

L'APPRODO LETTERARIO

79-80

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 79-80 (nuova serie) - Anno XXIII - Dicembre 1977

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

S O M M A R I O

n. 79-80 (nuova serie) - Anno XXIII - Dicembre 1977

CARLO BETOCCHI <i>Saluto ai lettori</i>	pag.	5
CESARE BRANDI <i>Discorso per Manzù</i>	»	10
RICCARDO BACCHELLI <i>Settimo giorno</i>	»	19
ATTILIO BERTOLUCCI <i>Chroniques maritales</i>	»	20
CARLO BO <i>Letteratura e fede</i>	»	22
GIORGIO CAPRONI <i>Da un taccuino di appunti (1972-1975)</i>	»	31
LIBERO DE LIBERO <i>Il gran forse</i>	»	36
TOMMASO LANDOLFI <i>Diario perpetuo</i>	»	38
MARIO LUZI <i>Corpo vile</i>	»	44
ALESSANDRO PARRONCHI <i>Involuzionismo</i>	»	46
PIERO BIGONGIARI <i>Una riflessione sulla poesia e una poesia</i>	»	48
NELO RISI <i>«Quinta del sordo»</i>	»	55
VITTORIO SERENI <i>Due poesie</i>	»	57
ITALO CALVINO <i>Il signor Palomar in Giappone</i>	»	60
LEONARDO SINISGALLI <i>Surplus</i>	»	77
ANDREA ZANZOTTO <i>Quattro sonetti</i>	»	81
GOFFREDO PARISE <i>Descrizione di una farfalla</i>	»	84
DIEGO FABBRI <i>Belli e il figlio Ciro</i>	»	96
ADRIANO SERONI <i>Poesia ideologica nel canzoniere di Agnolo Firenzuola</i>	»	99
FERNALDO FLORI <i>«Resurrectio et vita»</i>	»	104
GOFFREDO PETRASSI <i>Una testimonianza</i>	»	114

A N T O L O G I A

LEONE PICCIONI <i>La linea dell'«Approdo»</i>	»	117
G. B. ANGIOLETTI <i>Il dramma della cultura (1958)</i>	»	123
Pea al caffè (1959)	»	126
GIUSEPPE UNGARETTI <i>Il taccuino del vecchio (1959)</i>	»	128
ALFONSO GATTO <i>Quindici poesie d'amore (1971)</i>	»	133
DIEGO VALERI <i>Sei poesie (1959)</i>	»	142
UMBERTO SABA <i>Tre poesie della vecchiaia (1952)</i>	»	145
EUGENIO MONTALE <i>Altri Xenia (1968)</i>	»	146
CARLO BETOCCHI <i>Nei giorni della piena... (1966)</i>	»	152
MARIO LUZI <i>Nel corpo oscuro della metamorfosi (1969)</i>	»	154
VITTORIO SERENI <i>Poesie (1958)</i>	»	166
PIER PAOLO PASOLINI <i>Acque cristiane... (1952)</i>	»	172
Le «novelle di Gadda» (1953)	»	172
EMILIO CECCHI <i>Ricordo di Vincenzo Cardarelli (1959)</i>	»	176
GIUSEPPE DE ROBERTIS <i>Sulla poesia di Campana (1961)</i>	»	183
GINO DORIA <i>Per Salvatore Di Giacomo (1960)</i>	»	188
ROBERTO LONGHI <i>Ricordo dei Manieristi (1953)</i>	»	191
RICCARDO BACCHELLI <i>La morte di Tolstoi (1960)</i>	»	196
CARLO BO <i>La poesia a Firenze, quarant'anni fa (1976)</i>	»	198
GIANFRANCO CONTINI <i>L'influenza culturale di Benedetto Croce (1966)</i>	»	211
LEONE TRAVERSO <i>Gottfried Benn (1952)</i>	»	241
Da «Poesie statiche» di Gottfried Benn	»	243
Ricordo di Felix Hartlaub (1961)	»	246
CARLO EMILIO GADDA <i>Dicembre (1952)</i>	»	248
Milano (1953)	»	249
NICOLA LISI <i>Parlata d'un impiegato, di vocazione pescatore (1959)</i>	»	251
ELIO VITTORINI <i>La città non visitata (1952)</i>	»	256
ROMANO BILENCHI <i>Padre e figlio (1971)</i>	»	265
TOMMASO LANDOLFI <i>Allegoria (1970)</i>	»	270

D O C U M E N T I

Intervista Borges-Arbasino	»	273
----------------------------	---	-----

R A S S E G N E

Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Critica e filologia, Filologia classica, Filosofia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura americana - Letteratura ispano-americana - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede	»	273
---	---	-----

Illustrazioni: Giacomo Manzù

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 - Ester: L. 1900 - NUMERO DOPPIO: L. 2500 - Ester: L. 2900

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

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

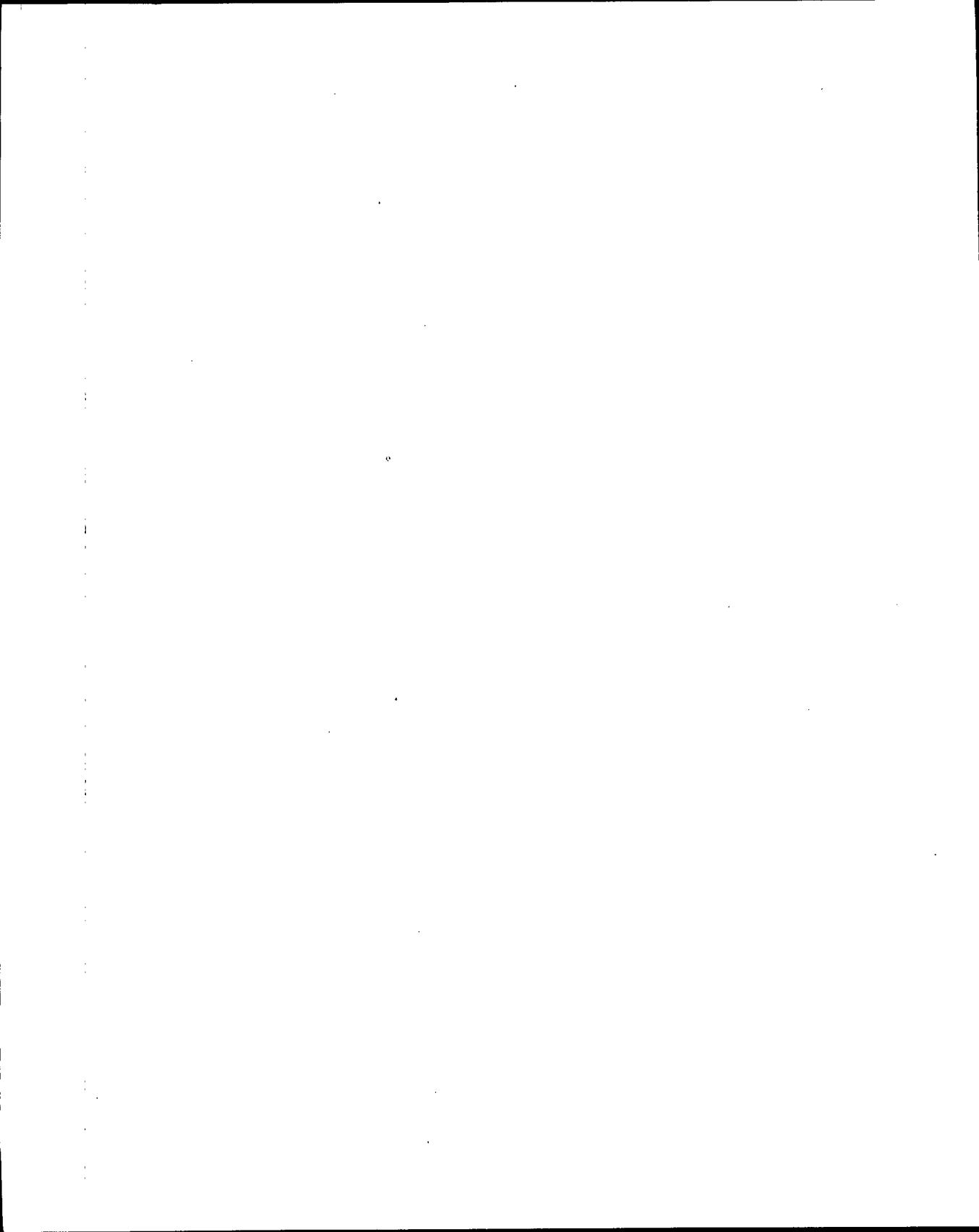
S O M M A R I O
n. 79-80 (nuova serie) - Anno XXIII - Dicembre 1977

CARLO BETOCCHI	5
CESARE BRANDI	10
RICCARDO BACCHELLI	19
ATTILIO BERTOLUCCI	20
CARLO BO	22
GIORGIO CAPRONI	31
LIBERO DE LIBERO	36
TOMMASO LANDOLFI	38
MARIO LUZI	44
ALESSANDRO PARRONCHI	46
PIERO BIGONGIARI	48
NELO RISI	55
VITTORIO SERENI	57
ITALO CALVINO	60
LEONARDO SINISGALLI	77
ANDREA ZANZOTTO	81
GOFFREDO PARISE	84
DIEGO FABBRI	96
ADRIANO SERONI	99
FERNALDO FLORI	104
GOFFREDO PETRASSI	114
ANTOLOGIA	
LEONE PICCIONI	117
G. B. ANGIOLETTI	123
GIUSEPPE UNGARETTI	128
ALFONSO GATTO	133
DIEGO VALERI	142
UMBERTO SABA	145
EUGENIO MONTALE	146
CARLO BETOCCHI	152
MARIO LUZI	154
VITTORIO SERENI	166
PIER PAOLO PASOLINI	172
EMILIO CECCHI	176
GIUSEPPE DE ROBERTIS	183
GINO DORIA	188
ROBERTO LONGHI	191
RICCARDO BACCHELLI	196
CARLO BO	198
GIANFRANCO CONTINI	211
LEONE TRAVERSO	241
CARLO EMILIO GADDA	248
NICOLA LISI	251
ELIO VITTORINI	256
ROMANO BILENCHI	265
TOMMASO LANDOLFI	270
DOCUMENTI	
Intervista Borges-Arbasino	273
RASSEGNE	

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

25 ANNI
DI APPRODO LETTERARIO

numero speciale a cura di Leone Piccioni



SALUTO AI LETTORI

di

Carlo Betocchi

« Io risento ancora, nei miei studi, e nel mio lavoro, e probabilmente risentirò fino in fondo, fino alla morte, il contraccolpo dei miei anni di mestieri, di impieghi, ecc. ».

Emilio Cecchi

dai « Taccuini », 18 febbraio 1912

*Un saluto ai lettori, dunque ai partecipi
(o sia mai compromessi?... ma sarebbe
troppo azzardato... abbiamo appena retto
il filo dell'aquilone al vento che
soffiava... e non solo casalingo, come
qualcuno zirlava...); dunque un saluto
ai Lettori, ai partecipi, diciamo,
con noi che facemmo L'Approdo, o a dir meglio,
lo compilammo, e ne compiammo l'opera
con questo numero. Certo, s'intende,
un saluto di qui, dalla redazione,
sull'onda della memoria d'un'opera
nutrita, si sa, da ben altre menti.
Leone dice: « Scrivilo tu, Carlo,
che forse potresti... » — e non osa dirlo —
« ritrovare il filo della poesia
che sappiamo — la tua — (o forse l'anima?)
sconciata come da un mostro... »:
ma càpitano a tutti le disgrazie*

*e frattanto l'opera si compie
— come si può — anche in virtù di quelle
(dico le disgrazie), che qualcosa insegnano
sempre, anche se sto dicendolo — come
si usa — proverbialmente: « Che tutto
il male non viene — e qui un bel ghigno —
non viene per nuocere »... ma intanto:
« Agli zoppi grucciate » — s'aggiunge — come
a dire che salvarsi è impossibile, o solo
nel coraggio di saperlo... E scusate
lo sfogo, poiché tutto è vita. Dunque,
dunque un saluto ai lettori, detto
così alla buona, ecco, e sia pure
pensando ai miei guai; ma anche
a com'ero in quest'anni, e fin dai tempi
della vecchia stanza in via Cerretani,
io redattore, seguito a un maestro
come il caro Angioletti che lo aveva
iniziato da par suo, con Seroni,
Leone... Tempi che, fattasi sera,
dall'angolo di Santa Maria Maggiore
lei mi chiamava: — Carlo! ed io accorrendo
alla finestra: — Eccomi! le gridavo...
ed a braccetto si tornava a casa.*

*Ero una cosa sola con la stanza,
e la stanza con gli amici, che eppure
la frequentavano poco. Non era
facile: il mio era un'orario mattutino,*

*non campavo di solo Approdo, né avrei
potuto; in una sola passione (direi
quella di sentirsi sempre e solo
nella cuccia della vita), anche quivi,
a L'Approdo, ero in prestito a un fine,
a uno scopo, che aveva un patrimonio
d'esperienze nel Comitato Direttivo...
abi! e come ne punge la memoria...
nel Comitato dei cari, vecchi,
sapienti, venerati amici, spentisi,
i più, lentamente, ad uno ad uno, e persino
colmo ancora di vita, e lo scatto
della poesia sul labbro, il povero Alfonso...*

*Certo, trovarsi sull'orlo delle cose
che cessano, che trapassano, vanno,
e sentirsi mutare con loro in ciò
che fu, che è stato... ma ci consola,
ci consola, mio caro Leone, un che
di rammentato, lepidamente anch'esso,
da Emilio Cecchi, un detto di Vailati:
« Bambini, siate cauti nello scegliere
i vostri genitori »: e noi li abbiamo
appena rammentati i genitori,
quei nostri padri, e di questa rivista,
scelti nel fiore delle menti
di or sono trent'anni, o poco meno,
che ascoltavamo avidamente parlare,*

*consigliarci, intorno a un grande tavolo,
con quel dolce brusio delle Muse,
che ne ornavano, fertili, la mente.*

*Perché volevo dire, appunto, che questo,
con la mia firma, è il saluto ai lettori
di uno da niente, l'operaio addetto
al montaggio, in questa stanza, con l'animo
che sa non poter nulla, da solo,
ma tutto con gli altri, per gli altri... e per
la famigliola che ne campa... e non,
questo compito, il mio, non senza l'aiuto
della brava ragazza che sapeva
tutto dei telefoni; e che, al ticchettio
veloce del suo scrivere alla macchina,
come parlandone al vivo, i pensieri
divenivano fatti, l'andirivieni
dei fatti che via via si facevano
pagine, pagine, pagine...*

*Parlo, o straparlo, nella commozione
dell'addio: come se poi, se poi
non si sapesse che chi faceva
tutto era quell'amore comune,
dall'alto veniente degli anni,
dei tempi, dei tempi venerati
e poi dalle precipiti esperienze
in cui commisti, l'un dall'altro
diversi — davanti a un pèlago di lettori —
ci sentivamo partecipi d'una*

*medesima impresa che aveva
quel senso, quell'arcano senso
della cosa comune quale la vuole
il tempo che corre, e non si sazia
mai di sentirsi stormire come
un bosco di parole e pensieri
nel proprio verde, che è fatto di noi.*

*Che è fatto di noi... ma volevo anche
dire: nulla è insostituibile. E tutto,
anzi, è da sostituire... e mai da
dimenticare. E più che mai
questi tipici specchi della cultura
che, come L'Approdo, un vivido amore
orientò, ed espressero vita. Per cui
un vecchio come me, s'alza dalla sua
sedia senza vacillare e si guarda
d'intorno. E s'accorge, senza averne
spavento, che il tempo scivola come
rena, e che il nuovo è tutto da venire,
ancora tutto da venire: e sente
dire in sé, sommessamente, dalla vita:
siamo parte dell'humus che prepara
il futuro, noi che ce ne andiamo.*

(1977)

DISCORSO PER MANZÙ

di

Cesare Brandi

L'inaugurazione del monumento alla Resistenza e della mostra antologica di Manzù a Bergamo non è solo un avvenimento civile di alta importanza e una tappa onorevole nella vita di un grande artista: sono due eventi che vanno al di là di loro stessi, proprio perché avvengono a Bergamo e Manzù è nato a Bergamo. Non voglio farne un fatto di orgoglio cittadino né tanto meno campanilistico: che il monumento alla Resistenza sia stato donato a Bergamo da Manzù, che Manzù sia di Bergamo ha un significato, un valore, un monito che travalica di gran lunga il dono e il luogo di origine.

Bergamo, festeggiando la Resistenza, festeggiando Manzù, inneggia a se stessa, inneggia al meglio di se stessa.

Manzù non è un figlio comune, per quanto onorevole, di questa città: è un artista che ha portato il nome dell'Italia, con onore e ammirazione, in tutto il mondo. Dall'Europa al Giappone, dagli Stati Uniti alla Russia, chi dice Manzù dice Italia, dice una tradizione artistica risorta, l'onore attuale di una tradizione che è cultura, civiltà, rispetto.

Rispetto dei valori umani, innanzitutto, rispetto di quell'apice della umanità che è l'arte, nel cui nome non dovrebbero esserci guerre e splendere solo la pace. Ed è giusto ed è bello che nel nome della pace, Manzù, abbia avuto un premio insigne.

Tutto questo non è retorico; è garantito dalla storia e nella storia s'iscrive.

Di tale alone internazionale che circonda Manzù era doveroso far parola in primissimo luogo, e proprio qui, a Bergamo; che a nessuno sfiori il sospetto che si stia celebrando una sagra provinciale per un artista bergamasco, che, alla sua città ha regalato un monumento d'arte e di virtù civili, e a cui la sua città, per ringraziamento, dedica una mostra antologica.

In questo senso, Bergamo, viene buon ultima, dopo le mostre che si sono succedute in tutto il mondo, e dopo che oltre tutto, Manzù, era stato l'artista prediletto di quel grande papa, grande anche per i non credenti, che fu il bergamasco Giovanni XXIII.

Comunque è sempre bello che Bergamo faccia omaggio ad un suo figlio all'apice della gloria, il quale, all'apice della gloria, ha voluto fare un dono alla terra natale del monumento che ne esalta le virtù civili.

Con questo sembrerebbe che tutto fosse detto: ma tutto non è detto e, se anche già detto in altre circostanze, vale ripeterlo. E sia lecito affermarlo a me, che da quasi quarant'anni mi occupo criticamente di Manzù, da quando, posso dirlo, lo scopersi nel 1939, e subito ne intuii le grandi doti di plastico nato, di poeta sottile, così affettuosamente umano.

Perché la scultura di Manzù può anche non piacere, ma nel senso edonistico di chi non ama il dolce e preferisce il salato; nessuno tuttavia può negare, o nega le sue capacità critiche, che alla base di questo artista, ci sia una dotazione originaria irriducibile, qualcosa di simile a quello che fa sì che una sorgente naturale emetta sempre la stessa acqua con la stessa composizione.

Questa permanenza nella scaturigine più intima è quella che garantisce nel tempo la costanza di uno stile, che, ciò nonostante, può pure cambiare, eppure rimanendo inconfondibile il suo autore.

Perché, certo, Manzù dal 1939 ad oggi non è rimasto lo stesso, il suo già lungo cammino si costella di tappe importanti, ma sempre tappe di uno stesso artista, di una medesima volontà d'arte. È per questo che ho usato il paragone con una sorgente che dà sempre la stessa acqua: ogni

vero artista è questa sorgente, ogni vero artista cambia senza cambiare mai definitivamente.

E forse che Giotto non è Giotto da Assisi a Padova a Firenze? E forse che Michelangiolo non si ravvisa scultore, e spasmodicamente lo stesso, nella Centauromachia giovanile come nella senile Pietà Rondanini?

Ma si dirà: e allora Picasso? Non esistono almeno cinque, sei, cento Picasso? Eppure anche questo è vero limitatamente al fatto che un artista come Picasso possedeva già inizialmente vari registri su cui agire, come un organo a diversi manuali.

In realtà le doti originarie di Picasso continuano in sottofondo dal principio alla fine: la sua incapacità di negarsi ad un messaggio figurativo — per quanto vicino all'astratto, Picasso rimase sempre figurativo — la sua invenzione lineare, abile fino al virtuosismo, che rimase intatta fino a novant'anni; il suo rispetto per l'arte del passato, per cui ha rielaborato senza fine Cézanne, Delacroix, Velazquez. Appunto così diverso e nella diversità, così uguale a se stesso, alla sua vocazione originaria. Ma come una fonte dalle cento cannelle, come le sorgenti di Castellammare, dove si cura tutto, ma è sempre Castellammare.

Quando nasce come artista, Manzù lombardo, si riattacca ad una vena lombarda: ma fu facile accorgersi che questa vena lombarda di Medardo Rosso non era l'unica direttiva. Manzù viveva nel suo tempo, non in un tempo lombardo, e se fu abile a trarre, dalla lezione di Medardo Rosso, il suggerimento di una scultura atmosferica, che trasudava da se stessa, questa lezione fu integrata alla conoscenza del Picasso giovanile, del Picasso dell'epoca blu e rosa, in cui si riscopriva la tenerezza di un'immagine umana che vorrei dire periferica, dei circhi di sobborgo. Le donnine nude di Manzù, a quel tempo, così esili ma nascostamente morbide e materne, hanno la dolcezza lombarda, il flou gentile di un'immagine appena sfocata dall'imbarazzo di trovarsi nude e dal desiderio di piacere. È una scultura che sfiora l'intimismo, ma che ha una sicura regla plastica: mai un particolare di troppo, mai un accento virtuosistico.

La scultura sa tenersi indietro e non avanza più che tanto all'occhio. È a questo punto che interviene il David fanciullo accosciato, questa prima

statua a tutto tondo, quasi a grandezza naturale, in cui la visione si sfaccetta come nella plastica arcaica greca. Eppure è ancora lo stesso Manzù dei nudini di cera, inconfondibile: ma qualcosa si è aggiunto, quella struttura per piani, per diedri, che danno, alla statua bellissima, uno scatto interno, una continua novità di veduta, come vedere la faccia nascosta della luna.

Il David accosciato è la nuova scaturigine di Manzù, ma naturalmente non elimina quel senso basilare del bassorilievo che aveva visto sorgere il primo Manzù. E basti ricordare la serie superba delle Crocifissioni: quello che erano, come purissime opere d'arte, quello che furono come atto di coraggioso rigetto all'oppressione nazi-fascista. Prima della Resistenza, quelle Crocifissioni, con l'altra di Guttuso proprio qui a Bergamo, furono un atto di resistenza attiva, anticiparono la resistenza.

Si trova dunque, sin dall'inizio, questo duplice binario, artistico e civile, alla base dell'opera di Manzù. E mi piace sottolinearlo, perché ad un certo punto di una carriera fortunata, può capitare a qualsiasi artista di prestarsi alla celebrazione di un ideale politico o civile, senza averne partecipato come della propria vita vissuta. Per Manzù non è così: nessuno gli aveva chiesto di fare quelle Crocifissioni, nessuno gliele aveva ordinate. Ed io mi ricordo, come apparvero incomode a tanta gente che pure le apprezzava dal lato artistico e lo scandalo che procurarono. Quelle bagasce accanto al Cristo, quei sacrifanti nudi con l'elmo a chiodo. Quanti ne provarono uno sdegno insulso, che non volevano capire, che non volevano vedere il significato vero. Anche un bravo sacerdote se ne scandalizzò, quel Don Giuseppe De Luca, che mi onoro di avere convinto, e che doveva poi essere il più pugnace assertore di Manzù, quando si arrivò al sudato certame della porta di San Pietro.

Sarebbe assurdo a questo punto tentare di ripercorrere passo passo un itinerario così ricco come quello di Manzù: né io pretendo di farlo, e neppure pretendo di fare da guida a questa mostra antologica che ha la parola di per se stessa, dà la parola a se stessa.

Ma le tappe essenziali non si possono tacere. E la porta della Morte in San Pietro è stata una tappa fondamentale: il giro di boa più spetta-

coloso che l'arte di Manzù, nella sua fondamentale fedeltà a se stessa, abbia compiuto. E quanto sudato, e quanto sofferto. Il primo concorso, il secondo concorso, le umiliazioni di un ambiente sordo e fondamentalmente ostile. E fu lì lì per cedere, per rinunziare. Ma qui lo soccorre l'amico De Luca, che della porta di San Pietro per Manzù, aveva fatto la sua battaglia.

Ormai le premesse ideologiche erano troppo diverse per Manzù: troppo tempo era passato, altra fede lo animava. Ma restava la giusta ambizione di collocare una sua opera in un posto così degno, nella città che a torto o a ragione si chiama eterna. E l'opera nacque, prima a rilento, poi con un bel furore. E nacque, dopo avere fatto la prima prova nella portà di Salisburgo. Ma da quella di Salisburgo alla porta di San Pietro, il divario nel tempo è breve, quello formale, fortissimo.

Nella porta di San Pietro Manzù assumeva una dimensione nuova, e il bassorilievo subiva una svolta.

Certo Manzù, nei bassorilievi famosi delle Crocifissioni, non si era ispirato al solo Rosso: la possibilità di Manzù, di recuperare una tradizione eletta, quella del Rinascimento, di Donatello e di Francesco di Giorgio, aveva dato alle Crocifissioni un sigillo formale di aulica bellezza e come un passaporto nel tempo. Ma era sempre il piccolo bronzo, che rappresentava la misura ideale di Manzù, un po' come la medaglia per il Pisanello.

