valutazione non potevano non passare a prendere in considerazione anche il cinema. Il problema non è soltanto interessante da un punto di vista storico, ma anche per la identificazione di ciò che nel cinema di oggi è rimasto della esplorazione futurista.

La prima domanda che si pone è se c'è stato un cinema futurista. La risposta non può essere negativa perché film futuristi, per quanto non numerosi, risultano effettivamente realizzati, anche se oggi sono quasi completamente scomparsi. Ma va anche tenuto presente che i futuristi, mentre cercavano nel 1915 di imporre, specie col teatro sintetico, la loro rivoluzione teatrale, non trascuravano affatto il cinema, che anzi consideravano «un'altra zona del teatro». Vi sono atti, e «attimi», sintetici, che sono concepiti cinematograficamente: e basterebbe ricordare la lunga panoramica della *Camera dell'ufficiale* di Marinetti e l'assassinio del dramma *Costruzioni* di Remo Chiti presentato all'incontrario col procedimento di un «montaggio alla rovescia»; e i drammi in «primissimo piano» di mani e di piedi, come appunto avviene negli atti sintetici di Corra e Marinetti *Le mani* e *Le basi*. Un film che si può considerare d'avanguardia, ancora consultabile, realizzato non da un futurista, ma nello spirito stesso del teatro sintetico, è certamente *L'amor pedestre* di Robinet, in cui un corteggiamento pappagallesco in tram, l'intervento di un uomo in uniforme, un duello, sono appunto descritti attraverso i movimenti dei soli arti inferiori del corpo.

Film futuristi veri, o sedicenti tali, sono stati girati in Russia (come *Dramma al cabaret futurista n. 13* con i pittori Burliuk, Larionov e Gonciarova tra gli interpreti) e in Italia (con scenografie di Prampolini); ma quello che fu certamente il più propagandato da Marinetti e dai suoi seguaci è *Vita futurista* realizzato a Firenze nel 1916 da Arnaldo Ginna con la partecipazione di Marinetti, Balla, Settemelli, Corra, Venna, Chiti, Neri Nannetti, ed altri artisti e scrittori facenti capo al periodico fiorentino «L'Italia futurista». Il film, che ora è andato probabilmente perduto, era composto di vari episodi e venne girato in parte a piazzale Michelangelo e alle Cascine. Per dimostrare, per esempio, *Come corre il passatista e come corre il futurista* si vedeva un uomo qualsiasi che seguiva regolarmente la strada, e Marinetti che attraversava le siepi e persino i rovi. Un'altra scena simbolica era *Come dorme il futurista* (cioè in piedi!) e *Come dorme il passatista* (cioè nel suo letto).

Il film di Ginna, che comprendeva anche episodi di critica del costume e polemici, come quello anti-asburgico, poi soppresso dalla censura, o di pura creazione espressiva, come *La danza dello splendore geometrico di Balla* — con le sue iridescenze —, fu proiettato per la prima volta sessant'anni fa, cioè il 26 gennaio 1917, al Teatro Niccolini di Firenze, suscitando le stesse gazzarre che venivano provocate dalle serate futuriste.

Considerando che *Vita futurista* ebbe un numero limitato di proiezioni, anche perché non ne vennero stampate molte copie, la presenza dei futuristi nel cinema va ricercata soprattutto in sede teorica: ed è qui che la presenza del futurismo appare determinante, in quanto tutte le sperimentazioni successive, ovunque verificatesi, sembrano prendere spunto proprio dal Manifesto della Cinematografia futurista, recante la data 11 settembre 1916, e divulgato in primo luogo attraverso *L'Italia futurista*.

In una premessa di carattere generale il Manifesto considerava il cinema come «mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista», e constatava che «le immense possibilità artistiche del cinema sono assolutamente intatte». Auspicava la «liberazione» del «cinematografo come mezzo di espressione per farne lo stru-

mento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti».

Dichiarando che nel film futurista potevano entrare i mezzi di espressione più svariati, dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti, Marinetti e i suoi amici mostravano di credere a più forme di linguaggio cinematografico ed a più grafie: quella realistica, quella di pura invenzione, e quella di animazione con tendenza all'astratto. Erano però convinti che il cinema era «arte a sé» e che «non avrebbe mai dovuto copiare il palcoscenico»; e che per distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne, avrebbe dovuto diventare antigratzioso, deformatore, sintetico, dinamico, parolibero, simultaneo.

Non si videro antigratziosità e simultaneità nel nostro film dannunziano, ma uso di prismi, di scene simultanee, di immagini sfumate, di vere e proprie deformazioni, si ebbe nei film francesi di Abel Gance, Marcel l'Herbier, René Clair, Man Ray e Germaine Dulac.