Nella porta di San Pietro non ingrandì il piccolo bronzo: cambiò gravitazione. Ad un tratto c'è un recupero dell'antichità classica che non avviene per citazioni ma proprio nel senso del ritmo, della cadenza, della spazialità. Naturalmente i bassorilievi cambiano di dimensioni e anche di spessore. Il fondo, da fondo atmosferico, diviene una condensazione della spazialità dell'immagine. Il bassorilievo schiacciato è modellato come un disegno, che sta sul piano, ma come fosse a tutto tondo. Manzù disegna modellando e modella il disegno: in nessuno scultore il disegno è stato più connaturato alla scultura. E questo non indica una contaminazione fra generi diversi, ma indizia quella scaturigine unica per cui si è ricorso al paragone con la sorgente. Nei bassorilievi della porta di San Pietro la verosimiglianza cede allo stile, e lo stile è questa visione di una tridimensiona-

lità in superficie, che si deprime, si estolle, si schiaccia, si solleva. Plastica pura che origina straordinarie sequenze di pieghe, che quasi non hanno bisogno di caratterizzazioni umane: sequenze volanti, come gli angeli nella Morte della Madonna, dove quel che conta è il ritmo quasi frenetico, la continua osmosi dal fondo alla figura.

E la plastica diviene anzi più secca e tagliente: vedere quel fascio di spighe e i sarmenti di vite che fanno da picchiotti della porta, dove la rassomiglianza naturalistica è solo apparente. Proprio in relazione a quei picchiotti, nacque la prima seggiola con la natura morta, che fece sensazione allora, quando non sembrava che il genere natura morta si adattasse alla scultura.

Io che ho potuto seguire l'elaborazione della porta della morte pezzo per pezzo, ne ho conservato il ricordo come di un'esperienza impagabile. Anche perché le vicende che aveva attraversato Manzù, vicende familiari, erano state molto tristi e in più c'era stata una grave malattia, col pericolo che le une e l'altra fiaccassero la resistenza dell'artista.

E mi ricordo, nel frattempo, le udienze che aveva, e che mi raccontava, con Giovanni XXIII, e veramente la luce che si spandeva da quell'umanità così diretta e autentica. Di certo rappresentò uno stimolo importante nella gestazione dell'opera.

La porta ora, nell'atrio di San Pietro, fra le sue brutte consorelle, a parte la porta del Filarete, splende di una luce pacata e perenne, ed è l'unica, fra tante che ne sono state stoltamente immesse in monumenti antichi, a giustificare se stessa.

Comunque la porta di San Pietro rappresentò il definitivo giro di boa di Manzù. La sua scultura era divenuta ormai di grande formato. Il che, vale ripeterlo, non si riferisce alle sole proporzioni, ma riguarda proprio il ritmo interno, la strutturazione formale, il respiro profondo.

Alla porta di San Pietro seguì un'altra porta, che si trova a Rotterdam, una porta nel nome della pace e di quelle gioie familiari che Manzù aveva rinnovato con due bambini. Nella grande facciata spoglia della chiesa olandese, la porta di Manzù non più divisa a pannelli, fiorisce con un rigoglio giovanile, con accenti plastici di grande forza.

Ormai la nuova misura s'era imposta a Manzù, che se anche farà ancora piccoli bronzi e gioielli squisiti, costruisce grandi statue, per lo più stanti rielaborando in moduli sempre più rigorosamente geometrici i suoi cardinali, le sue figure femminili.

Ma un'altra tappa fondamentale fu data dalla elaborazione del gruppo degli amanti, in tante versioni da strabiliare. Qui la grande novità era data da una struttura estremamente complessa, raggiata, in cui si moltiplicavano i punti di vista e da un nucleo centrale scaturivano gli arti dell'uomo e della donna come in una nuova composizione anatomica. Intendiamoci: non c'era nessuna scomposizione cubista, ma proprio nell'intreccio e nello snodo era come se i vari arti si disponessero in modo diverso. Tutto il gruppo acquistava una dinamica straordinaria, ma così differente dalla dinamica barocca. Le versioni furono diverse e numerosissime, in vari formati e anche in varie materie, perché, oltre al bronzo, Manzù usò il marmo; e forse delle sue rare sculture in marmo, il gruppo degli amanti è il più impressionante. Quel che colpisce è che in proporzioni tanto maggiori del vero, abbia salvato, Manzù, la delicatezza del particolare, l'affinità elettiva col disegno; certi tratti dello scalpello che sono come fossero tracciati sulla carta, con lo striscio dell'inchiostro assorbito dalla carta. Qui, in questo candido marmo, le pieghe tracciano appena una linea azzurrognola, ma il senso è lo stesso, ed è un senso assolutamente plastico. C'è solo da rimpiangere che questo gruppo memorabile non sia stato esposto in tutta Italia, perché la fotografia non può darne che un'idea approssimativa, e intanto perché la grandezza delle dimensioni è direttamente proporzionale alla risultanza plastica: più in piccolo non sarebbe più la stessa cosa. I volumi si sono rassodati, i particolari tendono a fondersi nel modulo del corpo o del volto, e si noti il fatto che Manzù elimina certi dettagli, e non di poco conto, come gli occhi, senza dare l'impressione di un volto cieco; guardando quel volto, alla giusta distanza, gli occhi si vedono come se ci fossero.

A questo punto è bello ricordare che dell'opera di Manzù esiste un museo vivo, ora qui esposto, che è come uno studio perennemente aperto e che tutti possono visitare: la raccolta degli amici di Manzù, formula eufe-

mistica dietro cui si nasconde l'ideatrice della raccolta omaggio, la Inge Manzù, che delle statue di quella eccezionale raccolta è come l'ispirazione perenne.

Il museo della raccolta, ad Ardea, è il più bel Museo di arte moderna, così semplice e funzionale in un giardino chiaro, nella distesa ondulata e melanconica della campagna romana, ma sotto un sole che fa scintillare i bronzi come fossero di oro.

Si arriva così ai due monumenti ultimi, la grande statua marmorea per il sepolcro di Raffaele Mattioli, e il gruppo che ora l'artista ha donato a Bergamo.

La statua per Raffaele Mattioli ha una solennità semplice e diretta: sembra un ossimoro, e lo è, ma è il solo modo per descriverla, per antitesi. Solenne è la posa eretta, assolutamente nuova, con un grande fascio di pieghe raggruppate sul davanti della figura: è ancora un altro esempio della fertilità plastica del motivo delle pieghe, non già come inerte descrittivismo, ma come fulcro stesso della elaborazione scultorea. Nel candore del marmo queste pieghe corpose e rilevate hanno sbattimenti di ombre trasparenti, che la materia lucida riceve e rifrange: si forma un alone, che non è più il lontano alone atmosferico della tradizione lombarda, ma come un'emanazione propria della scultura, che, in quell'alone, esibisce il suo spazio, e la sua distanza.

Il secondo gruppo, quello che si è inaugurato ora a Bergamo, l'ho visto anch'io per la prima volta qua e posso quindi solo accennarvi. Ma intanto va ricordato quanto lontano, nella vita di Manzù, è il desiderio di porre una sua statua nella città natale. Il primo monumento, ed ebbe una elaborazione lunghissima, in disegni e bozzetti, doveva essere dedicato al Caravaggio: ma non era una statua dell'artista, sebbene un monumento allusivo a quel rapporto eterno dell'uomo e della natura: raffigurati nell'artista e nella donna. Vagheggiò per tanti anni, Manzù, questo monumento, finché il bruciante tema della resistenza ebbe il sopravvento. Ma anche il tema della resistenza, Manzù, l'ha affrontato in modo allusivo, non aneddottico: c'è il fatto, tragico, del partigiano appeso per i piedi, ma non è un fatto specifico, che abbia una data e un nome: o almeno così credo.

Infatti, per creare questo motivo plastico vigoroso, Manzù, forse inconsciamente, si è ispirato ad una raffigurazione classica che ha in una metopa arcaica di Selinunte a Palermo il suo prototipo solenne.

Si tratta di Ercole con i Cercopi, appesi per i piedi ad un palo che Ercole porta sulla spalla. Il fascino della composizione è dato dal fatto che si affrontano due figure capovolte, che quindi realizzano quello che nella musica dodecafonica è detto il moto cancrizzante. La figura del partigiano ripete così per moto contrario la figura stante; c'è una specularità invertita, il gusto di una ripetizione che non è una esatta ripetizione e che innova rimanendo la stessa.

È un motivo plastico d'una semplicità estrema e d'un'audacia considerevole: inoltre ha una sua eloquenza tragica; l'impatto che al sacrificio aggiunge l'insulto: si sposa quindi perfettamente ad una raffigurazione che vuole essere una commemorazione virile e non retorica e un monito per il futuro. È degna di stare in una piazza di una città così antica e civile e di rappresentarne come lo stemma.

Così il voto si è compiuto: così Manzù è tornato alla sua città come alle Madri, con il messaggio dell'artista e dell'uomo. Così ora la sua città come una madre, accoglie e onora il figlio di sempre.

SETTIMO GIORNO

di

Riccardo Bacchelli

*Avviene pur che in una tetra e buia
Nuvolaglia la incrini un fil di luce,
Ed un occhio di sole in un baleno
Terra e cielo rischiara, alpe e marina:
È come renda senso all'universo!*

*Noi, ci dispera che universa sia
In sé infinita la serie dei numeri
E nella nostra mente. Noi, ci chiama
A contare le stelle ed i pensieri
Un vero ignoto e necessario, il Vero:*

*Noi ci travaglia indeclinabilmente
Conflitto della mente e d'ogni cosa
L'un l'altra e in sé, che nascono a morire.
Il tornar del sereno è come segno
Di un vero necessario quanto ignoto.*

*Quasi riposo di settimo giorno
Del Creatore al suo creato, è in terra
Di vetta in vetta e in aria e in mare, e in noi.*

(1975-1977)

CHRONIQUES MARITALES

di

Attilio Bertolucci

— ... *che ne sapete voi dei nostri giochi
a lume di candela poi che
la tempesta allontanandosi
ci ha lasciati madidi*

*e vogliosi io anche di vedere
gocce ormai rade santificare sembianze
così a lungo adorate e complici
in un effetto di fiamma-ombra*

*quale forse vibrò al nostro concepimento
e ora vacilla per il sonno che me
non te benedice col suo arrivo a passi lunghi
su trampoli agitando sonagliere*

*ritorte e spruzzate d'una neve
che neve non è ma quanto fregia te
ancella casta innamorata sveglia
incontaminata...*

— ... più non vedi né ascolti l'improvvisa
luce elettrica l'ultimo tuono
che va incontro al mattino sopra picchi
lontani e schiarenti... io

*non soffierò sulla candela che fila
ancora notte e oro a me spettante
per servizi straordinari... io
voglio liberare i piedi da quest'erba palustre*

*raggiungere volando stanze chiare
di sereno e di nuvole brucanti
pacifche foglie di rosa devastate e già
rifiorienti nel nostro orto-giardino.*

LETTERATURA E FEDE

di

Carlo Bo

Le ragioni dello spirito religioso nella letteratura contemporanea — fatta eccezione per alcuni casi — sono puntualmente e scrupolosamente nascoste e segrete, per cui sarebbe più giusto fare una storia e un'analisi delle voci che negano o contraddicono o, comunque, evitano di affrontare il tema religioso in maniera diretta. Si tratta di un discorso contraffatto o volutamente rinnegato, quasi si avesse paura di manifestare i propri sentimenti: in parole povere, la religione è intesa soltanto nella sua accezione umana e — più ancora — viene indirizzata verso soluzioni di chiara natura politica. Questo spiega perché siano scomparse quelle nozioni che sono state vive fino a ieri di letteratura cattolica o di scrittore cattolico e sia così venuto a mancare nel giuoco dialettico della vita letteraria una delle componenti più suggestive e stimolanti: pensiamo soprattutto alla Francia e alla grande tradizione dei Bloy, degli Huysmans, continuata poi dai Claudel e dai Mauriac. Lo stesso fenomeno — sia pure di proporzioni ridotte rispetto a quelle francesi — si è verificato in Italia; della grande stagione degli anni fra il Venti e il Quaranta non resta quasi più nulla, o almeno sono rimasti i testimoni di quel momento felice, i Lisi, Bargellini e Carlo Betocchi.

Come è possibile trovare una spiegazione? Innanzi tutto ci sembra opportuno prendere in esame quelle che sono le mutazioni generali dell'ambiente, poi le grandi trasformazioni avvenute nel tessuto organizzativo della Chiesa e infine l'apporto di un dialogo diverso che fatalmente ha stemperato e diluito quelli che erano i fermenti delle diversi partiti. E infine il punto — a nostro giudizio — più importante: è l'immagine stessa di Dio che è cambiata e nello stesso tempo la figura del Cristo è stata sempre più fortemente umanizzata e riportata nell'ambito della nostra famiglia con tutte le sue incertezze e le sue drammatiche preoccupazioni. Ne consegue che tutto quanto apparteneva alla sfera interiore e pertanto costituiva il termine di confronto fra lo scrittore e la sua anima religiosa ha assunto

un carattere del tutto diverso, il dialogo generale avendo spento quella parte di tormento e di dramma che per un Mauriac o per un Rivière costituiva il punto fisso di partenza. Al riguardo possiamo aggiungere che proprio la morte di Mauriac ha chiuso un'epoca che era poi l'epoca del dialogo privato e ravvicinato fra chi credeva e chi non credeva o tentava di credere. Tanto per intenderci una storia com'è stata quella delle polemiche fra Mauriac e Gide o fra Claudel e Rivière ci risulterebbe del tutto marginale, se non addirittura estranea. Oggi non ci sono più barriere fra le due famiglie che, d'altra parte, sono confuse fra di loro e pertanto molto difficilmente riconoscibili o identificabili. Non ci sono più certezze né da una parte né dall'altra, così come non ci sono neppure dei dubbi: c'è — e come prepotente — un senso di vuoto e di assenza, quasi che lo scrittore avesse abdicato a una delle sue prime e più impegnative risorse, quella, cioè, di aiutare a conoscere. Lo scrittore non soltanto non guida più, ma a questo riguardo non ha più nulla da dire e preferisce farsi ascoltatore delle voci confuse e contraddittorie che gli vengono dal di fuori e abbandonarsi alla corrente delle cose e delle ragioni più frammentarie del mondo. Il fenomeno della scomparsa di una letteratura religiosa pienamente affermata e responsabile lo si spiega anche con l'enorme dilatazione di tutti i confini: non c'è lo scrittore religioso ma non c'è neppure lo scrittore che ha il coraggio di proclamarsi ateo o antireligioso. A tutto questo si aggiunga il trionfo dei motivi sociologici con la conseguenza di spiegare tutto con il soccorso dei dati pratici e si avrà — sia pure grossolanamente tracciato — il panorama della letteratura che per sua natura o per altri propositi è estranea a tutta una problematica che ha nutrito gran parte della penultima « intelligenzia » europea. Restiamo per un momento sulla Francia, di quel glorioso periodo fra le due guerre non abbiamo potuto conservare più nulla o quasi. Su questo deserto troviamo l'unico superstite di una famiglia che dell'esame di coscienza e del tormento religioso aveva fatto la sua bandiera, alludiamo a Julien Green che va verso gli ottant'anni e non gli resta che da definire alcuni particolari del suo affresco interiore. Green, con ostinazione, ha continuato e continua tuttora a studiare se stesso e a tradurre queste sue esperienze nel quadro di un teatro che ha sempre meno spettatori; proprio per questo motivo i suoi temi, il modo stesso di analizzarli e condurli appaiono estremamente datati e non si saprebbe neppure dire se gli stessi suoi fedeli gli abbiano serbato l'entusiasmo e la partecipazione degli anni Venti. Eppure il suo *Journal* è una specie di *Imitazione di Cristo*, scritta da un peccatore, da un cattolico che non riesce a liberarsi dall'idea del peccato ma per poterlo apprezzare nella sua giusta luce è necessario che chi legge condivida quel tipo di religione, meglio quel tipo di vita che per l'appunto è una vita da recluso in se stesso, attento soprattutto alle voci del proprio cuore e lontano dai drammi corali e dalle tragedie generali della storia. A ben guardare, a uno scrittore come Green interessava prima d'ogni altra cosa la salvezza della propria anima. Oggi, di un simile problema chi si preoccupa? La salvezza della propria anima è demandata alla comunità, addirittura alla società: ci si salva o ci si perde insieme. Inutile, dunque, tormentarsi per questioni che esulano dai nostri

poteri. Eppure questo tema della salvezza è stato il tema conduttore di tutta la vita di Gide, di un'anima religiosa che negli anni ultimi della sua esistenza felice in senso terreno è approdata all'assoluta incredulità. Ma pensiamo un momento a questa incredulità gidiania, il vecchio Gide si compiaceva di mostrarsi tranquillo, godeva a farsi vedere vincitore nella vecchia battaglia che aveva dato un senso anche alla sua letteratura ma alla fine qualcosa permaneva sul fondo della sua pagina, qualcosa c'era sempre nella sua pagina che tradiva un'abitudine, diciamo pure una « forma mentis » che oggi suonerebbe ugualmente gratuita e inutile, esattamente com'è quella di un Claudel o di un Mauriac. In parole povere, da una parte e dall'altra della barricata c'era un'immagine di Dio: non importa se accettabile o no, se da amare o da bestemmiare, ciò che conta è che c'era sia pure nell'assoluta diversità un'identità di partenza. Vogliamo dire che fino all'altrieri Dio passava per l'anima e in un secondo tempo trovava altre strade, oggi non c'è più posto per l'anima, per lo spirito, anzi ci sono scrittori che pur si dicono cattolici, che dichiarano la loro insofferenza e la loro indisponibilità per questa area spirituale. Dio non è più uno strumento di conoscenza, si direbbe che sia tornato per sempre fino a perdersi e ad annullarsi in un altro dei domini rifiutati e dimenticati, quello della metafisica. Siamo forse al punto discriminante fra le due immagini di religione divina e di religione umana, di letteratura religiosa e di letteratura esclusivamente e rabbiosamente umana: il posto di Dio è stato occupato dal Cristo. Ma di quale Cristo si tratta? Il Cristo ammesso e recepito dagli scrittori delle nuove generazioni è un Cristo che non è venuto e quindi non è mai tornato al Padre: è un Cristo disarmato e con l'unico scopo di esaltare una parte della famiglia umana. Questo Cristo è verificato alla luce della società del nostro tempo, non è più il rappresentante del Dio vendicatore e giudice, non porta più la voce di un'altra salvezza, è soltanto il Cristo che si perde e si salva con noi, con degli uomini che hanno, sì, sete di giustizia ma di una giustizia sociale ed economica, di un Cristo — soprattutto — che non porta più su di sé le insegne della salvezza spirituale. È evidente che, posta in questi termini la questione religiosa, anche la letteratura abbia subito una forte riduzione del suo ambito speculativo: non può essere passato per attuale un tema che è stato relegato in un mondo e in un passato del tutto perduti ed eliminati. Ma ecco che ci troviamo di fronte alla prima sorpresa: se nel nostro mondo, tanto per intenderci nel mondo occidentale, la letteratura religiosa tace o balbetta in maniera timida e confusa, vediamo che altrove, nel mondo, cioè, in cui il sogno della giustizia sociale senza Cristo è stato tentato, assistiamo alla rinascita di una letteratura religiosa che lascia grande spazio all'anima, alle sue ragioni, alle sue drammatiche interrogazioni. Basta il nome di Solgenicin per capire a che cosa alludiamo, a che cosa intendiamo riferirci. È toccato a uno scrittore che viene da un mondo dove l'immagine di Dio e l'immagine del Figlio sono state accuratamente scartate a priori rivendicare la voce dello spirito e restituire alla religione umana il suo accento divino. Il Dio contraddetto e combattuto, il Dio pugnalato non solo riappare in tutta la sua luce in quel mondo deserto di ragioni religiose ma viene fra di noi per rammemorarci

il nostro abbandono e il peso del nostro tradimento. E non solo questo, il problema non è soltanto religioso o spirituale, il problema è anche letterario: Solgenicin ci ricorda indirettamente quelli che sono i compiti dello scrittore e quella che è la funzione della letteratura. Solgenicin, inoltre, ci restituisce tutto un territorio che avevamo finito per abbandonare nell'illusione che la letteratura sia soltanto uno specchio e suo compito quello di riflettere le ragioni più immediate e pertanto più confuse della nostra vita sociale.

Ma mentre Solgenicin riscopriva anche per noi il dominio dello spirito, che cosa faceva la nostra letteratura che, per essere e voler essere libera, cominciava con rinunciare alla parte più nobile della sua figura?

La letteratura degli ultimi trent'anni — facciamo sempre le dovute eccezioni — non ha perduto questi stimoli, li ha soltanto camuffati e contrabbandati. Non si spiegherebbe altrimenti la voglia dell'erotismo, non si spiegherebbe l'altra moda dei romanzi che negavano ogni idea di romanzo, intesa come storia autonoma dell'uomo ma la prendevano come strumento di conoscenza minuscola di fatti minuscoli ed aprioristicamente senza significati possibili. L'uomo ridotto a cosa, l'amore ridotto a puro scambio di oggetti: in tutti questi fenomeni c'è — com'è evidente — il risultato di avere tolto all'uomo ogni autonomia, averlo reso cieco e sordo, legato al metro di terra su cui si muove ed è costretto a vivere. Senza contare che così facendo non si minava alla base soltanto la speculazione religiosa, si negava ogni soluzione dello spirito, ogni allargamento filosofico. Se l'uomo è appena un puro fatto accidentale di cronaca, è evidente che le strutture secolari della sua storia perdono immediatamente ogni significato e si privilegia il caos. Ma lo spirito religioso non scompare là dove lo si combatte o si è arrivati lentamente a ignorarlo, lo si trasferisce su altri territori. Lo spirito religioso in tutta la gamma delle sue manifestazioni sussiste fino al momento in cui saprà riscattare delle nuove immagini, delle nuove parole e sarà in grado di riprendere il suo antico discorso. E qui siamo alla seconda parte del nostro tema: dove bisogna leggere i segni superstizi, così fragili e tenui, dell'anima religiosa? Spesso ha una sua cadenza paradossale e blasfema: l'esaltazione della carne, il tentativo grossolano di sottrarre l'uomo al senso del peccato, la solitudine disperata in cui vivono questi nuovi Adami dopo le loro vittorie apparenti sono altrettanti indici di una mancanza, di un bisogno, di un indiretto rendere omaggio alla figura cancellata del Cristo e di Dio. Tutta la lunga polemica che è stata fatta anni fa per il libro della Morante, *La Storia*, va riportata dentro questo tema. Prima di tutto la Morante ha riconosciuto che non c'è vita senza questa coscienza drammatica e tragica dell'esistenza, lei la chiama « storia », Manzoni la chiamava « provvidenza ». Comunque, la scrittrice che pur si professa estranea a qualsiasi problematica religiosa, anzi la combatte, ha dovuto ammettere con il suo affresco fatto di sangue e di dolore, di disperazione e di solitudine che l'uomo è una creatura in attesa, in attesa di una giustizia che le ragioni puramente meccaniche della politica non possono soddisfare. Di qui il rimando alla libertà della natura, il richiamo all'utopia che vive e ha la

sua luce dall'idea di amore. Hanno definito consolatoria questa letteratura della Morante, evidentemente si tratta di un eufemismo: avrebbero dovuto dire che con *La Storia* si tornava a un tipo d'indagine che non escludeva il dato dell'anima dai suoi scopi. E quella che per noi è la figura centrale del romanzo, il bambino Useppe, non è che l'immagine di una anima pura, non contaminata dagli uomini e dalle cose: lo so, è uno fra tutti i condannati del libro ma ha in sé una carica di bellezza che riscatta il mondo dall'ultima miseria, da quella miseria in cui l'avrebbe condannato subito la mancanza del sentimento. Al discorso di Elsa Morante, alla sua idea del «mondo salvato dai ragazzini», si ricollega l'ultimo Pasolini: per quanto sia tortuoso e sofisticato il suo modo di ragionare, c'è sul fondo del suo discorso un senso che è profondamente religioso. Non discuteremo ora se questa sia una frazione dell'antica e prima educazione cattolica dello scrittore, ci limiteremo a dire che c'è quest'ansia, c'è questa costante presenza, così come c'è inequivocabile il segno del peccato. Tutte cose che hanno fatto scandalo in un mondo che obbedisce al più squallido e pervicace conformismo mentre sono cose che dovrebbero fare pensare come sia fin troppo facile e alla fine inutile credere che sia un capitolo chiuso, questo dell'anima religiosa, come se fosse davvero pensabile che una banale e grossolana rete di pregiudizi abbia ragione di un'esigenza dello spirito, di un dato dell'animo umano. In realtà questi cuori aridi ed astratti non si accorgono che in tal modo eliminano una delle due componenti del cuore umano che è fatto di cose conosciute e sofferte e di cose ignote e pur sempre sofferte e pagate.

Per queste stesse ragioni possiamo fare rientrare nell'ambito delle tematiche religiose indirette il caso dello scrittore Graham Greene, le cui professioni di fede cristiana sono sempre apparse molto ambigue o, per lo meno, estremamente paradossali. Eppure c'è in questo romanziere che in qualche modo dà una dignità al genere poliziesco un aperto richiamo al senso dell'imprevisto e del miracoloso, per cui l'immagine di Dio rientra di colpo nel gioco del «caso» che studia. È uno degli esempi più probanti di questa presenza nasosta e segreta del Cristo nelle nostre operazioni quotidiane. Cristo come personaggio, in attesa di farne il vero protagonista d'ogni vicenda: alla fine tutta la trama, tutto il discorso assumono un significato maggiore in modo da operare dopo l'improvvisa saldatura una netta separazione fra le nostre azioni che per gran parte sono imperscrutabili e l'atto di Dio che stravolge il senso comune delle cose e si trasforma in un secondo e più vero movimento verso la verità. Graham Greene come, del resto, molti scrittori di lingua inglese delle precedenti generazioni (pensiamo a Chesterton, a Belloc, ecc.) gode di una libertà di fantasia che a noi manca e forse perché si tratta di scrittori che non hanno subito il peso eccessivo di una liturgia del tutto astratta e formale sono stati in grado di cogliere nel teatro quotidiano dell'esistenza quel senso del mistero che dà ai loro libri un carattere di «eccezione normale». È ciò che aveva compreso assai bene un maestro francese di questa spiegazione delle cose e dei sentimenti per assurdo. Non per nulla c'era fra Greene e Mauriac qualcosa di più di un semplice sentimento d'amicizia, c'era una convergenza di

posizioni e di atteggiamenti. Alludiamo al grande Mauriac delle storie di Therèse Desqueyroux, allo scrittore che aveva bisogno di usare come deterrente il delitto. Quasi volesse dire che si può fare della letteratura religiosa, più precisamente cristiana, adoperando degli strumenti impuri, degli strumenti sprovvisti d'ogni soccorso spirituale. Tutto stava nel sapere suscitare al momento opportuno degli echi o soltanto delle domande appena intraviste e neppure confessate. È il tema del « deserto dell'amore » ma allora si trattava di un deserto che in qualche modo era suscettibile di interventi miracolosi, dopo di allora il deserto studiato ed esemplificato dai vari Camus e Sartre era di per sé un deserto assoluto. Caso mai, c'è stato da parte di questa generazione che ha dato il cambio a quella dei maestri del periodo fra le due guerre una diversa postulazione: infatti Camus sarebbe approdato a una sorta di stoicismo mentre per Sartre la strada sarebbe stata sempre più radicalizzata nel senso del buio e del rifiuto. Vicina in qualche modo alla posizione di Camus, quella del nostro Silone che è un credente senza religione dichiarata, soprattutto senza chiesa. Ma quando Silone s'imbatte nella figura di Celestino V ha ben chiaro quello che è il dramma del cristiano chiamato a guidare il mondo e posto per questo stesso fatto a dover tradire la legge interiore. Nella storia di Silone c'è un sottinteso apertamente religioso, così come, del resto, è stata religiosa tutta la sua vicenda umana, dal primo incontro con Don Orione fino a questi anni di meditazione sempre più approfondita nel segreto del cuore. Siamo a uno degli altri aspetti di questa religiosità letteraria, il lungo cammino da una speculazione puramente umana verso un'assunzione sempre più chiaramente cristiana. Come si vede, siamo di fronte a un intreccio molto fitto di motivazioni che però tutte si riportano al bisogno di un'altra voce, cioè al segno di Cristo.

Nella famiglia dei « poveri cristiani » rientrano di diritto due scrittori italiani che abbiamo già ricordato all'inizio, Betocchi e Lisi. Si conoscono le loro origini, i loro punti di partenza, le loro carriere e — finalmente — gli stupendi approdi della vecchiaia: tutta l'ultima stagione poetica del Betocchi e la *Parlata* di Lisi stanno a confermare una vocazione religiosa che ha segnato e distinto la loro opera. Si tratta di voci religiose che potremmo definire « connaturate », tanto sarebbe difficile distinguere il modo della vita dal modo della letteratura. Ma c'è di più: se si pensa per un momento a quella che è la loro natura, alla prima milizia nell'ambito di un particolare « strapaese », in base agli ultimi risultati non si può non riconoscere che c'è stata una crescita senza forzature, senza ricerche estetiche, per cui alla fine il parlare voleva dire per loro testimoniare nella bellezza e nella purezza. Rappresentano nell'ambito della letteratura cattolica del periodo fra le due guerre un felice tentativo di sganciamento dalla letteratura e dalle sue leggi. Ne è conseguito che lo stupore di Lisi e la pazienza di Betocchi sono diventati con il tempo due modi di ricerca religiosa allo stato puro, senza inquinamenti e dove infine si aveva per la prima volta la saldatura fra un cattolicesimo tradizionale e un cattolicesimo più libero, quale sarebbe stato configurato e codificato al tempo del Vaticano II. E per restare su questo ultimo dato non pos-

siamo dimenticare — a titoli diversi — due nomi, quello di Papini e quello di don Primo Mazzolari. Alludiamo al Papini del *Diavolo* come testimone del travaglio teologico e al Mazzolari dei romanzi e delle polemiche. Anche loro hanno significato una presenza cristiana in un contesto che tendeva sempre più a sciogliere domande inquietanti e a volte confuse su altri territori. Specialmente il Mazzolari che non deve essere considerato soltanto uno spirito religioso d'eccezione ma a pari diritto uno scrittore di romanzi ingenui eppero assai più autentici di altri testi soggetti a una prevalente speculazione letteraria. Mazzolari era spinto a coinvolgere in un unico movimento e la conoscenza diretta di una realtà drammatica, quale trovava nel cuore del suo piccolo paese della Bassa, e la parte dei sogni e delle speranze: il discorso intendeva cogliere quel tanto di invenzione libera che ci può essere anche dentro lo spettacolo partecipato del dolore e delle sofferenze umane. Sempre tenendo d'occhio il nuovo clima del Vaticano II ci sembra doveroso ricordare l'ultima fatica di Mario Pomilio, quel romanzo uscito da poco che si intitola *Il quinto evangelio*. Pomilio che può vantare giustamente il primo posto fra i narratori cattolici degli ultimi vent'anni ha concentrato nel suo romanzo una meditazione di anni e una speculazione teologica e filosofica di grande rilievo e di alto livello. Nell'immagine del « quinto evangelio » lo scrittore ha pensato di potere fare coincidere le attese secolari della famiglia cristiana e insieme le sue difficoltà, le sue fatiche, soprattutto la disperazione di non arrivare mai a una conquista definitiva. Nella favola c'è esemplificata la storia dei momenti maggiori di questa preparazione secolare al libro risolutore. Si potrebbe sostenere che in fondo il « quinto evangelio » altro non è che la parola salvatrice e pacificatrice, ciò che non sappiamo e non riusciremo mai da soli a sapere. Il libro, dal punto di vista della tematica, è singolare, anzi dovremmo dire che è unico, se pensiamo a quello che è il carattere generale della nostra letteratura e allo stato di disinteresse spirituale che si è andato accentuando negli ultimi anni.

Se ci fosse consentito riassumere in una approssimazione unica e magari un po' semplificistica la situazione letteraria italiana sotto il profilo religioso diremmo che siamo di fronte a una vacanza totale. Sollecitano questa vacanza perfino gli scrittori che sono nati cattolici, sono stati educati nella religione e conservano fra le voci prime del loro discorso tale sollecitazione: il caso di Piovene è quant'altri mai esemplare. Qualcuno potrebbe sostenere che Piovene ha operato lungo l'arco di una prestigiosa carriera letteraria in questo senso, sottoporre a critiche sempre più severe tale eredità e sarebbe nel giusto, a patto però di ricordare nello stesso tempo che contro questo sradicamento c'è stata una reazione del tutto naturale per cui lo scrittore è stato costretto alla fine a mantenere vivi dentro di sé sollecitazioni e umori che rientravano di diritto nel mondo cristiano. Piovene è riuscito a decantare o magari ad annullare i veleni della sua educazione ma è stato portato a reintegrare il bisogno della speculazione religiosa nel tessuto della invenzione letteraria. *Le stelle fredde*, l'immagine evocata di Dostoevskij sono dati incontrovertibili, per cui sembra più esatto dire che Piovene è passato da un cattolicesimo tradizionale e esterno a un cristia-

nesimo dibattuto ed esaminato criticamente, non molto diverso da quello che aveva tormentato il suo grande vicino di casa, il Fogazzaro. Caso ancor più clamoroso quello del suo coetaneo Dino Buzzati: Buzzati fino all'ultimo a chi gli chiedeva notizie della sua posizione religiosa ha opposto un pacato rifiuto, un modo elegante — come era nella sua natura discreta — di dichiarazione negativa, non polemica. Ma il suo « non so », il suo « non conosco » delimitavano un territorio immenso che era poi quello del mistero, di cui era stato un interprete straordinario. È stato un caso di religiosità nell'ateismo o — se si preferisce — il caso di un uomo che faceva naufragio nel mare del mistero con delle dichiarazioni d'agnosticismo che avevano la funzione opposta a quella desiderata: avrebbero dovuto sganciarlo, in realtà contribuivano ad affondarlo sempre di più in una lucida disperazione. La generazione dei Buzzati e dei Piovene è stata — e lo vediamo in molti altri casi — una generazione di anime in fuga, insofferenti del cattolicesimo tradizionale però inquiete, anche là dove mostravano con qualche compiacimento la loro estraneità o la loro diversità. Quanto abbiamo finito di dire vale in generale per chi è venuto dopo, sempre però con le dovute eccezioni e fra queste sembra impossibile dimenticare il poeta Mario Luzi che è stato nei suoi momenti più vivi lo spirito più alto, la coscienza più libera in questa fatica di ritrovare una pronuncia cristiana delle cose. Luzi ci è arrivato nel corso di un'illusione che egli ha definito platonica, c'è arrivato lasciando ogni spazio alle ragioni dei sentimenti, alla lezione del male e del dolore. Con Luzi alludiamo anche a quella che è stata la grande ambizione di una parte dell'ermetismo, di chi cercava di reinserire nel discorso quotidiano della nostra letteratura grandi poeti come Campana o Clemente Rebora o la lezione privatissima di un Giovanni Boine. Quante immagini di cattolicesimo; quelle libere degli scrittori che hanno provato il contraccolpo della prima guerra, quelle che si volevano libere degli uomini del modernismo e infine le immagini solitarie degli Ungaretti, dei Luzi. Tutto questo per arrivare alla conclusione della nostra rapidissima riconoscizione, una conclusione che del resto avevamo anticipato all'inizio: nella letteratura contemporanea non c'è una vocazione religiosa unitaria, ci sono delle voci cresciute in solitudine e che raramente sono state accolte o soltanto recepite. Un po' come dire che soprattutto c'è uno stato di diffidenza, in parte dovuto a una inevitabile confusione di natura politica e in parte determinato dal bisogno — più o meno giustificato — di prendere le distanze dal cattolicesimo ufficiale, meglio dalla Chiesa. Si sa, del resto, che una delle spiegazioni più facili e frequentate per definire la forza delle letterature straniere a carattere religioso è proprio questa: l'indipendenza, l'autonomia, il dover parlare in un mondo ostile o per lo meno composito. A questo si aggiunga l'eredità della nostra letteratura che ha sempre privilegiato il carattere laico mentre un Manzoni è stato un caso irrepetibile, un « unicum ». Cose vere soltanto in parte e che sono smentite dalla famiglia degli scrittori religiosi ma qui torniamo alle osservazioni di prima: si tratta pur sempre di discorsi isolati, di qui l'accusa di intimismo e di particolarismo d'« élite ». Per sfuggire a questa accusa si sono moltiplicati

negli ultimi anni i testi di provocazione religiosa ma legati strettamente all'attualità politica-religiosa, sono infatti libri che hanno una loro funzione che è però del tutto estranea alla contesa letteraria. Caso mai, questo fiorire di testimonianze e di provocazioni ha ristretto ancor di più il campo dell'invenzione religiosa, allargando l'abisso fra meditazioni e affermazioni di principio, fra invenzione spirituale e momenti di vita pratica. Da noi non è pensabile un caso Solgenicin, lo scrittore non ha nessun retroterra che lo spinga sulla via dello spirito o lo sostenga: dico lo scrittore religioso che si trova a vivere in un clima di sospetto per cui le sue stesse parole si vestono fatalmente di una luce equivoca e alla fine viene coinvolto in un movimento di altra natura e sottoposto a confronti che ne riducono immediatamente il peso e l'eco. Comunque, nonostante tutte queste limitazioni, un filone ben caratterizzato c'è ed è ben riconoscibile e ha una sua storia, quella a cui abbiamo alluso, e i suoi prestigiosi rappresentanti: da Rebora a Betocchi, da Boine a Luzi è un capitolo da non dimenticare né — tanto meno — da spregiare.

DA UN TACCUINO DI APPUNTI
1972-1975
di
Giorgio Caproni

RIANDANDO, IN NEGATIVO,
A UNA PAGINA DI KIERKEGAARD *

a Donato Valli

*L'erba come va lontana
e vuota, nel suo vuoto
odore...*

*Il sole
è tramontato.*

*Aspetto
le punte di viva vita
delle stelle.*

Ascolto.

*Sento solo un rumore
perso d'acqua sbiadita.*

*Nessun Ponte Nero.
Nessun Gilbjerg.*

*I morti
restano morti e invano
li richiama il pensiero.*

*Siamo soli: io e il grido
— rauco — del gabbiano.*

Nessun occhio armato.

*Nessun « uccello che canti,
sul vespro, la sua preghiera ».*

*Tutt'intorno il buio.
Il mare. La sua brughiera.*

* N. 44 del *Diario*, a cura di C. Fabro, Morcelliana.

INDICAZIONE SICURA, O: BONTÀ DELLA GUIDA

(Al forestiero,
che aveva domandato l'albergo)

*Segua la guida,
punto per punto.
Quando avrà raggiunto
il luogo dov'è segnato
l'albergo (è il migliore
albergo esistente)
vedrà che assolutamente
lei non avrà trovato
— vada tranquillo — niente.*

La guida, non mente.

LE PAROLE

*Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.*

*Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto.*

ALLEGRIA

*Faceva freddo. Il vento
mi tagliava le dita.
Ero senza fiato. Non ero
stato mai più contento.*

DIES ILLA

*Nessun tribunale.
Niente.*

*Assassino o innocente,
agli occhi di nessuno un cranio
varrà l'altro, come
varrà l'altro un sasso o un nome
perso fra l'erba.*

*La morte
(il dopo) non privilegia
nessuno.*

*Non c'è per nessuno,
bruciata ogni ormai inattendibile
mappa, nessuna via regia.*

LO STOICO

(in eco)

Sei solo con la tua coscienza.

IL PERFIDO

(c. s.)

Puoi — anche — farne senza.

CELEBRAZIONE

*I morti per la libertà.
Chi l'avrebbe mai detto.*

I morti.

*Per la libertà.
Sono tutti sepolti.*

L'ULTIMO BORGO

*S'erano fermati a un tavolo
d'osteria.*

*La strada
era stata lunga.*

*I sassi.
Le crepe dell'asfalto.*

*I ponti
più d'una volta rotti
o barcollanti.*

*Avevano
le ossa a pezzi.*

*E zitti
dalla partenza, cenavano
a fronte bassa, ciascuno
avvolto nella nube vuota
dei suoi pensieri.*

Che dire.

*Avevano frugato fratte
e sterpeti.*

*Avevano
fermato gente — chiesto
agli abitanti.*

*Ovunque
solo tracce elusive
e vaghi indizi — ragguagli
reticenti o comunque
inattendibili.*

*Ora
sapevano che quello era
l'ultimo borgo.*

*Un tratto
ancora, poi la frontiera
e l'altra terra: i luoghi
non giurisdizionali.*

*L'ora
era tra l'ultima rondine
e la prima nottola.*

*Un'ora
già umida d'erba e quasi
(se ne udiva la frana
giù nel vallone) d'acqua
diroccata e lontana.*

(1976)

IL GRAN FORSE

di

Libero de Libero

*Tu vendi e compri desideri digiuni
fermati alla lagrima del buio
vuoi essere sempre un altro
dietro la porta è sguardo nel deserto
l'interrogativo che soffia
alla candela d'una data
con tetro sole tu addobbi il silenzio
dei muri e per una voce d'agonia
vai in prestito a una nascita
salata che sbaglia genitori
nel saliscendi di ombre canine
tu esci dall'io dilapidato
nell'orologio di notti liquide
galleggia il foglio guasto dei ricordi
non chiudere i conti al tuo vecchio me
assente dal futuro in fuga
scivoli nella vena gelata
d'un inno senza reliquie*

*non chiamare l'aiuto della volpe
sputa il cuore tu addestrato
al grimaldello degli inchiostri
non mettere un velo al tuo volto
non lasciare indirizzo sul tuo letto
è il turno dell'anima tua
sgrammaticata teschio di luna spenta
entra tu nell'elmo dagli occhi chiusi.*

DIARIO PERPETUO

di

Tommaso Landolfi

« Le tasse sono una grassazione, le tasse sono immorali: penso che ciò non sembri una novità, che anzi sia nella coscienza di tutti. Le tasse, ad ogni modo, sarebbero forse un po' meno tasse ove ci fosse fornita un'alternativa. E più chiaramente ancora: possibile che ad un tale sia perfino concesso di non fare il servizio militare come tutti, e che non si dia obbiezione di coscienza rispetto alla sopraffazione, al ladroneccio, alla rapina fiscali? ». — Così l'inqualificabile amico. « Il carcere forse,— riprendeva e riprende egli; — ebbene, ci arrestino! Poiché non corre dubbio che sia nostro impegno l'evasione (sulla trappola del cosiddetto civismo mi esprimerò altrove)... Ah ah, *censimento fiscale!* nulla di più bizantino, alessandrino, godunoviano, petresco, insomma avvilente fu mai escogitato... Ipati di Gaeta, Cattani di Bari o Molfetta, oh cantina! — esclamava da ultimo, ormai del tutto insensatamente. Al che faceva seguire una sorta di buffonesca rievocazione: d'un qualcosa capitato in non so qual cantina, sulla cui prima voce non saprei bene informare il lettore. Press'a poco:

« — Cornelio!

Silenzio.

— Cornelio!

Silenzio.

— Cornelio!

Silenzio.

— Cornelio!

— Gno'! (Signore?).

— Muori ammazzato!

(Ove il Cornelio — così detto per ovvi motivi e per il suo accanimento fiscale contro il proprietariuccio che in tal modo si sfogava nel segreto della sua cantina — era, suppongo, il Duce del Fascismo. E, dico *a latere*, cosa avrebbe oggi solfeggiato quel misero?).

Avrei stanotte un paio di notazioni importanti. Tanto importanti, che possono benissimo aspettare per l'eternità. Sicché passiamo a diversa partita.

La tentazione razionale (d'un discorso razionale) è sempre vigile, ed è di continuo sventata dal desiderio profondo di altro. Solo che, mentre la prima è, appunto, sempre offerta e non ci tradisce mai e non ci lascia mai a secco, la seconda va soggetta alle lune...

— Vorrei, vorrei...

— Cosa vorresti, cara?

— Non lo so.

— Guarderò d'aiutarti: vorresti essere a Venezia?

— Sì, anche; sì, naturalmente. Ma...

— Venezia, neppure Venezia basterebbe, in questo momento?

— Già, ecco, proprio: neppure Venezia.

— Allora, forse, Colmar o Nancy?

— La piazza Stanislao? Sì, sì; però... Del resto, perché dovrei voler essere in qualche posto? Io voglio, io voglio...

— Essere senza più, ma in un determinato modo; sentire, amare?

— Sì, ma la storia come la facciamo?

— La storia!

— Eh sì: a cosa precisamente riferire il mio stato d'animo, o in qual maniera testimoniarlo per immagini dirette?

Difatto il sentimento è elusivo di sua natura e non ci soccorre mai o quasi mai, benché sempre ci ingombri. Tanto varrà ucciderlo e tornare, per magro conforto, alla ragione.

Di quale antico verbo *Sparuto* è participio?
(Che sono poi due settenari).
(E novenario giambico questo nella precedente parentesi).

Come esempio dei singolari bisticci in cui cade talvolta la retorica sentimentale, cioè la speculazione (filosofica, *to put it mildly*) sui sentimenti, può valere il seguente.

Tra i doni delle fate a non so chi (in Perrault) il più importante era l'amore per la vita; e qualcosa di simile, magari non in termini esplicativi, si troverà forse nel Catechismo. E dice: « Beh, dono delle fate appunto, né si vede come altrimenti conseguibile ». Ma ecco che qualcuno replicherà: « Niente affatto: conseguibile invece colla buona volontà, coll'amore per il prossimo, colla fiducia in Dio », ecc. In parole più semplici, coll'amore per la vita.

Analogamente, come forse già detto, chi non ha la grazia potrà senza sforzo procurarsela colla grazia, e chi non crede in Dio giungerà a farlo di leggieri credendo in Dio.

Guardavo il minuscolo e fragile cavalletto che sostiene una fotografia dell'Ottocento: un giovane d'occhi chiari e capelli biondi o biondastri regge colla punta delle dita i polpastrelli della sua piccola sposa brunetta; e guardano l'obbiettivo come guardassero Dio e il loro destino (che non fu lieto).

Questi due gentili sono i genitori di Fosforina, padrona della casa in cui mi trovo. E più in là sullo stesso mobile un vaso da fiori di bizzarra forma anulare cela una cornice d'argento e incornicia esso medesimo il dolce volto dell'altra cugina morta: colei che mi accudì ed amò dopo l'abdicazione al mondo di mia madre.

Guardavo, e pensavo alla lunga ed amara sollecitudine che, con buono o cattivo gusto, aveva disposto lì sopra quegli oggetti significativi di una umana sorte, ora scompigliati e confusi (tanto da generare confusione nell'animo stesso dell'ordinatore, ovvero ordinatrice) dalla nuova, urlante, insultsa, ignara e volgare generazione di ragazzini mal nati: i miei figli, nella fattispecie... E voglio dire, insomma: un uomo (o una donna) si costruisce o costituisce un rifugio purchessia, lo dota di simboli, spera di morire tra le apparenze della sua illusione — e giunge da ultimo un evento o una razza sciagurata a togliergli fin la dignità esteriore della sua fine.

E così per me, così per me (sarà, è già).

Struggimento per la cadente casa lontana: e credevo di esserne ormai districato, avevo quasi deciso di venderla...

In questi giorni, ladri l'hanno visitata; ma quali ladri! Ladri degni di essa, di lei; ladri commoventi, ladri cari, ladri intendenti e senzienti più di tanti onesti cristiani.

In particolare, secondo le prime notizie raccolte dalla famiglia mandata in esplorazione, questi ladri sono entrati per un balcone effrangendo un vetro. La luce elettrica essendo staccata, essi, ignari dell'interruttore generale ovvero troppo pigri per raggiungerlo in fondo alla corte, hanno illuminato i propri passi con torce di carta (delle quali reperiti i resti). E, qui il bello, il soave, qui la lezione per noi che disgraziatamente non rubiamo — in tutta la casa e di tutto non hanno sottratto che una *roulette* (da bambini), un giroscopio, un gioco di scacchi; infine, tre giocattolini.

...La casa, « la vecchia casa da cui non poteva venirci nulla se non di bene ». — Ma la mia malattia, la prima delle gravi, non fu forse contratta tra quelle mura?

Prendi un fiammifero, compagno, accendilo, e, traverso la sua fiammella, guarda questo gran fuoco lingueggiante. Vedi: tu sai quanto tenue la prima, quanto maggiore e fulgido il secondo; eppure essa, perché più prossima all'occhio, oscura e vince il gran fuoco.

Così, compagno, il *suo* lontano splendore resta offuscato dal piccolo volto che ho acceso tra le mie palme.

Non è proprio nero, il Mar Nero, ma d'un viola cupo e funesto; del qual medesimo colore son le vegetazioni marine, quelle almeno visibili dalla superficie. Né fanno eccezione i pesci, alcuni tanto grossi da sbarrare, in determinati periodi dell'anno, lo Stretto dei Dardanelli.

La prima volta che mi avventurai su questo periglioso mare, il nostro veliero fu preso da una grande onda che andò man mano arricciolandosi fino a quasi ripiegarsi su se stessa. L'effetto di ciò fu per noi disastroso: a un certo punto noi navigavamo a testa in giù e per mera forza centrifuga; ma ben presto l'intera nave rovinò sul sottostante specchio d'acqua, travolgendo seco buona parte dei marinai e passeggeri. Non noi medesimi a buon conto, e cioè alcuni miei amici ed io, che avemmo l'accortezza di gittarci in mare muniti di corde, con cui ci ingegnammo di superare codesto sesto grado di nuovo genere.

(Qualcosa di simile ho trovato poi nei racconti del Barone di M. — colui che viaggiava su palle di cannone — e nelle pitture di Okusai — da non confondersi con Orosai, mio vecchio e defunto amico).

Protendendomi dalla finestra, cercavo con una chiavetta di aprire l'aria.

Questo sogno è meno fantastico di quanto sembra: forse, se davvero ci fossi riuscito, tutta questa incresciosità e queste creature malvage sarebbero d'un colpo scomparse nel nulla.

Se mi si chiedesse di sintetizzare in una sola parola la superiore dignità, intendo il superiore impegno dell'uomo, penso risponderei: « Dire ».

Dire è ben più che Dipingere, Comporre, Scrivere e perfino più che Parlare, giacché presuppone un oggetto (idealmente se non grammaticalmente; laddove si può parlare senza dire), ed è al tempo stesso più aperto. Dire è addirittura più che Nominare (secondo talune accezioni retoriche, come ad esempio nei teorici dell'acmeismo), poiché l'oggetto di quest'ultimo è forzato, mentre quello del primo si risolve nell'esigenza di un oggetto, eccetera.