Con *Inflazione*, mostrando una successione di cifre, di migliaia, di milioni, di miliardi di marchi, Hans Richter impiegava i numeri in libertà. *Napoléon* di Gance usava simultaneamente tre schermi. Ma i futuristi chiedevano anche analogie cinematografiche giacché, affermava Marinetti, «l'universo sarà il nostro vocabolario». E qui sembra riecheggiare la sentenza di Baudelaire: «Tutto l'universo visibile non è che un magazzino d'immagini e di segni ai quali l'immaginazione darà un posto e un valore relativi». Chiedevano «poemi e discorsi cinematografati» (facendo scorrere sullo schermo le immagini che li compongono), «ricerche musicali cinematografate», drammi di oggetti, ricostruzioni irreali del corpo umano, parole in libertà in movimento e così via. Non diremo che queste proposte siano state ascoltate dai registi italiani. Anzi nella maggior parte dei nostri film dell'epoca marinettiana di quelle idee non si trova traccia. Però i procedimenti ventilati dai futuristi incontrarono sicura applicazione in alcune cinematografie straniere, sia per influenza diretta che per ricerche parallele o consonanti. L'analogia fu largamente adoperata dai registi russi. Ricerche musicali sono nei film astratti

di Eggeling o di Fischinger, e perfino in *Fantasia* di Walt Disney; un'aria futurista, acuta e pungente, circola nei grotteschi eccentrici sovietici; parole in libertà in movimento costituiscono la base estetica dei deliziosi titoli di testa dell'americano Saul Bass. Il cinema futurista, dunque, è esistito, più che in film realizzati in Italia, attraverso le influenze esercitate dal Manifesto, e non soltanto da esso. Se pensiamo al *Controdolore* di Aldo Palazzeschi, viene spontaneo ricollegarlo ad *Entr'acte* di Clair, con la sua voglia di «scoppiare dal ridere» e di scherzare con un funerale; e il Teatro Visionico di Masnata, ideato nel 1920, con la sua fusione di passato-presente-futuro, di personaggi evocatori ed evocati, fa pensare ai film di Alain Resnais e di Alain Robbe-Grillet.

Che vi siano o no film futuristi, dunque, non v'è

dubbio che la sperimentazione d'avanguardia nel cinema fu promossa dai futuristi. Più che le opere, sono i «procedimenti» che sembrano da considerare sicuramente sopravvissuti, nel teatro come nel cinema. E una affermazione del Manifesto cinematografico come questa: «I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive», non può non farci ricordare, insieme a suggestive scene di film e di teatri di massa, anche un eccezionale spettacolo visivo — quasi «suoni e luci» — inscenato nel 1971 da Jannis Xenakis sui crinali delle montagne, attorno alle rovine del palazzo di Dario, per narrare mediante proiettori, fari, apparati elettronici, movimenti di massa, in un grandioso scenario notturno, la storia di *Persepolis*.

MARIO VERDONE

SCHEDE

Collodi traduttore

Tutto sommato è stata un'intelligente ciurmeria — saranno rare, ma esistono — questa di indicare in copertina e sul frontespizio Carlo Collodi quale autore dei quindici *Racconti delle fate* appena usciti da Adelphi, dei quali, a voler essere pedanti e attaccini, Collodi è soltanto il traduttore.

Una mossa di destrezza, a pensarci, di sapore collodiano, che ha portato fortuna, ci sembra, a chi ha avuto l'idea di riproporre queste favole del grande repertorio in quella versione del 1875.

L'editore, si è detto, è l'Adelphi, curatore del volume è Giuseppe Pontiggia, narratore in proprio e forse per questo così generoso e incoraggiante verso il narratore che sonnecchia in fondo al petto di ogni traduttore — ma forse è vero il contrario e il narratore è una specie di finto traduttore, traduttore di un libro che non esiste; appunto.

Pontiggia ha fatto precedere a questa ristampa

collodiana uno scritto introduttivo, che si muove informato e punto arcigno principalmente sul tema di Collodi e di Perrault, con un occhio sempre attento ai «naturalisti» lettori o ascoltatori di queste favole.

Peccato che Pontiggia abbia ignorato il saggio di Paolo Paolini, proprio sul *Collodi traduttore di Perrault*, uscito l'anno scorso sugli *Studi Collodiani*, che raccolgono gli atti del convegno sul Collodi tenutosi a Pescia nell'ottobre del 1974.