CORPO VILE

di

Mario Luzi

*Oppure nella lente di solitudine
d'una tarda serata le rondini —
Rotto di schianto l'impazzito anello
a una a una a un segnale captato
lasciano l'infuocata bassa briga
ciascuna per un suo dominio d'aria e cibo
ciascuna per una sua riserva amica
finché crollano, guglia dopo guglia
di luce e d'altitudine, a picco
ma non è il crollo rovina, bensì impeto preso
per una nuova furibonda ascesa, verso un nuovo
molto più alto moscittante sciame,
una più ardua ed allentata giostra
a cui restano, muto
miscuglio di moto e d'immobilità, appese.*

*— Quel furore, quella felicità — sorrido
succhiando un vino saturo
di libertà e di prigonia*

*da quei tralci d'inquietudine, sebbene
non sia quella mistura, m'avvedo,
a inebriarmi, ma quel battito
della vita in loro
e in me, disuguale quanto può esserlo,
eppure identico, eppure impensatamente condiviso.
Ed è questo il meglio. Questo, mi rassicuro.*

INVOLUZIONISMO

di
Alessandro Parronchi

*Che la fronte del mio progenitore
fosse più depressa, il prognatismo
più pronunciato,
più pronto il balzo nell'agguato
molto non mi stupisce.*

*Ma il processo che in milioni d'anni porterebbe
dal pitecantropo all'uomo disossato dei nostri giorni
mi convince assai poco. A me sta bene
che da Sem Cam e Jafet siano nati
gialli neri e bianchi differenziati
e che da questi gialli neri e bianchi
non si proceda oltre (forse per stanchezza della specie?)
se mai si regredisca (per malattie).*

*Il pitecantropo penso sia la scimmia
perfetta delle origini
progenitrice delle nostre decadenti
ridicole e languide bertucce.*

*Se per l'uomo sia crescita o caduta
da Adamo in poi*

*è da vedere. Intanto
si ripete il miracolo:
un ovulo improvviso si feconda
è un essere vivente. Ma come cresca
il feto e poi prorompa all'assordante
accecante asfissiante mondo degli uomini,
e come poi da tenero rampollo
cresca in virgulto, e come da ingenuo consci,
e come da istintivo esso divenga
razionale, come da eroico epicureo,
come da incuriosito di tutto a tutto indifferente,
come da fiducioso miscredente,
di questa vita e morte non da conto
la teoria evoluzionistica. Sembra
che lo scienziato non sappia
che il seme della saggezza
non la conoscenza fruttifica.
L'involuzione è lenta, le teorie
sfumano, l'uomo prolifico, il vento
corre sopra le alture.*

UNA RIFLESSIONE SULLA POESIA E UNA POESIA

di
Piero Bigongiari

IL CANTO COME LIMITE DELLA CONOSCENZA

Un canzoniere aperto, e sia pure aperto vichianamente a spirale, da che cosa è tenuto aperto se non dai valori propri del canto, se non dal proprio canto, che è la voce stessa dell'uomo al limite della asemantizzazione dei propri effati, a imitazione del canto degli uccelli? Il canto come tale si esplica, e sincronicamente, cioè tenendo aperto il singolo momento poetico nella polivalenza che esso istituisce nel proprio impatto con la storia, da cui sì nasce ma a cui soprattutto afferisce; e diacronicamente, cioè tenendo aperto il cerchio che tenderebbe a concluderlo: la parte *in absentia*, voglio dire, è spesso predominante rispetto alla stessa parte *in praesentia*. I valori paradigmatici del canto, quello che i fisici chiamerebbero la sua accelerazione, intervengono sulla sua linearità sintagmatica in ogni singolo momento del proprio spostamento in avanti, curvandone, con questa correzione di velocità, la traiettoria. Lo spessore del canto in questo senso viene a coincidere con la sua stessa constatata differenza, di modo che il significato di ogni momento (la sua teticità sulla traiettoria) ricostituisce il proprio significante in ogni momento successivo dell'orbita aperta del/dal canto. Direi anzi che la teticità del canto consiste proprio in questo momento percettivo del rapporto significato/significante in cui esso evolve.

Forse è solo così che il canto esplora, mentre lo tenta, il proprio cielo sempre uguale e sempre diverso. I valori, in sé, o meglio in partenza, indifferenti, del linguaggio, mentre differiscono il piccolo significato nel grande significato, anche costituiscono il mezzo, cioè il luogo, il *topos*, in ogni momento, della differenza sostanziale, della differenza *substantialis*, della differenza che sta sotto. La sostanzività del canto sta proprio in questa sua percezione linguistica della sostanza: il canto, in quanto differente, in questo senso, nasce dal basso.

Nasce così, non altrimenti che così, il senso della storia nel cuore dell'uomo, che un altro potrà definire come il modo come l'uomo affronta il tempo, e il proprio tempo: che non è certo, come sostengono i don Ferrante che sempre sono esistiti e sempre esisteranno, un accidente, ma una sostanza, anzi l'unica a nostra disposizione. Io piuttosto, e meglio, direi che è il tempo ad affrontare il cuore dell'uomo, e in quella identificazione a diversificarsi, insomma a farsi storia. Il fatto sentito come evento è ex-venire, un venire uscendo, un venire come fatto uscendo dall'uomo inteso come farsi, e farsi stesso di quell'evento. Il quale suppone sempre un avvento, un ad-venire, un approssimarsi, in un'area ancora esterna, e un' *inventio*, cioè un penetrare dentro, verso qualcosa che è la costituzione stessa del fatto storico: che esige sempre, né può farne a meno, questa predisposizione inventiva dell'uomo.

Un canto che non avverte questa complessità, direi trinitaria, dell'evento a cui dà voce, non è il canto, ma semmai quella suprema illusione di canto in un mondo abbandonato da ogni altra illusione di cui parlò una volta Sergio Solmi, e di cui il nostro secolo fin qui si è inebrizzato come di un necessario e misericordioso errore ottico, o miraggio, nella traversata illusoria, di radice leopardiana, del negativo, prima di annettere il negativo nella propria totalità sistematica, siccome i deserti, le tundre e le calotte polari ghiacciate fanno parte della terra. La storia è il linguaggio che penetra nell'uomo, e in lui precipita in parola, si condensa in elemento fatico. L'uomo è attraversato dal linguaggio, che è l'elemento stesso agglutinante della società; e del linguaggio l'individuo non è che il rivelatore, così come il detector scopre i giacimenti dell'uranio.

Dicevo: i valori del canto; ma essi sono tali, per l'uomo che inventa se stesso con tutto il proprio corpo, in quanto il canto, umilmente, narra, il canto annulla se stesso in ogni momento del proprio essere altro. E dunque il canto è il limite della conoscenza, ma non è la conoscenza: il canto è fuori della conoscenza, ne è il confine sostanziale: vi aderisce dunque per opposizione sostanziale. Il canto riconosce, traccia la fisionomia, *ab extra* (ma il segno che separa, si ricordi, è anche il segno che unisce), magari accarezza o schiaffeggia, ma la conoscenza vi si affaccia come identità riconosciuta dal di fuori, attraverso il processo stesso di disidentificazione dell'io. La conoscenza insomma è la personificazione stessa dell'essere che diviene: la sua presenza è quella stessa del canto. Ma la conoscenza è altro; insomma, è l'altro. Il canto umilmente è fuori della porta, la sua scena se è il cuore dell'uomo, non lo viola ma lo rappresenta nel suo essere in sé altro. Il cuore dell'uomo è, ma è anche perciò inconoscibile, il canto diviene. È per questo che il canto narra. Dal canzoniere aperto al poema (c'è un esempio, e un avamposto moderno, nei *Cantos* di Pound), il poeta oggi è colui che narra, in un ritmo ormai fattosi pulsionale, quanto diviene: che non è dunque tanto quanto avviene, quanto piuttosto ciò che ex-venit, quanto insomma esce, in questa ultima eventualità, dallo stato esistenziale dell'essere, dallo stato cioè insieme storico e primario dell'uomo nel suo essere, qui e ora, irripetibile. La forma è coscienza

di irripetibilità, tanto più quanto più viviamo nell'era che Benjamin ha ipotizzato come quella della riproducibilità tecnica. Ma è forse la riproducibilità tecnologica possibile all'uomo attuale fino alla verità impersonale del falso che ha spinto l'arte a proporre necessariamente le proprie origini informali, cioè a proporre alla forma lo stato cosciente del proprio processo produttivo, fino all'atto primario in cui l'uomo, mentre si permea di quella spinta energica, è la stessa opposizione necessaria a un caos originario altrettanto necessario come punto di partenza, con tutti gli adeguamenti del caso, della producibilità dell'opera, magari dell'opera come progetto: il che la proietta appunto nella traiettoria, percepita *au ralenti* e dunque con possibilità di correzione della sua traiettoria, della proiezione formale: è questo l'intervento inventivo del poeta, questo il suo in-venire ai limiti delle figure. È proprio il caso, il famoso *hasard* che i simbolisti avevano privilegiato come elemento negativo, a riproporre per primo, introdotto scientemente con segno positivo nel sistema significativo (si pensi, per tutte le altre procedure metodiche, al *frottage* di Max Ernst, all'*écriture automatique* dei surrealisti, al *dripping* di Pollock, alla *tache* di Wols, sanguinante come una membrana ma in cui si perde l'*écriture* fine di Klee come in un sistema vasale aperto, ma si pensi anche a certe forme paronomastiche di base dell'ultima poesia, si pensi all'importanza che si annette in psicologia all'interpretazione della macchia di Rorschach), è proprio il caso a riproporre, dicevo, all'uomo contemporaneo, sia allo scienziato sia all'artista, la sostanziale irriproducibilità dell'opera che, partendo dialetticamente dall'informe, dice nella cosciente precarietà della forma il non detto e il non altrimenti dicibile. Questo senso, modernissimo, della precarietà della forma è la ragione per cui l'opera poetica è attraversabile, e attraversata, in tutti i sensi, senza che il suo significato debba privilegiarne ideologicamente il messaggio. L'opera fatta da tutti di Lautréamont è divenuta l'opera attraversata da tutti, che in tal modo ne costituiscono con la propria avventura provocata il senso, facendolo precipitare, così come la foresta perigliosa costituiva la prova del paladino *perdu* in avventura, la prova cioè decisiva del valore degli eroi romanzo della Tavola Rotonda. L'uomo senza nome del nostro secolo va in cerca del nome dell'uomo proprio attraverso un poema, o se volete attraverso una composizione, che vada in cerca del nome scomposto del padre. È quest'uomo senza nome che riscrive il poema e non lo riproduce.

La narrazione non è che la traccia del divenire di un essere che cerca di meritare se stesso, quanto cioè non solo non sa di se stesso, ma quanto nemmeno sa di essere se stesso. L'essenza umana è ormai divenuta la stessa ignoranza dinamica, direi fattiva, operativa, dell'uomo (nell'opera di questo « operaio » avviene la collusione con l'oggettività dell'accadimento): un'ignoranza schiusa nel pragma di cui la parola è la punta di diamante, che mentre incide il proprio discorso nell'altro, così inventando il percorso dell'altro, scintilla della propria trasparenza, della propria sostanziale inappartenenza. Povera di tutto com'è la parola se non del proprio inoltrarsi nel discorso, che è lo stesso costituirsì dell'altro, essa è pure non tanto quanto possediamo quanto piuttosto quello da cui siamo posse-

duti per avvertirci che non siamo il luogo del possesso: l'essere, contrapposto all'avere (si veda Erich Fromm), è non essere il luogo dell'avere; ma a questa accezione negativa dell'essere bisogna aggiungere la nozione del divenire essente, cioè occorre in via preliminare posporre l'essenza all'esistenza, se non vogliamo concettualizzare la stessa esistenza, e se vogliamo percepire il flusso esistenziale nella sua intenzionalità.

Se l'errore talvolta punteggia, qua e là, questa poesia, vuol dire che lì la mano dell'uomo, sotto un impulso più forte dell'altrove, cerca, incidendo più a fondo, il proprio dove. Ma è come nelle acqueforti: una volta « tirata » la poesia, il positivo di quel negativo, lì l'ombra forse si addensa più inaspettata. Consolatrice o disperante, non so: una *flura* di segni che scostano il caso e insieme lo addensano dove non sembra che sia.

Il lettore comunque voglia scusare quanto sopra. Il canto è forse la stessa giustificazione del tragico. Per questo forse io cerco a mia volta di giustificare una giustificazione, e anche con una certa allegria. Viviamo in tempi poco allegri, non possiamo tradirli, ma solo consegnarli ai loro impliciti valori oppositivi. Perché se il canto vive della propria opposizione, il canto che vive nella parte più drammaticamente di confine dell'uomo, inoltrandosi nella gola e nella bocca, ivi si conforma secondo l'oscuro impulso del profondo. Gola e bocca, strumenti del canto comunicativo, separano l'uomo come creazione fisiologica dall'uomo come essere fuori di sé, essere non solo un altro ma essere l'altro, *tout court*. Giustamente, secondo me, dice Tzara: « La pensée se fait dans la bouche » e « La pensée se fait sous la main ». Moses che accosta la bacchetta alla roccia, ha forse avuto una tale verga da Orfeo, ma intende riconsegnarla a Jahveh. La via della roccia è forse il momento più duro della trasmissione, ma l'acqua che ne scaturisce è/ha già la liquidità della parola discorrente per opposizione: è, più che il luogo, più che il *topos*, il *chronos*, il momento, necessario, della contraddizione. Una dizione che non implichia la propria contraddizione (di qui nasce il senso del tragico) è fuori della storia e non incide nella storia. La narrazione non è il poema, ma del poema si è almeno scientemente appropriata della parte che appartiene al *poiéin*: dello scorrere attraverso una elementarità antitetica. È il *pragma*, se mai, che acceca il poeta nel proprio « *actor's studio* », nel momento che crede di intendere il passo sottile della Musa, quasi di mandibola del tarlo nella materia formale che arreda la propria condizione di « *homme d'esprit* » e che esso, l'« *homme d'esprit* » come tarlo, inghiotte per nutrirsi, divenendo « *homme de matière* »: operaio, con tutti gli strumenti elementari, fino ai più sottili, adatti all'opera, davanti all'elementarità del proprio compito, per modificare la metafora, nutritivo, di ape operaia. Perché l'elementarità è sottile: prima che quantitativa, è qualitativa. « Je dis: une fleur », aveva già opinato Mallarmé. Si direbbe che egli avanza del proprio nutrimento, Gide avrebbe detto delle proprie « *nourritures terrestres* »: avanzare è il vuoto che il nutrimento lascia al nutrito, e che il nutrito occupa al suo posto, onde depositare nei favi il miele. Un corpo organico insomma percorre l'inganocità dell'universo: una volta o l'altra apparirà alla luce. In questo senso l'« *ego scriptor* » di Ponge, più che un atto di superbia « *neumasensis* », è un atto di presenza.

Concludendo, al canto spettrale quale finì per essere l'assenza di canto identificata da Sergio Solmi come caratteristica della poesia italiana degli anni Venti, gli anni dell'auto-coscienza critica coevi al decennio della poesia pura o subito ad essa successivi, si è venuto sostituendo proprio il midollo pulsionale del canto: il canto come rivelazione del campo magnetico del linguaggio, attraverso una serie di esperienze inventive che si richiama piuttosto alle ricerche straordinarie della linguistica novecentesca dopo le intuizioni «einsteiniane», ai primordi del secolo, di Saussure. È proprio del canto il fatto che esso crea le condizioni per cui si parla, si può parlare, di esso altrettanto quanto di ciò che esso rapporta: dunque la prima ragione del canto è proprio questa sua facoltà di immedesimazione. Il cosiddetto messaggio del canto s'è immedesimato talmente col messaggero, nella sua aedicità, che il messaggio arriva ad essere persino la facoltà o possibilità di distrazione scenica di quello stesso che, recitandolo, lo evoca. Il *récit* del recitante è il contrappunto segreto di ogni dizione, nel momento stesso che essa diventa presenza visibile, sensibile, attraverso l'attanza del messaggero o attore, ma anche presenza contraddittoria di un messaggio che in quanto tale è sempre messaggio dell'altro, e *tout court* porta notizie dell'altro. È dunque il testo stesso del visibile e dello scrittibile che s'è insinuato nel pre-testo novecentesco, e drammatico, della caduta del messaggio: che in verità non segnala altro che la necessaria ricostituzione del codice, a cui i recepitori devono accingersi in un'opera comune con gli emittenti. Si direbbe che il canto ha questo compito: in uno spazio drammatico in cui il visibile e l'invisibile, cioè il reale e il vero, colludono *sub specie fictionis*, cioè senza essere — ma per più esserlo — né l'uno né l'altro.

INNO SETTIMO ovvero CANTO ELEMENTALE

*Su queste pietre commesse che il nero della notte
ha lasciato emergere dal nostro sonno
chi ha depositato un tetto e le colombe
che avevano ritrovato terra, terra asciutta, arbusti strinati misti a fango:
i fusti lacerati sono la tavola, le api cercano il rango*

*più sottile della materia nel miele che espellono, i nuovi odori invadono i cunicoli
a cannocchiale liberati a filo dell'orizzonte verso il centro della chiarità.*

*Pietra oscura, là nel centro delle migrazioni, kaaba di una croce
che ha preteso l'orizzonte al proprio incontro
di assi smembrate, forse quanto avanza
delle travi del nostro piccolo cielo familiare,
ogni brillare emerge da un oscuro impatto,
ogni trasformazione richiede l'intrasformabile,
lì forse si avventarono i cicloni, già in circolo*

*caddero le piogge, distratto dai monsoni il piccolo passero oscuro non ritrovò il lucore
[della gronda.*

*La fronda trasparente del bicchiere che trema nella mano
agita un ramo di sangue, muovono le chiocciole, lente spirali
filatrici di luce, sui davanzali e attorno alle mura
quasi impacchettassero la scagliola iridescente del tempo
sottilmente sottratta all'ultima Parca, la forbice d'oro
fusa — corona ferrea nel tamburo d'una cupola — nell'anello trasparente della lunga
[schiacciante promessa*

*che tu non sai ancora mantenere : eppure il folle passava e ripassava lì abbasso.
Il filo teso s'è confuso nell'agitazione delle scogliere, così l'evviva in quel folle battimani,
nelle urla dei lupi l'ombra lusinghiera i propri denti affamati,
l'ombra della pietra nella risacca degli sguardi muschiate dalla febbre della sera
indica che chi ambula attorno alle mura deve cogliere ancora il capo del filo,
ed è un filo senz'ago, un filo da tenere, serica spera che non cuce vorticando
l'inconsutile miraggio che il centro sparge tutt'intorno in un modo, anzi in un nodo,
[sottilmente diffратto.*

*Ora appare in una via di Livorno, delle più povere e inumidite dal salso marino,
tra i canti perduti filtrando dalle stanze più povere, lenta la madre giovinetta, il cercine
dei capelli perduto al lento giro
più degli occhi celesti inumiditi, con alla mano perduto il bambino serio, ora il bruno*

*di Elena scompare e riappare dove il giro s'è fatto vieppiù stretto
intorno a un fuoco che già cerca la pietra — ombra vivida della fiamma —
in cui l'ictus preistorico è segno di quiete. Ma non fidarti*

*o almeno non fidarti oltre: la pietra può gettare acqua, i Penati si scambiano confusi
coi barattoli del pepe e del sale quando devi insaporire la nostra vivanda
con l'adorabile fretta della tessitrice sempre in ritardo sulla furia della spola,
le stele verso il mare che cresce all'orizzonte non si voltano,
perfide della loro salsa umidità già scintillante in una sola direzione,
la fronte madida di una stella di sangue sul fiocco del ferito,
là ancora, sul carretto traballante, tutto io mi aspetto dall'inaspettato*

*guardare oltre, con sudore, nel chiaro: il piccolo teatro
dove tutto muta e tutto è muto per un istante ancora
tra poco troverà le dita che perforano la roccia
come l'acqua che corre — mi pare già di udire qua accanto — nella doccia scoscesa.
Forse, questo non lo so, il senso è quello opposto al richiamo
o forse, anche questo non lo so, il richiamo che non ha senso è già acqua nella pietra,
[acqua alla gola,
la nostra povera manna è ancora più scipita perché, e mentre, solo il Pesce guizzante è
[il canto immutabile del proprio elemento.*

«QUINTA DEL SORDO»

di

Nelo Risi

*Chiuso al mondo vitalmente oppresso
bimbo che canta nel fitto del bosco per darsi coraggio
il vecchio pittore di re principi infantili
se ne sta in casa non è più a servizio*

*Cova i suoi mostri
si ascolta con gli occhi: forme
forme chi vi definisce?
così inquietanti
rese palpabili
libere oscure derisorie
forme di scarto forme sepolte
venute dal fondo uscite da buchi anche dal nulla
appollaiate su rami secchi di alberi morti
in gironi di malaugurio
statiche in volo contro cieli albicanti
forme rosse o nere*

*orbite vuote
neri dissonanti
pura violenza di là dalla ragione...*

*Smessa la spatola per il cucchiaio
con davanti una zuppa di riso e zafferano
con alle spalle l'imperiosa Leocadia
contempla le forme dipinte sul muro
tema: Saturno che divora il figlio.*

DUE POESIE

di

Vittorio Sereni

ALTRO POSTO DI LAVORO

*Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.*

*Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imgo perpetuantesi
a vuoto —*

*e acque ci riflettono e vetrare,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.*

Segrate, autunno '75

ESTERNO RIVISTO IN SOGNO

*Mai più — tritume di reggimenti —
saremmo stati tanto uguali.*

La spianata. Questa non è la pace.
*Sarebbe invece stata
giostra di venti pascolo di echi
nient'altro che il vestibolo del tempo indifferente
comunemente detto fine della gioventù.*
E intorno un soffoco di spelacchiate alture.

Andiamo per gli *uadi* d'Algeria
a cogliere sassame per muretti a secco
di riparo dalle piogge di quell'autunno.
Saltati i gradi le divise in cenci
ritorna ognuno con un sasso in mano.

Mai più saremmo stati tanto uguali.

—: Niente pace senza guerra — si sporge
uno tra le file degli andanti e venienti.
Rieccolo l'addetto al fuoco dei mortai
il più gradasso di tutti di tutti il più fanfara
nemmeno fosse il capo
delle artiglierie di tutte le Russie:
certo Campana da Marradi,
esperto in cariche aggiuntive
poeta a tempo perso.

La pace era lassù. In cresta di collina.

A una fame di giorni
promette cena un casolare
col suo fumo sperso tra due schiarite.

Animo — ammicca quel signore della guerra —
tu coi tuoi fucilieri non lo vorresti
un rinforzo di fuoco?
Saremo a tavola prima che faccia buio.

*Gocce di altra pioggia pungevano la sabbia
della platea predesertica. La notte
accorre sulla doppia fila
marciante negli opposti sensi.*

*Lassù
per poco ancora
un'ultima bontà illuminava le cose.*

IL SIGNOR PALOMAR IN GIAPPONE

di
Italo Calvino

Il signor Palomar in Giappone acquista in questa sede valore di inedito malgrado la pubblicazione in articoli su un grande quotidiano italiano, intanto perché per la prima volta appare tutto insieme e poi perché sono stati ripristinati tagli effettuati precedentemente per adeguarlo alle necessità d'impaginazione.

L. P.

LA VECCHIA SIGNORA IN CHIMONO VIOLA

Il signor Palomar aspetta il treno da Tokyo per Kyoto. Sul marciapiede della stazione c'è segnato il punto esatto in cui le porte di ciascun vagone verranno a trovarsi al fermarsi del treno. I posti sono tutti prenotati e prima ancora che ci sia il treno i viaggiatori sono già al loro posto, incolonnati tra le strisce bianche che delimitano tante piccole code perpendicolari ai binari.

L'agitazione, la confusione, il nervosismo sembrano assenti dalle stazioni giapponesi. I partenti si distribuiscono come su una scacchiera dove tutte le mosse sono predisposte. E gli arrivanti sono convogliati in colate di folla compatta, solida, continua che scorre per le scale meccaniche senza spazio per il disordine: milioni di persone si spostano ogni giorno in treno tra la casa e il lavoro nella sterminata area di Tokyo.

Tra i partenti della sua coda il signor Palomar nota una signora anziana in un ricco chimono viola pallido, circondata da familiari giovani, uomini e donne, in atteggiamento rispettoso e premuroso. I commiati delle famiglie alla stazione sono una scena d'altri tempi, in un'epoca come la nostra che vive in andirivieni perpetui, per cui le dislocazioni pendolari costituiscono l'abitudine. Negli aeroporti ancora il rituale degli addii e dei ricongiungimenti, che definisce il viaggio in quanto circostanza eccezionale, può dar materia a un even-

tuale studio del comportamento affettivo nei vari paesi del mondo; ma le stazioni ferroviarie diventano sempre più il regno di folle solitarie, dove nessuno accompagna nessuno. Tanto più a un treno come questo che va solo fino a Kyoto, a tre ore di viaggio.

Il signor Palomar, nuovo del paese, è ancora nella fase in cui tutto quel che vede ha un valore proprio perché non si sa quale valore dargli. Basterebbe che si fermasse un po' in Giappone e certo anche per lui diventerebbe un fatto normale che la gente si saluti con ripetuti profondi inchini, anche alla stazione; che molte signore, soprattutto anziane, portino il chimono col fastoso fiocco sulla schiena che forma una lieve gobba sotto il soprabito e procedano coi piccoli passi trotterellanti dei piedi biancocalzati. Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella sua mente, egli comincerà a non osservare più nulla degno di nota, a *non vedere* più quello che vede. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Il signor Palomar sa da tempo che viaggiare non serve molto a capire (non ha avuto bisogno d'arrivare in Estremo Oriente per convincersene) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo.

La signora ha preso posto nel vagone insieme a una ragazza sui vent'anni, e ora si scambiano grandi inchini coi rimasti sul marciapiede della stazione. La ragazza è graziosa, sorridente, porta sopra il chimono una specie di tunica chiara, di stoffa leggera, che potrebbe essere una sopraveste da casa, un grembiule. È comunque un'impressione casalinga quella che la ragazza evoca, forse solo per il modo con cui sta apparecchiando attorno al posto della signora come un angolo accogliente, estraendo dal bagaglio cestini, thermos, libri, riviste, caramelle, tutto quel che può rendere confortevole il viaggio. Non ha niente di occidentale, questa ragazza, è un'apparizione d'altri tempi (chissà quali), nell'acconciatura, nell'espressione ridente e fresca e lieve. Nella vecchia signora, invece, quei pochi elementi occidentali — gli occhiali con una montatura argentata, la permanente azzurrina fresca di parrucchiere — che si sommano al costume tradizionale danno la sensazione precisa del Giappone d'oggi.

Il vagone ha molti posti liberi e la ragazza anziché a fianco della signora s'è messa nella fila davanti, affacciata alla spalliera, e ora le serve da mangiare: un sandwich in un cestino di paglia. (Cibo occidentale in una confezione tradizionale, stavolta: il contrario di quel che si vede di solito, nei frequenti spuntini volanti dei giapponesi: per esempio durante i lunghissimi spettacoli del teatro Kabuki gli spettatori aprono crepitanti contenitori di cellophane e ne estraggono con le bacchette bocconi di riso bianco e pesce crudo).

Che cos'è la ragazza per la signora? Una nipote, una cameriera, una dama di compagnia? È sempre affaccendata, va, viene, cinguetta con tutta naturalezza, ora torna dal vagone bar portando una bevanda alla signora. E la signora? Pare che tutto le sia dovuto, sta sempre a naso in su. In momenti come questi il signor Palomar sente cos'è la distanza

tra due civiltà: non saper definire quel che si vede, i gesti e i comportamenti, non sapere cosa c'è in essi d'usuale e cosa d'individuale, cosa è normale e cos'è insolito. Anche se domani egli provasse a domandare a un giapponese che volesse ascoltarlo: « Ho visto due persone così e così. Chi potrebbero essere? Che rapporto sociale o familiare c'è tra loro? » troverebbe difficoltà a far comprendere la sua curiosità, ad avere risposte a tono, e comunque ogni definizione d'un ruolo richiederebbe la spiegazione del contesto in cui quel ruolo s'inserisce, aprirebbe nuovi interrogativi, e così via.

Fuori dal finestrino scorre un'interminabile periferia. Il signor Palomar apre il « *Japan Times* », quotidiano di Tokyo in lingua inglese. Oggi si compiono i cinquant'anni di regno dell'Imperatore e il governo ha indetto una solenne cerimonia. Sull'opportunità di questa celebrazione ci sono state molte polemiche; le sinistre sono contro; si preparano manifestazioni di protesta; si temono attentati. Già da alcuni giorni a Tokyo la polizia sorveglia ogni crocicchio; le camionette delle associazioni nazionaliste traversano la città imbandierata diffondendo inni marziali.

Quella mattina sul percorso del taxi dall'albergo alla stazione Tokyo era nera di poliziotti schierati, con gli scudi e i lunghi randelli. In un terreno vago un centinaio di giovani sedevano per terra tra le bandiere rosse, sotto il tuonare d'un altoparlante: certo uno dei comizi di protesta organizzati nei vari quartieri.

(Impressioni rapide dei primi giorni a Tokyo: è una città tutta strade sopraelevate, cavalcavia, monorotaie, snodi, colonne di traffico che scorrono lente a diversi livelli, sottopassaggi, gallerie pedonali sotterranee: una metropoli in cui tutto può avvenire allo stesso tempo, come in dimensioni non comunicanti tra loro e indifferenti; ogni avvenimento è circoscritto, costituisce un ordine a sé che l'ordine circostante delimita e ingloba. Nell'aria piovigginosa della sera passa il corteo d'uno sciopero, incolonnato in una corsia, si ferma a un semaforo, riparte col verde, ritmato dai colpi di fischiotto, con le bandiere rosse tutte uguali, preceduto e seguito da neri plotoni di poliziotti, come tra parentesi, mentre il traffico prosegue sulle altre corsie. Tutti guardano davanti a sé, mai di lato).

Il « *Japan Times* » ha interpellato una ventina di giapponesi conosciuti (artisti e sportivi, soprattutto) sui loro sentimenti verso l'Imperatore e a proposito della celebrazione. Sulla celebrazione molti sono indifferenti o dubiosi; sulla persona e istituzione i pareri vanno dalla incondizionata reverenza (specie dei più vecchi tra gli interrogati), al ricordo carico ancora d'emozione di quando si udì per la prima volta la voce di quest'essere fin allora invisibile e inavvicinabile (quando annunciò alla radio, un mese dopo i bombardamenti atomici, la capitolazione), alla perplessità per una così lunga permanenza su un trono puramente simbolico. (L'Imperatore è qualcosa di più e di meno d'un monarca costituzionale: secondo la Costituzione è il « simbolo dello Stato e dell'unità del popolo » ma è privo d'ogni potere o funzione). « Quasi metà di questi cinquant'anni di regno sono stati

di guerre e d'invasioni», ricorda un vecchio letterato, che si dichiara contrario alla celebrazione pur confermando il suo rispetto alla persona e all'istituzione.

(Alla televisione, quella sera, si vedranno le immagini della giornata a Tokyo, molto chiare anche per chi non capisce il commento dello speaker: in rapide inquadrature si snoda il « serpente » dei dimostranti ondeggianti a testa bassa; la polizia avanza a scudi e randelli levati; le cariche, la mischia, una gragnuola di calci su qualcuno rattrappito al suolo; poi sequenze più lunghe di quartieri in festa, bambini con fiori, bandierine, lanterne. In una grande sala l'Imperatore piccolo piccolo, in marsina, legge il suo discorso percorrendo con lo sguardo occhialuto le righe dall'alto in basso; seduta vicino a lui l'Imperatrice in cappello e abito chiari. Nel suo discorso — dice il titolo del giornale *l'indomani* — l'Imperatore si dichiara spiacente per le vittime della Seconda Guerra Mondiale).

Nei primi giorni in un paese nuovo ci si sforza di stabilire legami tra tutte le cose che capitano sotto gli occhi. In treno il signor Palomar legge i commenti sull'Imperatore e osserva la vecchia signora impassibile, servita e riverita in mezzo a quel treno di uomini d'affari che squadernano sulle ginocchia dossier di bilanci e preventivi e progetti di macchinari e costruzioni.

In Giappone le distanze invisibili sono più forti di quelle visibili. A Tokyo una via centrale fiancheggia il canale che cinge la verde zona dei palazzi imperiali. L'ingorgo ininterrotto del traffico lambisce una linea oltre la quale tutto è silenzio. I cancelli dei giardini s'aprano alla folla solo due volte all'anno, ma per tutto l'anno comitive di pellegrini scendono dai torpedoni e s'avviano a piedi dietro la bandierina d'una hostess lungo le muraglie fino ai cancelli della Piazza dei Due Ponti dove si fanno fotografare in gruppo. È quello l'ultimo limite cui possono giungere i comuni mortali nei giorni normali; più in là comincia la residenza dei sovrani, dimensione quasi ultraterrena. Anche il signor Palomar, turista diligente, c'è andato, ma non si vedeva proprio niente: un corpo di guardia, un ponte a due arcate sul canale, tra i salici piangenti.

La giovane ora s'è seduta a fianco della signora, e parla e ride. La signora tace, arciagna, non risponde, non si volta, guarda fisso davanti a sé. La ragazza continua a discorrere, ilare, lieve, come saltando di palo in frasca, improvvisando motivi di racconto e di scherzo, applicando un'arte del conversare sicura e discreta, una regola di comportamento connotata e sciolta, quasi eseguendo variazioni musicali su una tastiera. E la vecchia? Zitta, seria, dura. Non è detto che non ascolti: ma è come se stesse accanto alla radio, ricevendo una comunicazione che non implica alcuna risposta da parte sua.

Insomma è un'antipatica spaventosa, questa vecchia! È un'egoista presuntuosa! È un mostro! Il signor Palomar per quanto può s'astiene dal formulare giudizi su ciò che non è sicuro di capire, ma è soggetto a improvvisi scatti d'ira. Così in questo momento s'infuria dentro di sé contro la vecchia dama che gli pare incarni qualcosa di terribilmente ingiusto. Ma chi si crede d'essere? Ma come può pretendere di meritarsi tante attenzioni? Il suo risen-

timento per l'alterigia della signora cresce insieme all'ammirazione per la grazia e la letizia e la civiltà della ragazza — qualità per lui altrettanto misteriose — che gli danno la sensazione d'uno spreco imperdonabile.

A guardar bene, è uno stato d'animo complesso e mescolato quello che occupa il signor Palomar in questo momento. C'è certo una spinta di ribellione mossa dalla solidarietà coi giovani contro l'autorità schiacciante degli anziani, coi sottoposti contro il privilegio dei signori. C'è tutto questo, certo. Ma forse c'è anche altro, un fondo d'invidia, una rabbia che viene dall'identificarsi in qualche modo con la parte della vecchia signora, la voglia di dirle a denti stretti: « Ma non sai, scema, che da noi in Occidente mai più sarà possibile a nessuno essere servito come sei servita tu? Non sai che in Occidente nessun vecchio sarà mai più trattato con tanta devozione da una giovane? ».

Ecco che solo rappresentandosi il conflitto come qualcosa che avviene dentro lui stesso, il signor Palomar può sperare di penetrarne il segreto, di decifrarlo. Ma sarà poi così? Cosa sa lui della vita di questo paese? Non è mai entrato in una casa giapponese e questa è la prima volta durante il suo viaggio (e sarà anche l'ultima) che gli capita di gettare uno sguardo su qualcosa come una scena di vita domestica.

La tradizionale casa giapponese sembrerebbe aprirsi con le sue sottili porte scorrevoli come sipari su un palcoscenico senza segreti. Al contrario, questo è un mondo in cui il dentro e il fuori sono separati da una barriera psicologica difficile da valicare. Prova ne sia la rappresentazione pittorica. È in Occidente che i pittori del Trecento hanno risolto una volta per tutte il problema della rappresentazione degli interni nel modo che oggi ci sembra ovvio, cioè abolendo una parete e mostrando la stanza aperta come una scena teatrale. Ma un paio di secoli prima i pittori giapponesi del xii secolo avevano trovato un altro sistema, meno diretto ma più completo, d'esplorare visivamente lo spazio interno pur rispettandone la separazione dal fuori: abolivano il tetto.

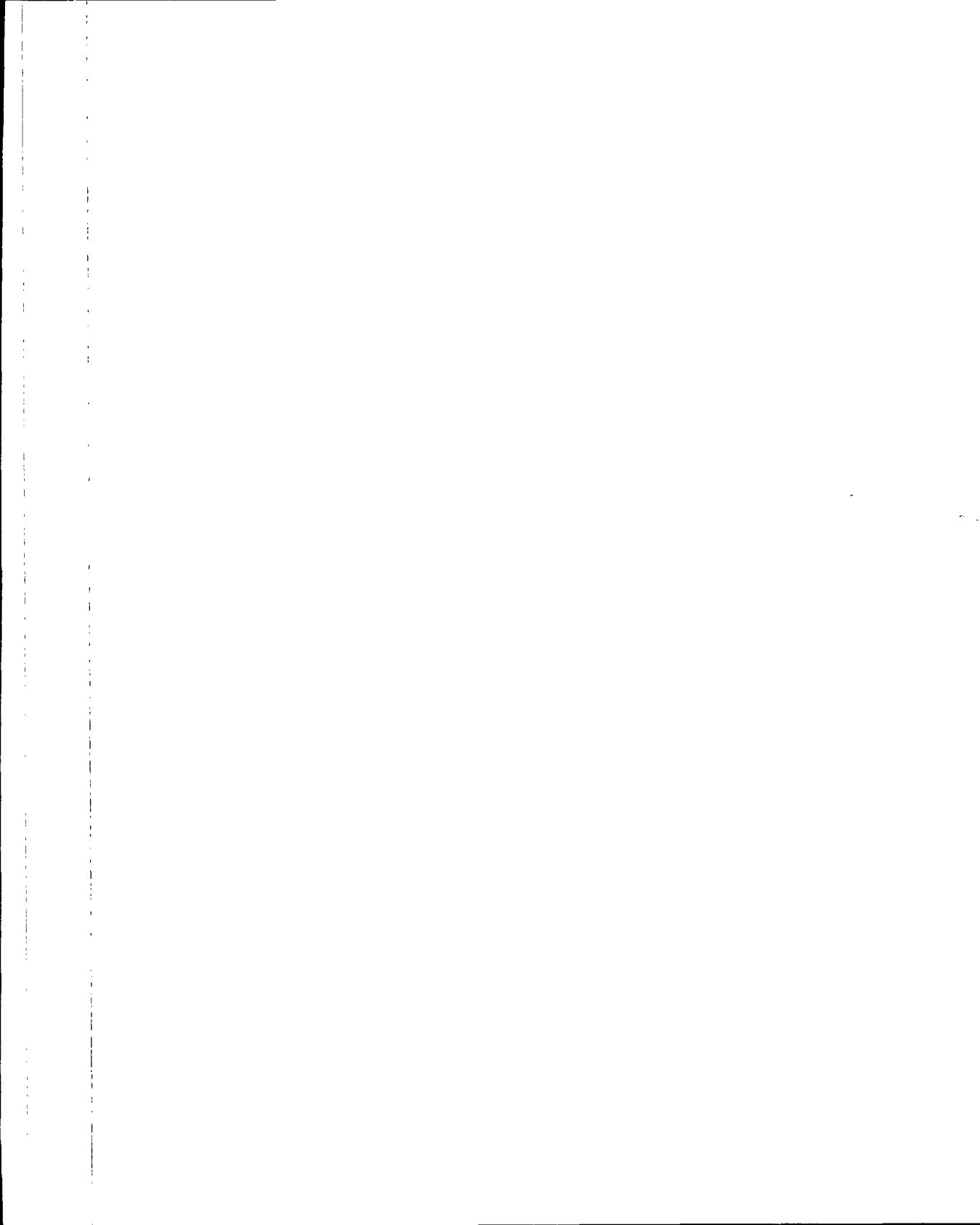
Nei rotoli dipinti che illustrano i manoscritti della raffinata letteratura di corte dell'epoca Heian, lo stile detto *fukinuki-yatai* (che significa appunto « casa senza tetto ») inquadra i personaggi stilizzati, senza spessore in una obliqua prospettiva geometrica di tramezzi, cornici di porte, muri alti quanto paraventi, che permette di vedere quel che avviene contemporaneamente nelle varie stanze.

A ogni sguardo che il signor Palomar getta oltre la spalliera che lo separa dalle due donne, la scena cambia: ora è la vecchia che sta parlando, con misura, con pazienza. Ecco che sembra che ci sia un'intesa perfetta tra le due.

Pochi giorni prima il signor Palomar s'è fermato a osservare al museo di Tokyo alcuni degli elegantissimi rotoli che illustrano il diario e il romanzo della squisita Murasaki. Ora la presenza della giovane che leva alto il suo sorriso e traccia linee dolci e composte col collo, le spalle, le braccia, come un personaggio di Murasaki in mezzo a un mondo di durezza, gli fanno apparire quell'interno di vagone d'elettrotreno come una delle case-senza-tetto che svelano e insieme nascondono scorci di vita segreta in un rotolo dipinto.



Giacomo Manzù: *Monumento al partigiano*, Bergamo 1977



LO SPAZIO D'UN'ALTRA STORIA

Le foglie degli aceri a novembre diventano d'un rosso scarlatto che è la nota dominante del paesaggio autunnale giapponese, spiccano sullo sfondo verde cupo delle conifere e sulle varie tonalità di fulvo, di ruggine e di giallo degli altri fogliami. Ma non è con un atto di sfacciata prepotenza cromatica che gli aceri s'impongono alla vista: se l'occhio viene calamitato da loro come inseguendo il motivo d'una musica è per la leggerezza delle foglie stellate, come sospese attorno ai rami sottili, tutte orizzontali, senza spessore, tese a espandersi e insieme a non ingombrare la trasparenza dell'aria.

Gialle del giallo più acuto e luminoso sono invece le foglie del ginko, che cadono in pioggia dagli altissimi rami come petali di fiori: infinite foglioline a forma di ventaglio, una pioggia continua e leggera che pigmenta di giallo la superficie del laghetto.

Il signor Palomar s'è seduto sul prato sotto il ginko a guardare scendere le foglie. Poco più in là, la guida sta spiegando in giapponese a un gruppo di visitatori la storia del palazzo Sento, costruito nel Seicento per accogliere gli ex imperatori, in un'epoca in cui le abdicazioni, volontarie o forzate, erano frequenti, perché tutto il potere era in mano ai generali.

Le ville imperiali di Kyoto si possono visitare solo con un permesso speciale che dev'essere richiesto per scritto. L'attesa del permesso può essere di pochi giorni per gli stranieri di passaggio, ma per i giapponesi dura almeno sei mesi, e aver visitato questi luoghi famosi della loro storia è una fortuna che non a tutti è data. L'aspirante alla visita è convocato per una certa data, viene assegnato a un gruppo che un cicerone guiderà nell'itinerario prescritto fermandosi nei punti stabiliti per le spiegazioni in giapponese o in inglese, a seconda della composizione del gruppo. Il signor Palomar sa troppo poco della storia dinastica del Giappone per profitare dei discorsi del cicerone; trae più vantaggio dai momenti d'attesa, da piccole deviazioni dall'itinerario del gruppo, da personaggi e dettagli in cui s'imbatte per caso.

Passa una vecchia vestita di viola, piccola piccola, con la testa rapata, certo una monaca; è rattrappita e quasi piegata in due. Molte vecchie in Giappone sono ingobbite e contorte come per una parentela con gli alberi nani coltivati in vaso secondo l'antica arte del *bonsai*.

Anche la forma degli alberi alti è il risultato d'una potatura sapiente. Ecco due giardinieri che potano i pini salendo su scalette a triangolo col palo di sostegno di bambù. Sembra che spiumino con le dita ogni cima di ramo, lasciando solo un ciuffetto orizzontale, in modo che la chioma s'espanda ad ombrello.

La maggioranza dei giardinieri sono donne: per il sentiero ne avanza una squadra, vestite di quella che dev'essere la tenuta di fatica tradizionale: pantaloni azzurri, blusa grigia, fazzoletto in capo. Basse di statura sotto grandi fagotti di foglie secche e cesti di rami, armate di rastrelli e di roncole, non si capisce se vecchie o giovani ma già nodose e contorte come per un adattamento ambientale.

A Kyoto il signor Palomar sente che forse sta cominciando a capire qualcosa del Giappone. Attraverso i giardini, più che attraverso i templi e i palazzi. La costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini. Tutto qui deve sembrare spontaneo e per questo tutto è calcolato: i rapporti tra i colori delle foglie nelle varie stagioni, tra le masse di vegetazione secondo il loro diverso tempo di crescita, le irregolarità armoniose, i sentieri che salgono e scendono, gli specchi d'acqua, i ponti.

I laghetti sono un elemento del giardino non meno importante della vegetazione. Ce n'è di solito due, uno d'acqua che scorre, l'altro stagnante, che determinano due diversi paesaggi, intonati a diversi stati d'animo. Anche di cascate d'acqua il giardino Sento ne ha due: una maschio e una femmina (Odaki e Medaki), la prima a picco tra le rocce, la seconda che mormora saltellando tra gradini di sassi in una crepa del prato.

I prati non sono d'erba ma di muschio. C'è un muschio che cresce in vere e proprie piantine alte qualche centimetro; lo chiamano in giapponese muschio-cedro perché le piantine somigliano a minuscole conifere. (C'è un tempio a Kyoto il cui giardino è interamente ricoperto di muschio: vi si contano cento specie di muschio diverse; o almeno trenta, secondo classificazioni più rigorose. Ma con questo tempio del muschio s'entra in un mondo diverso: come d'un parco nordico imbevuto di pioggia. Difatti ogni caratterizzazione troppo estrema ci allontana dal vero spirito del giardino giapponese, dove mai un elemento prende il sopravvento su un altro).

Ogni aspetto del giardino è inteso a provocare ammirazione, ma con i mezzi più semplici: tutte piante familiari, nessuna ricerca d'effetti sensazionali. Quasi assenti i fiori; qualche camelia bianca e rossa; è autunno, e i colori sono le foglie a darli; ma sono assenti anche le piante da fiore; a primavera saranno gli alberi da frutto a fiorire.

Montuosità, rocce, declivi moltiplicano i paesaggi. Gruppi di piante sono disposti secondo le loro proporzioni reciproche in modo da creare illusioni prospettiche: fondali d'alberi che sembrano distanti sono invece a due passi; prospettive in salita o in discesa suggeriscono spazi che non ci sono. La passione giapponese per il piccolo che dà l'illusione del grande si esprime anche nella composizione del paesaggio.

Come le parole in una poesia: così i vari elementi del giardino vengono messi insieme. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano di colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni, mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino. Poi le piante muoiono e vengono sostituite con altre simili piantate negli stessi luoghi: il giardino nel passare dei secoli viene continuamente rifatto ma resta sempre lo stesso.

L'antichità in Giappone non ha la sua sostanza ideale nella pietra come in Occidente, dove solo ciò che si conserva materialmente viene considerato antico. Qui siamo nell'universo del legno: l'antico è ciò che perpetua il suo disegno attraverso il continuo distruggersi e rinnovarsi degli elementi perituri. Questo vale per i giardini come per i templi e i palazzi, tutti in legno, tutti molte volte incendiati e molte volte marciati ma sempre ricomposti pezzo per pezzo, i tetti di strati di scorza di cipresso pressata che si rifanno ogni sessant'anni, i tronchi dei pilastri, i soffitti di bambù, i pavimenti di stuioie.

Due sono le costanti giapponesi che il giardino aiuta a comprendere: l'antichità fondata sul precario e la forma artistica fondata sulla forma del materiale naturale. Negli edifici e negli oggetti tradizionali sono sempre riconoscibili i materiali di cui sono fatti, così come nella cucina. La cucina giapponese è una composizione di elementi naturali in vista soprattutto della realizzazione d'una forma visuale, tal quale come il giardino. E questi elementi giungono in tavola conservando in gran parte il loro aspetto d'origine, senz'aver subito le metamorfosi della cucina occidentale per la quale un piatto è tanto più un'opera d'arte quanto più i suoi ingredienti sono irriconoscibili.

Accompagna il signor Palomar nella visita a Kyoto uno studente giapponese, appassionato di poesia e poeta egli stesso, che legge molto bene l'italiano e lo parla anche un poco. Ma la conversazione è difficile perché entrambi vorrebbero dire cose o molto precise o molto sfumate e invece riescono a scambiarsi solo frasi o troppo generiche o troppo perentorie.

Il giovane spiega che prima che dagli imperatori questi luoghi erano frequentati da famosi poeti, ora ricordati da lapidi e tempietti tra gli alberi. Seguendo il filo delle sue riflessioni, il signor Palomar pensa che qui poesie e giardini si generano gli uni dagli altri a vicenda: i giardini venivano composti come illustrazioni a poesie e le poesie venivano composte come commento ai giardini. Ma gli viene da pensarli più per amore della simmetria nei ragionamenti che perché ne sia veramente convinto: ossia, trova ben plausibile che si possa fare con la disposizione degli alberi l'equivalente d'una poesia, ma sospetta che per scrivere una poesia sugli alberi gli alberi veri servano poco o nulla.

Ecco, Palomar guarda gli alberi rossi e ruggine e gialli di là dal laghetto, vede sporgere i rami nudi d'un unico albero che ha perduto le foglie. Tra quel fiammeggiare di colori, quei rami neri e stecchiti fanno un contrasto funereo. Passa uno stormo d'uccelli e tra tutti gli alberi intorno puntano dritti sull'albero spoglio, calano sui rami, si posano lì a uno a uno, neri contro il cielo, a godersi il sole di novembre.

« Ecco che il paesaggio mi ha dettato il tema per una poesia — pensa il signor Palomar —. Se sapessi il giapponese, mi basterebbe descrivere questa scena in tre versi di diciassette sillabe in tutto, e avrei fatto un *haiku* ». Prova a comunicare la sua idea al giovane poeta. Ma questi non pare per nulla convinto. Segno che gli *haiku* si compongono in un altro modo. O che non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce.

Le sale del palazzo imperiale, molte volte distrutte e ricostruite durante i dieci secoli in cui la corte risiedette qui a Kyoto, si vedono dal di fuori, attraverso le porte scorrevoli aperte, come un palcoscenico di teatro. Una stuoa più alta delle altre sul pavimento segna il posto che era riservato all'imperatore. La casa giapponese, e così la reggia, è un seguito di sale vuote e corridoi, con stuoe invece di mobili, senza sedie né letti né tavoli, dove non si sta mai in piedi né seduti ma solo accoccolati o inginocchiati, con pochi oggetti posati al suolo o su bassi sgabelli o su nicchie: un vaso con pochi rami, una teiera, un paravento dipinto.

Da questo modello di casa sembra allontanata ogni traccia del vivere, il greve peso delle esistenze che si materializza nelle nostre suppellettili e impregna ogni ambiente occidentale. Visitando i palazzi della corte di Kyoto o dei grandi feudatari, viene da domandarsi se quest'ideale estetico e morale dello spoglio e del disadorno fosse realizzabile solo al culmine dell'autorità e della ricchezza e presupponesse altre case gremite di persone e strumenti e cianfrusaglie e rottami, con odore di fritto, di sudore, di sonno, cariche di malumore, d'imprecazioni, di fretta, dove si sbucciavano i piselli, si tagliavano i pesci, si rammendavano le calze, si lavavano le lenzuola, si vuotavano i vasi da notte.

Queste ville di Kyoto, siano esse state abitate da sovrani regnanti o in ritiro, comunicano l'idea che sia possibile vivere in un mondo a parte da quello che è il mondo, al riparo dalla storia catastrofica e incongrua, un luogo che rispecchi il paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e ogni nevrosi.

Il signor Palomar attraversa il Ponte delle Sei Lastre, fatto di sei lastre di pietra ricurve, s'inoltra in un sentiero tra le foglie variegate dei bambù nani e prova a identificarsi con uno degli ex imperatori d'un regno in balia agli arbitrii e alle devastazioni dei feudatari senza legge, a concentrarsi nell'unica operazione che gli resta possibile: contemplare e custodire l'immagine di come dovrebb'essere il mondo.

S'è allontanato dal gruppo dei visitatori e improvvisamente da una siepe sbuca un guardiano col walkie-talkie e lo rimanda nei ranghi. Girare da solo nel giardino non è permesso. Confuso nello sciame dei turisti, che sgrano gli obiettivi delle macchine fotografiche su ogni veduta panoramica, il signor Palomar non riesce più a creare la distanza tra sé e la storia. Il giardino diventa un calligramma indecifrabile.

« A lei piace tutto questo? — chiede lo studente al signor Palomar —. Io non posso fare a meno di pensare che questa perfezione e armonia è costata tanta miseria a milioni di persone, per secoli ».