In questo saggio il Paolini ha condotto un confronto serrato fra il testo dei *Contes* di Perrault, così come ci è dato leggerlo nella recente edizione critica allestita dal Rouger, e il testo della traduzione del Collodi, con molte acute e ordinate osservazioni sulla tecnica e le risorse escogitate dal Lorenzini per fare questa traduzione, che ancora c'incanta per la sua scoperta efficacia, per la sua ammirevole fedeltà agli immortali principi dello scrivere per farsi capire. Un punto, questo, della reale qua-

lità, della precisione e inventività linguistica della traduzione, sul quale anche il Pontiggia insiste con ottimi argomenti.

Peccato (siamo tutti peccatori) che il Paolini al punto culminante del suo ottimo lavoro sia stato preso dalla grande euforia — nota come euforia degli schedatori — e abbia attribuito al futuro autore di *Pinocchio* cose che lui stesso, avvertendo che nel tradurre si era fatte lecite «alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo», e niente di più, aveva escluse con onesta chiarezza.

E' senz'altro vero che *Peau-d'Ane* è una delle tre novelle che il Perrault scrisse e pubblicò in versi e giustamente in versi compare nella recente edizione critica dalla quale conviene partire. Tuttavia non è vero che siano da ascrivere fra i meriti del Collodi le differenze non brevi e quasi sempre di buona lega, che corrono fra il testo in versi della novella e la traduzione collodiana in prosa.

Quelle aggiunte, così capziose, così spiritose a volte (comprendiamo l'emozione del Paolini), che saltano agli occhi confrontando i versi con la prosa sono più vecchie di un secolo della traduzione del Collodi.

In concreto se prendiamo il notissimo e diffuso *Cabinet des fées* (raccolta uscita a Ginevra fra il 1785 e il 1789) nel primo volume, dedicato al Perrault, troviamo di *Peau-d'Ane*, stampate di seguito, la versione originale in versi e quella in prosa. Mentre in un'edizione parigina del 1843, fitamente illustrata in stile «troubadour» della stessa novella compare la versione in prosa; e quella in versi è caduta.

C'informa Marc Soriano, nella sua monografia perraultiana del 1968, che la versione in prosa della novella — opera di un anonimo «arrangeur» — appare per la prima volta in un'edizione parigina del 1781; e da allora entra nella «vulgata».

Di quale testo si servì Carlo Collodi per tradurre le nove favole di Perrault, le quattro della contessa

d'Aulnoy e le due di madame Leprince di Beaumont? Probabilmente, cioè a stare ad alcuni indizi, linguistici e testuali, ebbe sott'occhio il *Cabinet des fées*, ma qui e ora non staremo a sottilizzare.

Una perfetta armonia unisce Giuseppe Pontiggia e Paolo Paolini (ai quali è da aggiungere Roberto Fedi sull'«Antologia Vieuksseux» 43-44, del luglio-dicembre del 1976) nella convinzione che «a monte» dell'invenzione di *Pinocchio* ci sia questa traduzione opportunamente ristampata: e che questa basti a spiegare *Pinocchio* in gran parte, cioè quasi tutto.

Su questo punto, peccato, dobbiamo dissentire dall'opinione di questi illustri cultori. Intendiamo: non lo abbiamo mai negato — al punto di scriverlo — che a certi elementi favolistici il Collodi, in *Pinocchio*, ricorre soprattutto a partire dalla ripresa del sedicesimo capitolo del romanzo; ma a quei tempi il *Pinocchio*, più bello, quello dei primi quindici capitoli, era già nato da un pezzo; da ben altra matrice che non siano tutte le favole del *Cabinet des fées*; e fino alla fine il testo continua ad andare avanti in forza di quel primo modello strutturale, identificabile e identificato, nel teatro popolare toscano e non nelle favole del tempo del re Sole.

Francamente: se bastava «rifarsi» alle favole del grande repertorio, per scrivere *Pinocchio*, quanti ne sarebbero stati scritti e quanti, ancora, se ne scriverebbero? Questo bisogna dirlo per gli impazienti delle analisi strutturali, inevitabilmente un po' complesse, delle opere narrative. Non c'è dubbio: con le formule e le impressioni, o parlando di «fonti», sembra tutto più facile e anche troppo facile.

Una verifica per via negativa della natura scarsamente favolistica dell'invenzione di *Pinocchio* sta venendo anche, ci sembra, da qualche seria lettura psicanalitica di quel testo, dal quale, a differenza che dalle favole, mettiamo di Perrault, in termini di analisi si ricava quasi niente. Tutto questo sarà per caso o per una precisa ragione strutturale?

FERNANDO TEMPESTI

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

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV/70 - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958

Stampato dalla ILTE - Moncalieri (Torino)

Printed in Italy

NOVITÀ DELLA ERI

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

Yoyce Lussu
LA POESIA
DEGLI ALBANESI L. 4.800

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

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

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

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV/70
n. 2 secondo semestre 1977

Prezzo lire 2500