« Ma il costo della cultura non è sempre questo? », obietta il signor Palomar. Crearsi uno spazio ed un tempo per riflettere e immaginare e studiare presuppone un'accumulazione di ricchezza, e dietro a ogni accumulazione di ricchezza ci sono vite oscure sottoposte a

fatiche e sacrifici e oppressioni senza speranza. Ogni progetto o immagine che permetta di tendere a un altro modo d'essere fuori dell'ingiustizia che ci circonda porta il marchio dell'ingiustizia senza la quale non sarebbe stato concepito.

« Sta a noi vedere questo giardino come lo "spazio d'un'altra storia", nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole — dice Palomar che ha letto di recente un'introduzione di Andrea Zanzotto in cui quest'idea è applicata al "Canzoniere" di Petrarca —, come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del furore può essere messo in crisi... ».

Il gruppo è giunto a un greto di ciottoli levigati e tondeggianti, grigio-chiari e grigio-scuri, che continua sotto l'acqua verde del laghetto come godendo della sua trasparenza.

« Questi sassi, — spiega il cicerone —, sono stati portati qui tre secoli fa da ogni parte del Giappone. L'imperatore compensava con un sacco di riso chi gli portava un sacco di sassi ».

Lo studente scuote il capo e mastica amaro. Evocata da quelle parole, sembra di vedere la fila dei contadini curvi sotto i sacchi di pietre che si snoda per i ponticelli e i vialetti. Depongono i carichi trasportati da lontane regioni davanti all'imperatore che osserva i ciottoli uno a uno, ne dispone uno sott'acqua, uno sull'alto della riva, molti altri ne scarta. Intanto gli intendenti s'affaccendano attorno alle bilance: su un piatto i ciottoli, sull'altro il riso...

L'AIOLA DI SABBIA

Un piccolo cortile ricoperto d'una sabbia bianca a grossi grani, quasi una ghiaia, rastrellata in solchi diritti paralleli o in circoli concentrici, intorno a cinque gruppi irregolari di sassi o bassi scogli. Questo è uno dei monumenti più famosi della civiltà giapponese, il giardino di rocce e sabbia del tempio Ryoanji di Kyoto, l'immagine tipica della contemplazione dell'assoluto da raggiungersi coi mezzi più semplici e senza il ricorso a concetti esprimibili con parole, secondo l'insegnamento dei monaci Zen, la setta più spirituale del buddismo.

Il recinto rettangolare di sabbia incolore è fiancheggiato su tre lati da muri sormontati da tegole, oltre i quali verdeggiano gli alberi. Sul quarto lato è una pedana di legno a gradini dove il pubblico può passare e sostare e sedersi. « Se il nostro sguardo interiore resterà assorto nella vista di questo giardino, — spiega il volantino che viene offerto ai visitatori, in giapponese e in inglese, firmato dall'abate del tempio, — ci sentiremo spogliati dalla relatività del nostro io individuale, mentre l'intuizione dell'Io assoluto ci riempirà di serena meraviglia, purificando le nostre menti offuse ».

Il signor Palomar è disposto a seguire questi consigli con fiducia e si siede sui gradini, osserva le rocce una per una, segue le ondulazioni sulla sabbia bianca, lascia che l'armonia indefinibile che collega gli elementi del quadro lo pervada a poco a poco.

Ossia: cerca di immaginare tutte queste cose come le sentirebbe qualcuno che potesse concentrarsi a guardare il giardino Zen in solitudine e in silenzio. Perché — avevamo dimenticato di dirlo — il signor Palomar è stretto sulla pedana in mezzo a centinaia di visitatori che lo spingono da tutte le parti, obiettivi di macchine fotografiche e di cineprese che si fanno largo tra i gomiti, i ginocchi, gli orecchi della folla inquadrando le rocce e la sabbia da ogni angolazione, illuminate dalla luce naturale o dai flash. Torme di piedi in calzini di lana lo scavalcano (le scarpe, come sempre in Giappone, si lasciano all'ingresso), figliolanzе numerose vengono spinte in prima fila da genitori pedagogici, frotte di studenti in uniforme si sospingono, ansiosi solo di smaltire al più presto la visita scolastica al monumento famoso; visitatori diligenti col ritmico su e giù del capo verificano se tutto quel che c'è scritto nella guida corrisponde alla realtà e se tutto quel che si vede nella realtà c'è scritto sulla guida.

I turisti giapponesi non sono tutti in Via Condotti e in Avenue de l'Opéra e in Bond Street, come siamo portati ingenuamente a credere noi europei. No, perfino in Giappone ci si trova in mezzo a turisti giapponesi dovunque si vada, tale quale come in Europa e in America. In questo momento una campagna di propaganda turistica perché i giapponesi scoprano il proprio paese s'è dimostrata molto efficace, e i templi di Kyoto e di Nara sono gremiti di visitatori, che si spostano in fila seguendo una hostess con una bandiera per non restare intrappati in un gruppo che non è il loro. Ci sono certo anche molte comitive europee e americane; le grandi industrie nipponiche organizzano viaggi collettivi in Giappone dei loro rappresentanti commerciali stranieri e nell'itinerario turistico d'ogni gruppo almeno un paio di giorni a Kyoto e a Nara sono di rigore. Ma queste comitive straniere sono gocce d'acqua nel mare del pubblico nazionale.

Soprattutto gli studenti delle scuole secondarie, tutti in un'uniforme nera di tipo militare da collegiali fine-ottocento, come sciami di calabroni, le ragazze in giacchetta e gonna nere, un po' da orfanelle, non mancano mai nel quadro. Le scolaresche di tutte le province compiono a turno la loro visita ai monumenti delle antiche capitali dell'Impero, e il triste colore delle loro uniformi, vestigio della prima occidentalizzazione del Giappone, resta nella memoria del viaggiatore mescolandosi alle visioni più aeree e splendenti dei luoghi famosi.

« Possiamo vedere il giardino di sabbia come un arcipelago d'isole rocciose nell'immensità dell'oceano, oppure come cime d'alte montagne che emergono da un mare di nuvole. Possiamo vederlo come un quadro incorniciato dai muri del tempio, o dimenticarci della cornice e convincerci che il mare di sabbia s'espanda senza limiti e copra tutto il mondo ».

Queste « istruzioni per l'uso » sono contenute nel volantino, e al signor Palomar paiono perfettamente plausibili e applicabili immediatamente senza sforzo, purché uno sia sicuro davvero d'avere un'individualità di cui spogliarsi, di star guardando il mondo dall'interno d'un io che possa dissolversi e diventare solo sguardo. Ma è proprio questo punto

di partenza che richiede uno sforzo d'immaginazione supplementare, difficilissimo a compiersi quando il proprio io è agglutinato in una folla compatta che guarda attraverso i suoi mille occhi e percorre sui suoi mille piedi l'itinerario obbligato della visita turistica.

Non resta che concludere che le tecniche mentali Zen per raggiungere l'estremo dell'umiltà, il distacco da ogni possessività e orgoglio hanno come sfondo necessario il privilegio aristocratico, presuppongono l'individualismo con tanto spazio e tanto tempo intorno a sé, gli orizzonti d'una solitudine senz'ansia? È per questo che lo Zen ha avuto tanta fortuna come dottrina spirituale dei Samurai?

Ma questa conclusione che porta al solito rimpianto d'un paradiso perduto per il dilagare della civiltà di massa, suona troppo facile al signor Palomar. Egli preferisce mettersi per una via più difficile, cercare d'afferrare quel che il giardino Zen può dargli oggi, a guardarla nella sola situazione in cui può essere guardato oggi, sporgendo il proprio collo tra altri colli.

Cosa vede? Vede la specie umana nell'era dei grandi numeri che s'estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d'individualità distinte come questo mare di granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo... Vede il mondo ciononostante continuare a mostrare i dorsi di macigno della sua natura indifferente al destino dell'umanità, la sua dura sostanza irreducibile all'assimilazione umana... Vede le forme in cui la sabbia umana s'aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d'un rastrello... E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee: quella del non-umano in un equilibrio di forze che sembra non risponda a nessun disegno; quella delle strutture umane che aspira a una razionalità di composizione geometrica o musicale, mai definitiva...

LA LUNA CORRE DIETRO ALLA LUNA

La stessa sabbia o ghiaia si ritrova in un altro giardino Zen di Kyoto, al tempio del Padiglione d'Argento. Qui non ci sono rocce ma solo sabbia: un monticello tondeggianto, isolato, a tronco di cono, fiancheggia una distesa rastrellata anche questa a onde regolari, all'ingresso d'un movimentato giardino d'arbusti ed alberi, vicino a un laghetto dall'aria selvatica. Qui la sabbia ha la funzione di riflettere i raggi della luna: nelle notti di plenilunio tutto il giardino ne è illuminato.

Il signor Palomar ha visitato il Padiglione d'Argento solo di giorno e con la pioggia; ma quel ghiaino bianco intriso d'acqua sembrava restituire la luce lunare immagazzinata, e pure una sorta di somiglianza speculare con la sorgente di quella luce pareva custodita da quelle forme affioranti nel bianco, da quel vulcano inzuppato come una spugna, sotto le traiettorie delle gocce che venivano giù diritte come raggi di luna, sulle tracce diritte del rastrello che un monaco ridisegna ogni mattino.

L'amore per la luna si sdoppia spesso in amore per il suo riflesso, come a sottolineare in quel lume riflesso la vocazione per i giochi di specchi. Delle quattro case da tè della villa Katsura di Kyoto, del xvi secolo, una per ogni stagione, diversamente esposte e caratterizzate da paesaggi diversi, quella autunnale è situata in modo da vedere la luna al momento in cui sorge e goderne il riflesso sul laghetto. (A differenza dei giardini fatti per la contemplazione, quello della villa imperiale Katsura presuppone il movimento. L'attraversa un sentiero di lastre di pietra irregolari; ogni pietra corrisponde a un passo; a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in ogni dettaglio come un quadro. Il giardino si moltiplica in tanti giardini quanti sono i passi necessari per percorrerlo; o se vogliamo, l'infinità dei punti di vista si riduce a un numero finito, a una serie ben delimitata d'immagini).

Questo fascino della duplicazione, proprio dell'immagine lunare, è probabilmente all'origine d'una poesia d'un curioso poeta della prima avanguardia del Novecento giapponese, Tarufo Inagachi. Anche in una traduzione parola per parola, questa poesia sembra lasciarci intuire (come in un riflesso, appunto) qualcosa del suo scatto fantastico. S'intitola *La luna in tasca*.

« Una sera, la luna cammina per la strada portando se stessa nel taschino. Sul pendio le si è sciolto il laccio d'una scarpa. La luna si china ad allacciare la scarpa e le cade di tasca la luna, che si mette a rotolare veloce per la via asfaltata bagnata dalla pioggia improvvisa. La luna corre dietro alla luna, ma la distanza cresce, cresce, per l'accelerazione di gravità della luna che rotola. E la luna perde se stessa nella nebbia azzurra giù in fondo al pendio ».

LA SPADA E LE FOGLIE

Al Museo Nazionale di Tokyo c'è un'esposizione d'armi e armature dell'antico Giappone. La prima impressione è che gli elmi, le corazze, gli scudi, gli spadoni avessero come primo intento non quello di difendere o di colpire ma il fare spavento, l'imporre un'immagine terrorizzante agli avversari.

Le maschere di guerra si contorcono in smorfie crudeli e minacciose sotto gli elmi sormontati da corna, da pinne, da ali grifagne, sulle corazze sontuose che gonfiano il torace tutto fiocchi e spunzoni.

Il signor Palomar che a frequentare le armerie rinascimentali d'Occidente prova il giulivo distacco epico d'un lettore di poemi cavallereschi (e in questo senso considera la grande cavalcata della sala delle armature al Metropolitan Museum di New York una delle meraviglie del mondo) qui per la prima volta pensa a questi oggetti non come a fantasiosi giocattoli ma in vista del messaggio che volevano trasmettere *in situazione*, cioè come oggi si guarderebbe un carro armato su un campo di battaglia, e la reazione è immediata: si mette a scappare.

Attraversa sale e sale di vetrine in cui sono esposte nude lame di spada, o specie di sciabole ricurve, di lucido ferro temprato, affilatissime, senza impugnatura, posate ognuna su un tovagliolo bianco. Lame e lame e lame che al signor Palomar paiono tutte uguali, eppure sono accompagnate ognuna da etichette con lunghe didascalie. Capannelli di gente sostano davanti a ogni vetrina, osservano spada con spada con occhi attenti e ammirati.

I più sono uomini; ma è domenica, il museo è affollato di famiglie; a contemplare le spade ci sono anche donnette, bambini. Cosa ci vedono in quei coltellacci sguainati? Cosa li affascina? Il signor Palomar attraversa l'esposizione quasi di corsa; il luccicare dell'acciaio gli trasmette una sensazione più auditiva che visiva, come rapidi sibili taglienti nell'aria. I drappi bianchi gli ispirano un raccapriccio chirurgico.

Eppure egli sa che l'arte della spada è in Giappone un'antica disciplina spirituale; ha letto i libri sul buddismo Zen del Dr. Suzuki; ricorda che il perfetto Samurai non deve mai fermare la sua attenzione sulla spada dell'avversario, né sulla propria, né sul colpire, né sul difendersi, ma deve solo annullare il proprio io; che non è con la spada ma con la non-spada che si vince; che i maestri forgiatori di spade raggiungono l'eccellenza della loro arte attraverso l'ascesi religiosa. Sa tutto: ma altro è leggere una cosa nei libri, altro è capirla nella vita.

Pochi giorni dopo è a Kyoto, passeggiava per i giardini che furono percorsi da poeti squisiti, da imperatori filosofi, da monaci eremiti. Tra i ponticelli ricurvi sui ruscelli, i salici piangenti che si specchiano sugli stagni, i prati di muschio, gli aceri dalle foglie rosse a forma di stella, ecco che gli tornano alla mente le maschere guerriere dalle smorfie spaventevoli, l'incombere di quei guerrieri giganteschi, il filo tagliente di quelle lame.

Guardando le foglie gialle che cadono nell'acqua si ricorda d'un apolofo Zen che gli è rimasto impresso nella memoria e che solo ora forse s'avvicina a capire.

L'allievo d'un grande fabbro di spade pretendeva d'aver superato il maestro. Per provare quanto le sue lame erano affilate, immerse una spada in un ruscello. Le foglie morte portate dalla corrente passando sul filo della spada venivano tagliate in due di netto. Il maestro immerse nel ruscello una spada forgiata da lui. Le foglie correvarono via evitando la lama.

I BIGLIARDINI DELLA SOLITUDINE

La scritta *Pachinko* in caratteri latini indica a Tokyo e in ogni altra città del Giappone le sale dei flippers o bigliardini elettrici, che si distinguono da quelli americani ed europei perché verticali, disposti in fila uno attaccato all'altro, e ci si gioca stando seduti.

A giudicare dal numero dei locali e dalla frequenza di pubblico a tutte le ore, si direbbe che il *pachinko* sia oggi la grande passione giapponese. Le sale sono decorate di colori d'arcobaleno, dentro e fuori, illuminate da tubi al neon e lampadine colorate che s'accendono

e si spengono. Le musicette diffuse dagli altoparlanti sono intonate a questo sfarzo visivo. Ma se non fosse per l'aggressività cromatica e acustica non ci accorgeremmo che si tratta d'un locale di divertimento, a vedere queste file di persone sedute su sgabelli ognuna di fronte alla sua vetrinetta verticale come a un posto di lavoro, gli occhi fissi agli scatti del congegno luccicante, manovrando i pulsanti con gesti d'automa. L'impressione che se ne ha è quella d'un reparto di fabbrica, o d'un ufficio tutto dispositivi elettronici, nel pieno del suo orario d'attività.

Da noi i flippers dei bar e anche quelli delle sale apposite sono quasi sempre circondati da capannelli di giovani, terreno di sfide e scommesse e sfottiture reciproche. Qui l'impressione è d'una affollata solitudine, nessuno sembra conoscere nessuno, ognuno è intento al suo gioco, guarda fisso nel suo saettante labirinto e ignora il vicino di destra come quello di sinistra, ognuno è come murato in una sua cella invisibile, isolato in una sua ossessione o condanna.

Di *pachinko* se ne trovano un po' dappertutto, nei diversi centri della policentrica Tokyo come nelle diverse periferie, ma soprattutto nei quartieri della vita notturna. In mezzo ai night-club, alle pizzerie dai colori italiani, agli spogliarelli, ai bar, alle *poruno-shop* (la parola *porno* viene adattata alla pronuncia giapponese), all'odore d'anguilla cruda o fritta nell'olio di soia, nel cuore di questo mondo chiassoso i *pachinko* s'aprano come metallici giardini d'una assorta concentrazione individuale.

I frequentatori sono per lo più uomini, d'ogni età; ma al mattino, quando le insegne dei quartieri di divertimento sono spente, solo gli arcobaleni dei *pachinko* restano illuminati e un nuovo pubblico s'impadronisce dei bigliardini: le buone massaie con la sporta della spesa. Donne di mezza età o vecchiette, soprattutto, coi chimoni dai colori cangianti, coi grossi fiocchi sulla schiena, cogli zoccoli sulle calze bianche, si siedono davanti alle macchinette, posano al loro fianco la sporta da cui sporgono i sedani e le patate dolci, e svelte svelte, come se manovrassero una macchina da cucire o un telaio elettrico, dedicano ai rimbalzi delle biglie un'attenzione calma e compiaciuta.

La vita notturna di Tokyo si espande per diversi quartieri: Ginza, Shibuya, Shinjuku, dal più elegante al più popolare. Quasi si direbbe che mezza metropoli non ha altro scopo che di divertire l'altra metà.

I ristoranti dove si mangia il granchio sono sormontati da insegne che potrebbero essere viste come straordinarie opere di pop-art: un granchio gigantesco che occupa tutta la facciata della casa muovendo le zampe e le chele in tutte le articolazioni e sollevando ritmicamente gli occhi protuberanti. Ma le facciate più fastose le hanno i caffè, considerati il non-plus-ultra dell'occidentalità. E cosa c'è di più occidentale d'un castello inglese? Ecco dunque che i caffè — di solito a due o più piani — hanno una facciata che raffigura un maniero medievale e portano nomi che per creare un'atmosfera inglese indulgono a rideanze come « The Mansion House ».

Il miracolo di cui a Tokyo tutti parlano e non finiscono di stupirsi è che questa metropoli sovrapopolata abbia una percentuale minima di delinquenza, che la violenza sia rara, e le donne possano uscire sole a qualsiasi ora anche in questi quartieri senza essere molestate (se non da qualche ubriaco).

Vero è che la vita notturna finisce presto; a mezzanotte tutti i locali chiudono perché così prescrive la legge di questo paese che l'austerità l'ha praticata sempre. (Restano aperti solo i locali classificati come « club privati », cioè molto cari). Il problema dei trasporti fa il resto. Già alle dieci di sera i locali si sfollano, night-club e pizzerie, cinema e *pachinko*, perché gran parte del pubblico abita in lontani sobborghi e ha due ore di viaggio da fare, non deve perdere l'ultima metropolitana o l'ultimo treno e deve andare a dormire per tempo per affrontare domattina all'alba altre due ore di treno per andare a lavorare.

IL NOVANTANOVESIMO ALBERO

Le storie d'ogni tempio e d'ogni palazzo s'intrecciano con le vicende dinastiche e le predicationi delle sette buddiste. Dati un po' piatti e difficilmente memorizzabili arrivano al signor Palomar dalla voce delle sue guide. Eppure, prima che lo studente che gli fa da interprete glieli condensi in una frase intellegibile ma povera di richiami emotivi, quelle storie sono state riferite in un racconto affascinato, caloroso, esclamativo dall'autista del taxi, che purtroppo non parla che il giapponese.

Il taxi che è stato messo a disposizione dell'ospite durante il suo soggiorno a Kyoto è guidato da un ometto tondo e dinamico e ridanciano, il signor Fuji, che stacca dal cambio la mano inguantata di bianco (i taxisti giapponesi portano sempre guanti bianchi) per indicare punti delle località attraversate che richiamano episodi famosi, e sottolinearli con gesti d'entusiasmo. È lui che sa tutto della storia di questa antica capitale, delle corti che qui e nella vicina Nara soggiornarono per dodici secoli; è lui l'encyclopedia dell'erudizione locale, ma anche l'aedo, il rapsodo d'un mondo scomparso, sepolto sotto lo spesso involucro del presente.

Il taxi attraversa un'ininterrotta periferia di parcheggi, supermercati, magazzini, pompe di benzina le cui sigle note s'affacciano tra caratteri indecifrabili, capannoni di fabbriche, campi di base-ball, file di negozi, mercati d'auto usate, sale di bigliardini elettrici. Solo gli aceri che fanno spuntare dove meno ci s'aspetta le loro foglie rosse e qualche tetto dalle tradizionali ali concave ricordano che il Giappone è un paese « diverso ».

Tutt'a un tratto il signor Fuji trasale, indica un punto invisibile tra le antenne della televisione e dice che là mille anni fa sorgeva una reggia o che un poeta passeggiava sulla riva d'un lago. L'abisso che si spalanca tra le scene evocate e ciò che si vede ora non sembra turbarlo: il nome collega lo spazio col tempo, quel punto su una mappa sconvolta resta depositario del mito.

La storia che racconta ora tratta d'un imperatore innamorato d'una dama bellissima e altera, che abitava laggù (dietro quella stazione di servizio?). Per metterlo alla prova, la dama disse che egli doveva venire cento volte a dichiararle il suo amore, e solo alla centesima lei avrebbe acconsentito. L'imperatore tornava da lei ogni giorno, muovendo dal suo lontano palazzo (al di là di quel gasometro?), e ogni giorno piantava un albero davanti alla casa della bella sdegnosa. Arrivò così a piantare novantanove alberi. Ancora una visita, e la bella sarebbe stata sua...

A quel punto, dimostrata la costanza dei suoi sentimenti, certo ormai della vittoria a portata di mano, l'imperatore decise di ritirarsi, di rinunciare, e non si fece più vedere. Gli alberi crebbero in un bosco, il Bosco dei Novantanove Alberi, come è chiamato ancor oggi.

Il signor Palomar gira lo sguardo su un orizzonte di cemento e asfalto. Ma il taxi ha imboccato una stradetta tra cortili pieni di casse. Ecco, c'è un albero, un enorme verde altissimo albero di specie sconosciuta, di foglia multipla e minuta. Un vecchio cartello avverte trattarsi dell'ultimo supersiste del Bosco dei Novantanove, forse proprio il novantanovesimo, a dimostrare che la geografia del sublime ieri, cara al signor Fuji, ha davvero un rapporto con quella del prosaico oggi, e ancora le radici piantate in un terreno d'investimenti a fondo perduto alimentano i rami che contemplano un mondo di bilanci tutti in attivo, d'operazioni che non si possono chiudere in perdita.

SURPLUS
di
Leonardo Sinisgalli

1. Attraverso il paese, anche le viuzze scoscese, in compagnia di un cerchio. Riesco a reggerlo in aria, a saltare una trave, a frenarlo in discesa con un uncino.
2. Lo schizzetto è di legno di sambuco, la bacchetta di pero. Si mastica la stoppa, si rimescola con lo sputo, si carica, si comprime nella canna fino allo scoppio nel cavo della mano.
3. Scrivo giorno e notte (come mia madre faceva la calza) nei momenti e nei posti più impensati.
4. Quale poesia scriverò ancora? Somiglierà all'ultima che ho scritto ieri. La poesia non fa salti. Cambia con noi che somigliamo a noi stessi diventando irriconoscibili.
5. A suggello dell'estate le belle foglie dell'ortensia sfregiate dalle lumache.
6. Credo a ciò che i fisiologi chiamano incubazione. La cosiddetta creatività, anche quella letteraria, ha molto a che fare con le viscere.
7. Può darsi che le anime di Pascoli e di Verlaine non siano edificanti. Amiamo i loro vizi, le manie, le debolezze. Pascoli e Verlaine non stanno nelle onomatopee e nel ronron ma nella disposizione innocente o perversa a ricorrere a quei giochetti, a quelle moine.

8. Il verso regolare più moderno della tradizione italiana è quello degli *Idilli* di Leopardi, raramente rigido, quasi sempre spezzato, articolato, capace di una trasmissione elastica del senso e del suono.
9. La poesia tradizionale era fondata su un sistema di eguaglianze. La poesia nuova è cresciuta con le similitudini e le corrispondenze. Le regole sono meno palesi.
10. Il salto dalla geometria alla meccanica è avvenuto con la mediazione del fuoco. Il salto dalla geometria all'architettura con la mediazione del peso. Tra poesia e geometria il nesso sta nel rifiuto della ridondanza.
11. Non si fanno grandi scoperte andando avanti alla cieca. Eppure diffido dei programmi. Mi piace, per dispetto delle mie minuzie, progettare vasti poemi didascalici, e perdo giornate intere a studiarne la conformazione: un cilindro? un anello? una sfera? Poi mi stufo e torno al mio angolo solitario.
12. Un solo poeta (anche Dante) non esaurisce tutta la poesia. Lo spettro della poesia è multiplo come quello della luce. Ci vuole Cavalcanti, ci vuole Calogero, ci vogliono i piccoli poeti, Isabella Morra, Beatrice Viggiani, ad assicurare la continuità della specie.
13. Il sole non sa più andare avanti. Si volta, riprende la via di casa, dove arriverà nel cuore dell'inverno.
14. Risultano spesso perfette le cose fatte a metà.
15. La natura si vendica delle abiure cervellotiche (la poesia a tesi, l'arte improvvisa, la musica restia). Inventa un duello alla morte tra il cardo trionfo e la vespa dispotica. « Sono il re delle alture » si vanta il fusto, « più forte di Fortini, più bello di Bo ». E la vespa vespizza: « Se non ti si rizza non vince la tua boria le astuzie della Storia ».
16. La luce dei pomeriggi scivola sulle vie in discesa; gli alberi scaricano polline sulle scarpe.
17. Domenico mi ha portato sull'altipiano nell'abitacolo del suo furgone tappezzato di fotografie pornografiche. Da pochi mesi è la guida autorizzata dal municipio al trasporto dei rifiuti. Mi incontra sullo stradone: « Signor Poeta, vieni fino alla Parete a vedere lo spettacolo ». Siamo arrivati in cima al dirupo sopra la

fiumara: gli armentesi vi calavano i morti con le funi. Il camion scarica nello sprofondo. Arrivano stormi di cornacchie a cercare il midollo nell'osso, la cimice nelle pieghe degli stracci. Il sole è alto laggiù sul Pollino. Dietro le spalle fiammeggiano le spighe di un campo di grano: non le ho mai viste così forti; le avevo ridimensionate per paura della retorica. « Devi prenderle senza spezzarle, prenderle in piedi — dice Domenico — non più di tre, una per Cristo, una per il Diavolo, l'altra per Berlinguer ».

18. *Si può continuare a scrivere versi sempre che si abbandoni la strada del formalismo. L'oggetto poetico è un oggetto difforme. I contorni della poesia si perdono: non è cosa o immagine o idea, ma indizio.*
19. *Pound ha rotto il piatto, la corona, il calice del poeta. Poi si è sforzato di ricomporre i pezzi, sbagliando le posizioni: ha fatto di un'oliera un clistere, di una zampogna un otre. Con i frammenti dei templi franati bisognerebbe arricchire l'opus incertum, sforzarsi di trovare nuovi nessi. L'esempio dell'architettura e delle arti ci deve dar coraggio, non farci disperare. Il collage può cedere alla poesia molte chances. Le possibilità di far poesia cresceranno quando ci sentiremo stufi dei simboli.*
20. *Professori di lingua ne conosco tanti. Saranno loro a spiegarci perché io adoperassi i nastri trasportatori per dare una certa dinamica, nel 1937 a una poesia scritta in una fabbrica che si intitolava Narni - Amelia Scalo, e perché la Spaziani scegliesse il titolo del suo ultimo libro tra i comunicati dell'Automobil Club. Un alfiere della nuova epica ha fatto ricorso negli anni Settanta al repertorio dei managers per definire « un giorno — dice — a più livelli... ».*
21. *Ci sono nel mondo due industrie: la poesia ricca e la poesia povera. Dipende dai brevetti, dalla materia prima. La poesia povera ha origini, processi e tradizioni artigianali. Non ha fatto quindi progressi dai greci a noi. Neppure Leopardi, il più dotato dei poeti poveri, ha portato grandi innovazioni strutturali. I poeti poveri vantano il loro immobilismo: mentre i poeti ricchi, americani e cisalpini, difendono il loro fanatismo missionario e utopistico. Si potrebbe parlare di una diversa tecnologia: i ricchi adoperano materiali sintetici, sofisticati, i poveri*

si fidano del sublime naturale e scartano perfino i sogni e le allegorie per rispetto della naturalezza. Certo che vedono paurosamente venir meno le loro riserve. Mentre le possibilità dell'artificio sono inesauribili.

22. *Più che da occasioni e circostanze il poeta sembra partire da alcuni riferimenti fissi — veri e propri punti trigonometrici, direbbero i topografi — per sviluppare le sue triangolazioni. Altro che il point quelconque vantato da Valery in uno degli « Analecta » per devozione a Euclide! C'è chi parte dalla Cupola di San Pietro per descrivere l'itinerario di una formica e chi scomoda i morti per avallare un suo tic. Il poeta pianta le sue stadio, i suoi picchetti per avviare le prospettive, ricorre a nuove sonde magnetiche. Circoscrive il suo regno, la sua riserva. Io non ho più bisogno di allontanarmi dalla scrivania. Vedo il filo a piombo dello spigolo della casa dei Buscaglione in Via Monti Parioli a 200 metri di distanza, la linea retta del mio davanzale, il fusto sottile della palma che oscilla come un pendolo alla rovescia davanti all'Ambasciata della Bulgaria in Via Rubens, il fico contorto a ridosso del muro di cinta dell'Ambasciata polacca... Dentro questa mappa irrelata immergo i crucci del momento, le remote paure, come quando calavo il piombo fuso in un secchio d'acqua gelata.*



1 - Giacomo Manzù: *Bambina sulla sedia*, 1955



2 - Giacomo Manzù: *Grande Cardinale seduto*, 1955

QUATTRO SONETTI

di

Andrea Zanzotto

1

(Sonetto di sterpi e limiti)

*Sguiscio gentil che fra mezzo erbe serpi,
difficil guizzo che un enigma orienta,
che nullo enigma orienta, e pur spaventa
il cor che in serpi vede mutar sterpi;

nausea, che da una debil quiete scerpi
me nel vacuo onde ogni erba qui s'imprenata,
però che in vie e vie di serpi annienta
luci ed arbusti, in sfrigolio di serpi;

e tu mia mente, o permanere, al limite
del turbo orrido incavo incastro rischio,
o tu che a rischi e a limiti ti limi:

e non posso mai far che non m'immischio,
nervi occhi orecchi al soprassalto primi
se da ombre e agguati vien di serpe il fischio.*

*Vige il lume, s'allenta; in prode roride
stacca e scavalca, a sé fidando, il lume:
erbe e fronde a vorago marea fiume
che a me per colmi e conche foste floride,
di Linneo l'occhio invidio e Dioscoride
tanto fecondo è il far vostro, e il costume
molteplice e l'aspetto, e i nomi acume
più che a lingua dulcedo di clitoride.*

*Ma è testa ahimè, ma punta è questa testa,
di serpe, squama e schiena a serpe è questa
in che v'inchiosstro e innodo e circonfondo.*

*Ma non testa è la mia; non voce o testo
che venga a penna, a gola non è questo;
non mondo o immondo io; né mai pur mondo.*

*Ieri, di maggio freddissimo vento
ondando di erbe in erbe, immoto io vidi,
scolorando erbe e de le fronde i fidi
aspetti sconvolgendo il mutamento;
e pur era di luci acri lo stento
fin del folto nei più riposti nidi,
intime angustie strisci sfasci stridi
orgasmi in vana fuga in vano avvento —
e imprendibilità, come di plurime
serpi sospinte a traversie, di tossiche
invenzioni onde al niente si va appresso:*

*così quanto imprendibile a me stesso
a tutto, a tutti, com'è il tutto, io fossi,
furtività per dossi orme echi oscuri.*

4

(Sonetto del che fare e che pensare)

*Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?
Chi e che cerececè d'augèl distinguo,
con che stillii di rivi il vacuo impinguo
del paese che intorno a me s'intarla?*

*A chi porgo, a quale ago per riattarla
quella logica ai cui fili m'estinguo,
a che e per chi di nota in nota illinguo
questo che non fu canto, eloquio, ciarla?*

*Che pensi tu, che mai non fosti, mai
né pur in segno, in sogno di fantasma,
sogno di segno, mah di mah, che fai?*

*Voci d'augei, di rii, di selve, intensi
moti del niente che sè a niente plasma,
pensier di non pensier, pensa: che pensi?*

DESCRIZIONE DI UNA FARFALLA

di
Goffredo Parise

Queste poche pagine sono l'inizio, il primo abbozzo di un romanzo o dell'idea di un romanzo sul matrimonio. Cominciai a scriverle nella primavera del 1959 o del 1960, poi le abbandonai. Le rileggo ora per la prima volta dopo 18 anni. Ricordo che il titolo, indicativo, che rimuginavo tra me e me, ma a scopo privato, di indicazione per così dire stilistica, era: Descrizione di una farfalla. Ma non mi piaceva molto, era più che altro una indicazione per tenere ben presente un criterio di sistemazione di capitoli, come le catalogazioni nella ricerca entomologica. Non sono mai state corrette. Sono state abbandonate e dimenticate. Riesumate perché promesse a Leone Piccioni (ma senza sapere quali) in occasione di questo numero speciale de L'Approdo.

Oggi ho sposato Silvia. So esattamente cosa me l'ha fatto fare: è il desiderio violento di lei e la gelosia che mi ha tormentato per tutto il mese della sua villeggiatura.

La cerimonia civile è stata molto semplice e rapida, alla presenza di un rappresentante del sindaco che, guarda caso, è stato mio maestro alle scuole elementari. La nota buffa era rappresentata da mio suocero, che, lento com'è nel rendersi conto delle cose, e informato solo ieri dalla moglie, non credeva alla realtà: o meglio, la realtà gli era stata posta dinanzi con troppa rapidità, egli non si era preparato e dunque non capiva. Fino a pochi minuti prima del matrimonio chiedeva continuamente a noi, in atteggiamento severo, ma in realtà con l'occhio vago e tremolante di chi rincorre un treno già partito: « Ma il permesso a me l'avete chiesto? Perché senza il mio permesso non ci può essere matrimonio. La sposa dov'è? » e ce l'aveva sotto gli occhi. « Bisogna rispettarsi e volersi bene. Il rinfresco, avete pensato al rinfresco? ». Rivolgeva queste domande alla moglie che, calma e paziente, rispondeva: « Ma come ti viene in mente il rinfresco, lascia stare il rinfresco » e il pover'uomo si rivolgeva ad altri chiedendo l'avvallo di una autorità che i fatti smentivano.

Silvia era molto bella e felice, che è come dire la stessa cosa: siccome era felice, era bella. Un lungo fidanzamento fatto di arrivi e partenze, un fidanzato fantasma, controversie famigliari, fughe e rimandi, liti e gelosie, un intero bagaglio di banalità ora trionfava nel matrimonio. Ma per lei, che mi amava, niente era banale, e il matrimonio era il più bel regalo che potesse avere dalla vita. Infatti, da quel giorno, mai fu così bella: il suo sguardo per la prima volta era limpido e lasciava trasparire orgogliosamente la felicità, il possesso e perfino un poco la vittoria. Per ogni donna il matrimonio è un poco una vittoria e questo sentimento, antico e oscuro, scintillava nei suoi occhi. Eravamo entrambi vestiti di bianco, perché era estate, il suo era un vestito molto semplice, da ragazza, e in realtà, sembrava molto più giovane dei suoi vent'anni.

Ho accontentato mio suocero che voleva il rinfresco e gli ho offerto un cappuccino e una pasta al bar di fronte al municipio. Poi ho preso la mia sposa sotto braccio, siamo saliti in auto con Giovanni che ci ha accompagnati a Venezia. Ho voluto andare a Venezia perché lì trascorrevo le mie vacanze da bambino, quando non c'erano problemi di desideri sessuali, o meglio questi desideri sessuali non erano codificati dal matrimonio ma si svolgevano in tutto il loro furore dietro le cabine nelle ore afose del primo pomeriggio. Cioè ho voluto creare intorno al mio matrimonio una cornice di naturalezza artificiale, come per ritornare bambino e fare i giochi dietro le capanne. Insomma questo matrimonio è un gioco, se così non fosse non mi sarei mai sposato e avrei tranquillamente rinunciato a Silvia. Pare che lei a questo gioco ci stia, in quanto a giochi io sono una specie di mago e trascino chiunque. In fondo la realtà non piace a nessuno e questo fatto di trasformare la realtà fantasticamente, creando intorno ad essa qualche cosa di irreale, piace a tutti.

Quando l'ho vista, nuda, nella grande stanza da letto dell'albergo, l'ho desiderata e amata come mai mi era accaduto prima. Eppure, nella grande ebbrezza dell'amore, percorsa da fremiti e dal canto intenso delle cicale, ho pensato che quel gioco non era più come quelli fatti da bambino sulla sabbia umida cosparsa di tappi di aranciata, ma un rito a cui erano presenti e consenzienti tutti i parenti miei e suoi. Insomma, per un istante, mi pareva di vedere tutti, parenti e amici che, assiepati intorno al letto, annuivano sorridendo. Sporgeva da tutti gli altri il volto della madre di Silvia, che, sorridendo, guardava con attenzione da orologio.

A proposito di mia suocera: l'ho tanto presa in giro, tra me e me, e anche con Silvia, durante tutto il tempo del nostro lungo e burrascoso fidanzamento, e ora me la trovo in camera da letto che assiste con occhi di topo ironico al successo delle sue imprese. Infatti, fino ad oggi, mia suocera è stata sempre la mia peggiore nemica ed è riuscita anche ad avvelenarmi qualche ora della giornata. È la rappresentante e concessionaria esclusiva per il mondo intero della volgarità femminile: anzi della volgarità e basta. Fuma come una turca e aspira il fumo della sigaretta con una voracità e una virulenza polmonare da far pensare che il fumo per lei sia nutrimento. La sua bocca è volgare, una larga

ferita appunto fumosa, dalle labbra cariche di rossetto. La struttura del volto è massiccia e volgare, quadrangolare, e simile alla struttura ossea del volto di un uomo. I suoi capelli, setolosi e duri, grossi, fortemente piantati nella cute esprimono prima di tutto una forza sudaticcia che rammenta quella di certi allenatori o massaggiatori o factotum di squadre di calcio. La sua voce è bassa, roca, rotta ogni tanto da colpetti secchi di tosse cardiaca o da improvvise risate, asmatiche, sibilanti, che via via salgono di tono, si direbbe amplificate da un altoparlante di spiaggia a ferragosto. Le sue mani secche e arse dalle carte da poker di un colore grigiastro sul dorso e rosa granatina sul palmo si muovono soltanto per afferrare qualcosa. Quando non afferrano qualcosa o non si vedono o se si vedono vagano orfane e goffe nell'aria, con la cecità delle nottole, e finiscono per nascondersi in qualche buco. Ma il capolavoro della volgarità perché la volgarità è la dea-demiurgo, è la groppa di mia suocera: cioè quell'arco di carne che va dalla cervice a metà della schiena: una sorta di gobba, anch'essa vorace, o meglio anch'essa al servizio della voracità del tutto somatica della donna, curva in avanti, protesa istologicamente verso un futuro fatto di denaro, di cazzo e di cose. Insomma ha avuto anche lei la sua vittoria e da stamane, quando mi ha baciato, è persuasa che io sia entrato, dopo tante riluttanze, nella realtà. Non tanto convinta però; infatti, guardandomi, ha detto: « Non vorrà prendermi in giro? ».

Nel pomeriggio siamo andati in spiaggia, in una bella capanna da ricchi, con letti, asciugamani e cuscini rossi bordati di bianco, camerieri e bagnini a disposizione. Ho voluto con queste prime esibizioni di ricchezza festeggiare tra me e me il matrimonio e convincermi che entravo a far parte da quel momento di una società che si chiama borghese a cui non ho mai appartenuto. In realtà non ho mai appartenuto a nessuna società, la mia famiglia anch'essa non ha mai appartenuto a una società particolare, bastarda com'è; quanto a me, sono come quei cani randagi senza un occhio, senza un orecchio, senza coda, e talvolta senza una gamba, insomma uno di quei cani randagi a tre gambe che si adattano a tutto, anche al cilindro e alle coccarde della mendicità e per i quali provo una simpatia fortissima. Così forte che molto spesso mi unisco a loro, quando li incontro in certi crocchi sgangherati e domenicali, in ore canicolari, per giocare.

Silvia, invece, era perfettamente disinvolta, si sentiva a suo agio perché quei cuscini, quella spiaggia, quei camerieri e quei bagnini lei li aveva visti fin da bambina e non rappresentavano nulla per lei. Pensavo: « Comincia la commedia » e subito dopo rivolsi il pensiero con rispetto e commozione a un ricordo, quello delle spiagge popolari, all'ospedale al mare, dove turbe di senza gambe e senza braccia, o eserciti di senza coscienza e di senza soldi, godono dell'omerico mare.

Ho guardato a lungo Silvia e ho avuto il primo rimorso: il suo volto fanciullesco e il corpo poetico, ineffabile, cioè prodotto dalla poesia delle parabole, delle geometrie naturali: il piccolo capo coperto dal casco riccio dei neri capelli, il lungo collo, i seni eretti come le idee e non come lo strumento, il doppio biberon da allattamento, il lieve teso palloncino

del ventre, il nero piccolo riccio pube, gli invisibili elastici femori in stilistica armonia a sostenere le lunghe gambe bianche che si aprivano nel nulla delle caviglie, nella doppia laterale depressione cosmografica di quel cosmo, di qua e di là del tendine, i piedi più bianchi di tutta lei, di tutta l'idea di lei e di lievi trasparenze azzurre, come l'acqua, come certa acqua o certa spuma ai bordi di prua dei velieri. Di quali velieri? Dei velieri fenici, o dell'unico veliero realmente esistito nella inestinguibile assoluta realtà delle idee e cioè quel veliero il cui spumeggiare a prua, unico tra gli unici, può dare l'idea di biancore di latte, spumeggiante e frizzante, il « Beagle », il grande e unico « Beagle », il veliero per così dire mondiale, platonico, l'unico che può reggere all'idea di lei e del suo piede alato. In realtà il piede di mia moglie non è alato, ma ci sono momenti, quelli appunto del rimorso, in cui io stesso devo costringere quel piede a diventare alato e così ad amarlo. La realtà invece è diversa: non solo il piede non è alato, ma tutto ciò che posso dire di lei è che è leggera: che non vi è nessuna pesantezza nei suoi tratti e soprattutto nei suoi movimenti che il pudore e il riserbo rendono lievissimi. Anche la sua voce è lieve e tutta lei, la sua apparizione è improntata a una forte timidezza. È tutto quello che conserva delle sue origini contadine ed è molto, moltissimo. Ha nuotato a lungo con vera facilità e un impegno cocciuto da vera sportiva. Poi è uscita dal mare tutta ansimante e si è riposata al sole. Abbiamo fatto colazione, dormito sulla sabbia e verso sera siamo tornati in albergo. Come mi è apparsa miserabile e squalida nella sua eleganza quella grande stanza d'albergo, quel crepuscolo che annunciava la fine del gioco, quella assenza di attesa interiore, alla sera, che è propria della maturità e che io provo questa sera per la prima volta. Forse Silvia ha intuito tutto questo dal mio silenzio, mi è venuta accanto e non più felice, nemmeno lei, mi ha chiesto con la sua vocina: « Sei contento? ». Ho risposto di sì.

¶ Mi pare proprio di non essere molto adatto al matrimonio ma faccio finta di non saperlo. Stamani, per esempio, sono tornato a casa dei miei genitori dopo una settimana di « luna di miele » come si dice. Per prima cosa sono entrato nella mia stanza e ho visto due letti, uno a fianco dell'altro, anziché il mio solito unico e meraviglioso letto che rendeva così bella e spaziosa la stanza, così dolce la stanchezza, così profondo il sonno e così allegra la luce del mattino. Ora, con quei due letti, la stanza sembra piccola e meschina e mostra qualche cosa di schematico e di legalizzato, di perentorio, di obbligatorio, come le scrivanie negli uffici. Insomma quei due letti uno accanto all'altro (mia madre mi ha risparmiato il letto matrimoniale) sono come due grandi bocche aperte che ripetono in coro: « Ora non sarai più solo a dormire, ora dormirai sempre con tua moglie, che tu lo voglia o no. Questa è la legge. Tu stesso l'hai abbracciata ed ecco i risultati ».

Anche questo mio disappunto Silvia ha perfettamente intuito e io l'ho capito dal suo sguardo, innocente e allarmato.

Mia madre, per la quale tutte le ragioni sono buone per darsi da fare, divertirsi e giocare (anche lei!) aveva provveduto a tutto durante quella settimana, aveva allestito il nido d'amore non sapendo che per me era uno scherzo di cattivo gusto.

Quei due letti, tra l'altro, apparivano immobili, cioè fortemente radicati al pavimento, molto di più di quell'unico letto, leggermente aereo, di quando stavo solo che tra le altre cose aveva l'aria di essermi complice nelle mie lunghe assenze. E mentre quel letto pareva dire: « Va be' aspettiamolo che torni », e quando tornavo si apprestava ad accogliermi con materna condiscendenza e senza riserve, quei due invece, quei due lì col muso duro parevano dire: « Siamo due letti, piacere ». E poi, dopo una pausa sussiegosa: « Teniamo a precisare che siamo due letti matrimoniali, non due letti unici, posti uno accanto all'altro. Il che significa che siamo due strumenti autorizzati e legalizzati, non due oggetti di comodo. Questa è la mia signora (e quello di sinistra accennava a quello di destra che non mi degnò di uno sguardo), spero che saremo di vostro gradimento. Ah, volevo aggiungere: su questi letti dal momento che lei è sposato, dovrà dormire sempre, non così, quando le fa comodo. E noi saremo anche testimoni del trascorrere delle dolci notti coniugali, dei mesi, degli anni, dei figli che verranno e che noi le auguriamo di tutto cuore, di qualche litigio — non c'è rosa senza spine — di una serena vecchiaia, e di una morte ancora più serena ».

Da questa prima immagine dei letti ho cominciato a rimuginare trascorrendo Silvia che tuttavia sta sempre al mio fianco come una vera sposa. Eppure, mi dicevo, c'è nell'unione tra un uomo e una donna qualcosa di molto bello e poetico. Riandavo con la memoria alla più bella e più emozionante immagine coniugale che io abbia mai visto: il sarcofago degli sposi etruschi. Pensavo alla profonda dolcezza di quei volti, alla disposizione ideale dei due corpi, uno accanto all'altro, la donna distesa e lievemente abbandonata contro il corpo dello sposo anch'esso disteso. I due busti eretti e i volti sorridenti e protesi in attitudine serena e contemplativa: contemplanti una idea di eterea e perfetta coincidenza con la natura, cioè le grandi e ventose querce, abitate da uccelli parlanti, i vasti prati, le colline, i dirupi e le forre, le larghe pareti di tufo, il muschio sul tufo, i corsi d'acqua sprofondati nel terreno, visibili e invisibili, le sorgenti stillanti dal capelvenere, i cieli e le notti abitate dalle visioni e dai miti, cioè dai supremi privilegi dell'uomo; coincidenza con la natura e con la morte. O in vita essi non contemplavano un bel niente e solo la morte ha permesso a quell'ignoto artista di creare in quei volti una contemplazione altrimenti inesistente?

A proposito di sposi etruschi, di coincidenze eteree e perfette, con la natura e con la morte, stasera a cena dai suoceri. Si figurava così la scena: la grande sala da pranzo finto rinascimento, la grande tristezza del luogo, un suocero affamato date le sue proporzioni di massiccio sposo, una suocera infermieristica e presa (nelle mani) dalla dolcezza del ritorno

degli sposini, gli sposini, un televisore e un canarino, lì lì per essere coperto dal drappo nero della finta notte, dal suocero freudianamente ornitologo. (Cioè essendo un tempo uomo di robusti appetiti sessuali nei confronti della moglie, ed essendosi questi appetiti ridotti e quasi estinti, ecco la sua patetica e simpatica nota poetica, la nostalgia, riaffiorare nel canto del canarino). Ma il suocero è in cura dimagrante.

Risotto: ma il suocero niente. Carne con contorno: niente ancora.

Formaggio: questo sì con insalata. Frutta: Sì.

« Dà un po' di risotto anche a me ».

« No ».

« Poco, pochissimo. Lo assaggio ».

« Lo sai che ti fa male ».

« Ma pochissimo, niente ».

« No ».

Il suocero corre a coprire il canarino e gli parla: « Beato te, caro, beato te, che canti, non fai niente tutto il giorno e mangi a volontà ». La suocera (didascalica): « Ma il canarino è giovane e tu sei vecchio, poi lui è un canarino e tu sei un uomo, su, torna a tavola ».

« Perché, con quale soddisfazione? Meglio morire ».

« Eh, che esagerato, torna a tavola, toh, va' (versa un cucchiaio di risotto, un niente), se poi stai male peggio per te ».

Il suocero corre a tavola, inghiotte in un sol boccone il solo boccone di risotto esclamando: « Che buono, che buono, che brava sei. Avete sentito che cuoca? ».

Ma già l'occhio si fissa su due cucchiai di risotto avanzati da Silvia.

« Non mangi più? Mangia, perché non mangi? ».

« Non mangio più ».

« Stai poco bene? ».

« No ».

« Allora mangia ».

« Non ne ho più voglia ».

Con voce alterata: « Ma è un delitto! ». Rapidissimo: « Lo mangio io! ». L'ha già mangiato.

La suocera lo guarda con disprezzo ed egli finge di non vedere l'occhio di lei, anzi si finge improvvisamente preoccupato, preso da pensieri di uomini, affari, Fisco, e altro, altro, nell'immenso turbine della civiltà creata in epoca successiva agli sposi etruschi. Suocera: « Che roba, io non ti dico più niente, fai quello che vuoi! ».

« Senti, senti il canarino che canta ». Ma il canarino non canta e intanto lui s'è mangiato il risotto. « Senti, senti... tio, tio, tio... ».

Silvia è felice, ride, la vedo ridere così poco! Si direbbe che intuisca il suo destino con me. Ma non è detto. Perché non potremmo essere anche noi due sposi felici? Dimmi, perché?

Chi è? Cos'è? Da dove viene? A pensarci bene dopo tre anni di fidanzamento io non conosco affatto mia moglie. Silvia è quello che si dice una persona chiusa. Anche i tratti del suo volto mostrano con evidenza la chiusura, l'impenetrabilità. La fronte, solida e spongente, fa pensare a una calotta molto robusta, quasi che la protuberanza che va da tempia a tempia non dipendesse da una cavità interna corrispondente, ma da uno spessore osseo molto più massiccio del normale. Vien voglia di spaccarlo con un martello e di guardare dentro. Tuttavia la pesantezza murale di quella convessità (che deve contenere senza dubbio il segreto del carattere di lei) può apparire in certi momenti molto leggera, diafana e quasi trasparente. Quella corazza ossea può tramutarsi in una superficie alabastrina e perfino luminosa durante la notte; quando il mistero si fa più fondo, il volto di lei impallidisce durante il sonno, le labbra illanguidiscono e le palpebre sembrano congiungersi una all'altra per sempre.

Spesso mi chiedo se riuscirò in qualche modo a conoscerla e mi chiedo anche perché, non conoscendola, l'ho sposata. Mi rispondo molto semplicemente che l'ho sposata forse proprio per questo, perché non la conosco e forse non la conoscerò mai.

No, non c'è niente di quieto, di tranquillo, di convenzionale o di « classico » nel rapporto tra me e Silvia. Anzi, più passano i giorni, più la mia curiosità di conoscerla si fa più forte. Nello stesso tempo mi indispettisco di perdere tanto tempo a farmi domande su di lei, quando ho molte altre cose da fare. (Non è vero, non ho molte altre cose da fare. Se le avessi da fare le farei, e in ogni caso, se non le faccio, vuol dire che mi interessa molto di più lei).

Osservandola ho avuto modo di notare molti lati del suo carattere a me finora sconosciuti. Sono ben lontano comunque dal conoscerla anche solo un poco, ma un po' come fa il naturalista osservando pazientemente, giorno per giorno, la vita delle piante e degli insetti così ho deciso di fare io con mia moglie. Voglio vedere fino a che punto arriverò; mi sono intestardito di conoscerla se non interamente almeno quanto basta per prevedere gli atti più elementari della sua vita.

Per esempio come nelle due azioni dei fatti che si ripetono, con mio grande disappunto. Uno di questi fatti è il seguente. Al mattino, appena mi sveglio, ho voglia di bere un caffè. Mi giro verso il letto di Silvia e, se vedo che è sveglia, o sta per svegliarsi la chiamo e la prego di andare in cucina a preparare il caffè. Lentamente lei si alza, ancora

assonata e va in cucina. Sento un certo traffico e da quel traffico deduco che sta veramente preparandolo. Poi torna a letto, si dimentica del caffè, lascia che la macchinetta bolla fino a che la puzza del caffè bruciato arriva fino alla camera da letto. Questo fatto si ripete regolarmente. Io non ho mai detto nulla appunto per osservarla e ho notato che, nonostante questo fatto si ripeta irrimediabilmente ogni giorno e a qualsiasi ora del giorno, la cosa le è completamente indifferente. Allora, per vedere le sue reazioni, gliel'ho fatto notare e lei, come se ne accorgesse solo in quel momento e solo per il fatto che glielo facevo notare io, con un leggero soprassalto ha detto: « Scusa ». Ho risposto che non doveva scusarsi ma che doveva fare attenzione alle cose che faceva.

I giorni seguenti il fatto del caffè si è ripetuto immancabilmente ogni volta, creando in lei un riflesso condizionato per cui correva subito da me a chiedermi scusa per paura che io la rimproverassi. Questi soprassalti infantili e quel distendersi tranquillamente dopo aver chiesto scusa mi hanno convinto che evidentemente il caffè a lei non piace, o non la interessa così violentemente come può interessare a me. Così ho dato ordine alla cameriera di farlo al posto suo e lei si è offesa.

Allora ho tentato di farle fare altre cose, le più disparate, ma tutte legate a una continuità, cioè a una abitudine. Anche per queste è successo come per il caffè. Le faceva una volta, male, e poi le dimenticava. Una di queste è chiudere la porta. Io le dissi di chiudere le porte dietro di sé. Lei le chiudeva, poi alla successiva occasione le teneva aperte. Insistevo a ricordarglielo. Non c'è verso: se non sono io a dirglielo lei non chiude mai le porte. E anche quando glielo dico le chiude sbattendole violentemente. Le dico di non sbatterle. Allora non le chiude. Le faccio capire che si può chiudere le porte senza sbatterle e lei riconosce che è giusto e mi chiede scusa. La volta seguente o non chiude le porte o le sbatte. E così via, all'infinito.

Queste capacità di resistere alle abitudini mi mette in imbarazzo. Tra tutti gli animali viventi, compreso l'uomo, esistono delle abitudini. L'abitudine sotto un certo aspetto, si può paragonare all'istinto. Anzi, l'abitudine non è altro che l'istinto, che si ripete fino a diventare una abitudine. Così infatti si dice. Mi svegliai e « d'istinto » cercai la luce. Oppure: un'auto si avvicinava e « d'istinto » mi misi a correre per attraversare la strada. Ora come l'istinto diventa abitudine con la ripetizione, così Silvia avrebbe dovuto abituarsi a furia di preparare il caffè a non bruciarlo. Oppure a furia di sentirselo dire, a chiudere le porte. Invece niente. Capivo che il suo istinto e le sue abitudini non erano quelle, non sarebbero mai diventate quelle e che, comunque, quelle abitudini non erano necessarie alla sua vita. Ma, pensai, quelle abitudini sono mie e non sue, ed ecco il motivo di tanta resistenza. Così chiusa lei non ha un carattere sociale e non le passa nemmeno per la testa che il caffè o le porte chiuse (cosa che si può fare con il minimo sforzo) erano abitudini che avrebbe potuto acquisire per fare un piacere a me. Il suo istinto era evidentemente un istinto di resistenza a tutto ciò che turbava le abitudini sue, personali, che recavano van-

taggio soltanto a lei. Mi misi dunque a osservare le abitudini che facevano piacere a lei, che, in qualche modo, erano vantaggiose per la sua esistenza. Senonché dopo un certo tempo di attenta osservazione notai che Silvia non aveva affatto abitudini e che, sempre, in ogni occasione, i suoi gesti, le sue azioni e, in generale il suo rapporto con la realtà era sempre diverso e mutevole e mai si ripeteva. Dunque Silvia era senza abitudini, come dire, ancora più misteriosa.

Cominciai ad osservarla al mattino, da quando apriva gli occhi, anzi, per meglio dire, dall'istante in cui le sue palpebre, che il sonno pareva incollare e fissare come i lembi di una ferita prodotta dal giorno, lentamente si riaprivano. Esse si scostavano dagli occhi oblunghi di lei quel tanto necessario a far filtrare un poco di luce che li illuminava. Allora la guardavo attentamente: il suo primo moto, girando lentamente lo sguardo verso di me, era un lieve soprassalto. Gli occhi, a cui la mia visione si imponeva per prima, subito dopo l'aggressione della luce, non specchiavano alcuna coscienza. Cioè Silvia non era ancora sveglia, né quando gli occhi ricevevano la luce, né quando guardava me. Ma nel guardare me, che le apparivo dinanzi, essi automaticamente e meccanicamente stimolavano la coscienza ancora avvolta nell'oscurità e nel nulla notturno. E la coscienza, appena stimolata, suggeriva ai suoi organi quel lieve soprassalto che si ha sempre ogni qualvolta qualcosa di completamente sconosciuto e misterioso appare ai nostri sensi. Cioè Silvia vedeva attraverso i suoi sensi un centro mobile che era la mia faccia, con due globi oscuri e mobili al centro, come due molluschi o due polipi nascosti in due piccoli anfibi in una roccia sottomarina, e poi, più sotto, la bocca sorridente ovvero due molli protuberanze che lasciavano intravedere il biancore di qualcosa di duro e di aguzzo dietro cui si nascondeva, come imprigionata, una massa guizzante e acquosa di colore roseo. Quel lieve soprassalto era accompagnato da un rapido lampo negli occhi, che dilatava al massimo la pupilla, e quel lampo esprimeva sempre, perfettamente accoppiati, il terrore e l'istinto alla difesa. Un poco alla volta questa espressione svaniva, le pupille si contraevano e l'occhio spaziava lentissimo e innocente nella stanza contemplando via via le pareti, l'armadio, me, il letto, il cielo al di là dei riquadri delle finestre e tutti gli oggetti che la stanza conteneva. Ma in questo spaziare e contemplare non vi era ancora alcuna coscienza, come se tutte quelle cose, pareti, cielo, oggetti, marito e letto non fossero altro che parti indifferenziate di un tutto unico, la realtà di quel giorno affiorata di colpo dalle tenebre e dai grandi silenzi della notte. Nello stesso modo i neonati e i bambini molto piccoli guardano intorno a sé senza riconoscere nulla, e dopo un poco sorridendo indifferentemente a tutto se hanno mangiato, e se sono sazi e se tutti gli organi funzionano senza disturbi, oppure altrettanto indifferentemente a tutto piangono se hanno fame e se hanno qualche disturbo.

Non tutti, svegliandosi, hanno una coscienza pronta a riconoscere di colpo la realtà. Molti, specie le donne, hanno un risveglio molto lento e laborioso. Per Silvia però era diverso. Il risveglio non era soltanto lento e laborioso ma era qualcosa che tutto sommato

avveniva ogni giorno per la prima volta, come se ogni risveglio fosse il primo, cioè la prima apparizione del neonato, tutto lordo di sangue, d'acque, di mucosa, di cannule spezzate o attorcigliate, grondante, guizzante, urlante, come in un vero parto.

Finalmente, dopo uno di quegli sbadigli che trascinano con sé automaticamente nell'espansione le gambe le braccia e le mani e le dita in buffi stiracchiamenti e contrazioni Silvia volge lo sguardo verso di me e mi guarda, cominciando a riconoscermi. Cioè compie un salto rapido dalla nascita alla primissima infanzia. Dal primo giorno a due, tre anni. A questo punto, di solito, ma non sempre, si alza e si avvia automaticamente verso il bagno. Anche in questo suo alzarsi e andare nel bagno non vi è alcuna abitudine: va in bagno ma può anche non andare. Nella casa vi sono due bagni. Fin dai primi giorni in cui ho cominciato a osservarla, tra le molte altre cose, le ho mostrato i due bagni dicendole di scegliere quello che le piaceva di più. Ha detto: « Per me fa lo stesso, uno o l'altro è uguale ».

« Ma ce ne sarà uno che ti piace di più. Scegli quello che ti piace di più. Questo sarà il tuo bagno personale ».

Mi guardava, interdetta e quasi vergognosa di non saper scegliere.

« Ma non è lo stesso? Sono uguali ».

« No, non sono uguali. Prima di tutto questo è verde e quest'altro è rosa. E poi penso che ti faccia piacere usare un bagno tutto tuo, a cui ti ci puoi abituare, invece che uno e l'altro indifferentemente. E poi, uno di questi due sarà il mio, dunque scegli ».

« Ma per te non fa lo stesso? ».

« No, per me non fa lo stesso. Dipende dal bagno che sceglierai tu. Io userò l'altro ».

Il suo sguardo vagava indeciso su di me. Alla fine prese la suprema decisione, che fu appunto quella di non decidere.

« Decidi tu, per me ».

« Ma come posso sapere quello che ti piace di più? Ti piace più il rosa o il verde? Ti piace il sole o l'ombra? Perché uno è esposto a nord e l'altro a levante. Insomma non hai nessuna, proprio nessuna preferenza? ».

« No, non ho nessuna preferenza. E del resto un bagno è un bagno, con una tazza, un bidè, una vasca e un lavandino. Sono tutti e due uguali. Scegli tu ».

« Va bene, io scelgo il verde. D'ora in poi il tuo sarà quello rosa ». Dopo questa breve conversazione, che mi provava una volta di più la sua assenza di abitudini, fu convenuto che il suo bagno sarebbe stato quello rosa.

Senonché, ogni mattino lei usava indifferentemente di un bagno e dell'altro. La sola abitudine, ma neppure questa era un'abitudine in quanto molto spesso non lo faceva, era quella di chiudere la porta a chiave. Così, senza nessuna regola però, alcune mattine sceglieva il rosa, altre il verde senza alcuna preferenza. Ma questa non era tanto una scelta, dettata dal desiderio di vedere la stanza illuminata dal sole o rinfrescata dall'ombra, o dalla

voglia improvvisa di cambiar colore e ambiente, o, meglio ancora, dall'estro improvviso, quanto un dirigersi cieco e casuale dove i passi la conducevano. Glielo dissi ripetutamente. Niente da fare: un giorno entravo nel bagno verde e la vedeva mollemente distesa nell'acqua, intenta a carezzarsi tutto il corpo nudo con l'acqua, altre volte in quello rosa, aperto, la trovavo china sul lavandino o seduta sulla tazza tranquillamente e serenamente fissando gli occhi davanti a sé, altre volte ancora nel bagno verde a pettinarsi o a lavarsi, nella più completa indifferenza del luogo, del colore del bagno, degli arnesi da toilette che lei del resto non possedeva. Le bastava un sapone qualunque, un asciugamano qualunque e di chiunque fosse. Ogni volta, con aria scherzosa, oppure seria, oppure, in certi casi, irritata, le facevo notare che il suo bagno era quello rosa e che là doveva andare. Lei diceva « scusami » e così come stava correva nel suo bagno. Ma se io non parlavo lei non se ne sarebbe nemmeno accorta e avrebbe continuato tranquillamente e indifferentemente a usare dei due bagni senza difficoltà.

Silvia si nutre con molta semplicità e anche qui senza fare molta differenza tra cibo e cibo: le sue preferenze vanno per la minestra in brodo, una bistecca con insalata, qualche volta frutta. Beve raramente vino, senza nessun gusto però. Inoltre i cibi devono appartenere ad un suo misterioso catalogo visivo. La carne deve essere carne, cioè appunto una bistecca, o carne bollita, insomma deve mostrare quello che è: un piatto di carne troppo elaborato lei lo rifiuta. Così il pesce, che deve essere pesce con la forma appunto del pesce. Crostacei, frutti di mare, seppie e altre specie di pesce li rifiuta. Al ristorante guarda a lungo la lista. Non so se la legge, forse sì, comunque ordina minestra in brodo, una bistecca e i nsalata. Le suggerisco qualche piatto diverso, che immagino possa piacerle. Lo assaggia, per compiacermi, ma vedo subito che è presa dalla diffidenza, lo gira e rigira tra le posate e finisce per lasciarlo sul piatto. Le chiedo perché non mangia o non è presa dalla curiosità di assaggiare altri cibi. Mi risponde che non lo sa.

Dunque anche nel cibo Silvia non ha un vero e proprio criterio di scelta che nasce dal gusto, ma una scelta anonima che non so da dove le venga. Convenzionalità? Sospetto per i cibi del ristorante? Mancanza di curiosità? Certamente tutte queste cose insieme. Tuttavia non mostra mai di avere molta fame all'ora dei pasti perché mangia a tutte le ore del giorno quando ha fame. Improvvistamente ha fame e sente dei crampi allo stomaco. Allora, subito, deve procurarsi qualcosa da mangiare. Così per il sonno, così per tutte le altre necessità.

Questo suo modo di essere, semplice e diretto, verso la vita e la realtà, mi irrita e mi incuriosisce sempre di più. Anche perché, alle mie domande, Silvia mi risponde sempre lasciandomi nel mistero più completo. Oggi, per esempio, le ho chiesto perché non mangiava insieme a me un grosso crostaceo.

Ha risposto di no. Preferiva bistecca con insalata. Ho avuto un momento di esasperazione e quasi non riuscivo a contenermi. Ma mi sono mantenuto calmo e per continuare ad esserlo ho voluto parlare con lei e farmi dire le ragioni di quel suo rifiuto.

« Perché non lo vuoi mangiare? ».

« Perché mi fa impressione ».

« Ti fa impressione perché non vedi quello che c'è dentro? ».

« Sì ».

Trionfante, ho squartato il crostaceo liberandolo dalla sua corazza e ho estratto la carne bianca e intatta e l'ho messa in un altro piatto.

« Ecco, ora sai cosa c'è dentro. Guarda: la carne è bianchissima, non c'è una spina, non c'è niente. Ora sai cosa c'è e puoi anche assaggiarlo ».

« Preferisco di no ».

« Perché? ».

« Così ».

« Ma ora lo vedi, vedi com'è la carne di questo crostaceo, non c'è niente di male, è uguale a quella del tuo pesce, è solo un poco più dura ».

Silvia abbassò gli occhi sul piatto e non rispose.

« Dimmi, non è uguale? ».

« Sì è uguale ma io non mi sento di mangiarla ».

« Cerca di dirmi la ragione perché non ti senti di mangiarla ».

« Non mi sento perché ha quella crosta e poi tutte quelle zampe e quelle antenne schifose ».

« Ma quelle sono sparite, non ci sono più, ora vedi solo la carne e la carne è uguale a quella del tuo pesce ».

« No, non è uguale, perché ci sono le zampe e le antenne ».

« Ma non ci sono ».

« Non ci sono ma c'erano. E quelle mi fanno impressione ».

La guardai. Stava con le posate a mezz'aria sul suo pesce, gli occhi limpidi e infantili mi guardavano muovendosi lenti e ignari dalla carne del crostaceo a me, al suo pesce. Era evidente che non capiva più niente, che il suo equilibrio era stato turbato e che ora non avrebbe saputo in nessun modo come raccordare i movimenti: se cioè rispondermi ancora che l'aragosta le faceva impressione, oppure assaggiarla contro sua voglia, o continuare a mangiare il suo pesce che aveva appena assaggiato e che ora, per associazione di idee, avendole detto io che la carne del crostaceo era simile a quella del suo pesce, non le andava nemmeno più di mangiare.

BELLI E IL FIGLIO CIRO

di

Diego Fabbri

Questa che propongo è una scena ancora inedita della commedia Il Commedione di Giuseppe Gioachino Belli, poeta e impiegato pontificio che sarà rappresentata, a teatro, da Giancarlo Sbragia nella stagione '77-'78 e poi trasmessa in versione speciale anche dalla televisione.

Belli ebbe per il figlio Ciro un affetto e una preoccupazione che talvolta sconfinarono nel morboso. Gli scoprì intelligenza particolare e cultura insolita — l'aveva fatto studiare per anni, lontano da casa e da Roma, al « Collegio Pio » di Perugia che aveva fama di essere il migliore che si potesse desiderare per un ragazzo —, e progettò per lui una carriera e un avvenire brillanti, e una certa notorietà: Ciro, invece, si dimostrò di intelligenza mediocre e di scarsa sensibilità: e sarà per Belli, una delle ultime delusioni, forse la più cocente. Fu Ciro che ricevette da Mons. Tizzani l'eredità dei sonetti racchiusi nella famosa « cassetta ».

E fu anche Ciro che spinto da ristrettezze economiche fece stampare una prima sciagurata edizione di trecento sonetti « purgati » e « manomessi ». Non amò il padre da vivo e non ne rispettò dopo morto l'eredità letteraria.

È trascorso qualche tempo da quando Ciro ha lasciato Perugia. Ormai vive a Roma col padre e frequenta la *Sapienza*. Si è fatto crescere baffi e barba, secondo un uso in voga da poco tra i giovani intellettuali e scapigliati.

All'aprirsi del *Velario*, l'ambiente è quello vicino all'Ufficio del Belli al « Debito Pubblico », nei pressi di piazza Montecitorio.

Mattino. Belli giunge in compagnia di Ciro. Belli, pur un po' chino per i dolori della vita e le mortificazioni dell'Ufficio, è fiero di essere a fianco



3 - Giacomo Manzù: *Busto di Inge*, 1960



4 - Giacomo Manzù: *Giulia e Mileto in carrozza*, 1968

del figlio che ha sottobraccio due grossi tomi rilegati di diritto. Compiono un certo tratto di strada; un tratto simbolico che nella realtà Belli compiva ogni giorno venendo da casa sua in via Monte della Farina fino a piazza Montecitorio. Padre e figlio giunti ormai a destinazione si fermano un po' prima di salutarsi.

BELLI — E qui, adesso, dobbiamo purtroppo salutarci, eh Ciro?

CIRO (*Annuisce*).

BELLI — Per la « Sapienza » prendi di solito per traverso, o...?

CIRO — Oggi passo per l'Argentina.

BELLI — Allunghi: siamo a Montecitorio e...

CIRO — Lo so, ma voglio vedere certe piante di fiori esposte a via Arenula.

BELLI — Ti sei proprio interamente appassionato a questi fiori, eh?

CIRO (*serio*) — Forse ho sbagliato carriera. Meglio sarebbe stato l'Agricoltura o la Botanica, per me. Ma ormai è troppo tardi. Starò dietro al Diritto.

BELLI — Potresti dedicarti all'una cosa e all'altra: al Diritto, e alle piante e ai fiori.

CIRO — Sembra, ma non è cosa facile.

BELLI (*affabile e confidenziale, tentando il sorriso*) — Senti, Ciro, dimmi la verità: è per apparire anche nell'aspetto un « naturalista » che ti sei lasciato crescere baffi e barba?

CIRO (*irritandosi visibilmente*) — Ti ha tanto colpito la mia barba che ci ritorni sopra tante volte?

BELLI — Nooo! Vorrei solo capire la ragione. Forse tu non lo sai perché sei vissuto tanti anni a Perugia, ma qui a Roma i mustacchi, le barbette e insomma tutto il pelame in soprappiù rappresenta quanto di più... imbecille ci sia a piede libero in città; io non vorrei che di mio figlio Ciro si pensasse...

CIRO — Pensino quel che credono!

BELLI — Siete in molti, così, alla « Sapienza »?

CIRO (*ormai scopertamente polemico*) — Lo strano è che me lo dica tu, sì, che da più giovane t'impelasti e come! Il pittore Paris, a Milano, non ti fece forse il ritratto con tanto di baffi? È esposto a casa. E allora?

BELLI — Vero, verissimo... come no! Ebbi anch'io, allora, i mustacchi, ma fu uno smarrimento scervellato, e lo riconosco. Ma non è una buona ragione che mio figlio ripeta...

CIRO — Lascia anche a me provare questo smarrimento.

BELLI (*meno mordace*) È forse perché alle donne piace il pelo sul volto? (*allusivo*) Lo chiederò a Cristina Ferretti, e se è lei che lo gradisce sei in buona parte scusato. Il sentimento ha certe debolezze... È così?...

CIRO — Non lo so.

BELLI — Ma lo so io che conciati così i giovani credono d'apparire più forti e virili... (*Ciro immusonito si distacca un po'*) Però, sta attento, Ciro: che chi piace alle donne più per il pelo che per la testa o per quarc'artra cosa, rischia di diventà non già più omo, come si crede, ma più donna. Sarà un pregiudizio, ma i barbuti sono considerati dalla gente di Roma la parte più leggera, meno seria. (*Avvicinandosi al figlio e cercando il tono della persuasione*) Tu, Ciro, devi tra poco entrare nel Foro e non ti puoi presentare tra Magistrati e Avvocati conciato a quel modo. Dà retta a me.

CIRO (*sempre più sulle sue*) — Nel Foro non devo entrarci domani. Devo ancora finire l'Università. Ho tempo di pensarci. E poi lo sai che questi discorsi non mi piacciono.

BELLI — Quali sarebbero gli altri discorsi che ti piacerebbe fare con me? Dimmelo.

CIRO — Perché, è proprio necessario fare discorsi tra noi? Non è bello anche tacere e lavorare e pensare ognuno alle proprie cose? E adesso devo andare.

BELLI (*chinando il capo*) — Ti rivedo stasera.

CIRO (*annuisce e si allontana*) — Sì. Stasera.

BELLI (*seguendolo dispiaciuto*) — Perché, figlio mio caro, non mi vuoi essere anche amico...? (*Scuote la testa e lentamente entra in ufficio*).

Questa scena trova sostanziale e definitivo conforto storico da alcune lettere indirizzate dal Belli alla Marchesa Vincenza Perozzi, «La Cencia», edite recentemente (2 vol. a cura del «Bruco di Roma») e comprovanti la relazione più che amichevole che legò per anni il Poeta alla nobildonna marchigiana, di Morrovalle presso Macerata.

POESIA IDEOLOGICA NEL CANZONIERE DI AGNOLO FIRENZUOLA

di

Adriano Seroni

Nel folto e « irregolare » canzoniere firenzuolano tutto sbilanciato fra echi del Quattrocento fiorentino da un lato (Poliziano, Lorenzo) ed esercizi di tenue petrarchismo dall'altro, con un folto gruppo di rime giocose di notevolissimo livello, possiamo scegliere, come esempi tipici di poesia dominata da tendenze o ragioni ideologiche, due componimenti: gli scolti *Intorno la sua malattia*, composti nel 1533, e l'epistola al reverendo Giovanni Lanciolina, non databile.

Sul primo testo gli studiosi del Cinquecento generalmente si soffermano come su pezzo d'obbligo: da una parte i biografi, portati dalla disperata carenza di notizie precise sulla vita e sulla carriera dello scrittore ad afferrarsi alla data 1533 rilevabile dal v. 32 (« ch'essendo ormai nel quarantesimo anno ») o certi critici che dei versi sulla malattia fanno esempio di qualche elemento di « serietà » e « gravità » nella fisionomia tutta « leggera » dell'Abate; dall'altra gli storiografi del « secolo »: primo fra tutti il Burchardt, che quei versi utilizzò come un'evidente manifestazione di teismo (« Degli ultimi anni del Firenzuola, che giacque lungamente ammalato di febbre, ci restano alcune preghiere a Dio, nelle quali egli incidentalmente accentua le sue credenze cristiane, e tuttavia ci appare imbevuto dei sentimenti teistici più pronunciati. Egli non considera punto i suoi valori come una conseguenza delle sue colpe o come una prova e preparazione alla vita avvenire: è un affare immediato tra lui e Dio solo, che fra l'uomo e la disperazione ha posto il potente amor della vita ». Cfr. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, p. VI, cap. V, trad. di Diego Valbusa). Il secondo componimento, invece, non è stato notato, né è stata presa in considerazione la sua eccezionalità nel contesto della rimeria minore dell'epoca.

I versi intorno alla malattia richiedono qualche nozione d'indole pratico-biografica, non tanto come contributo in sé alla storia dello scrittore, quanto per porre in evidenza

un'interessante ambivalenza della manifestazione, fra il tono « tragico » degli sciolti e il tono satirico o malinconico di certi versi « burleschi » riferibili, appunto, alla malattia. (Si vuole alludere al capitolo *In lode del legno santo*, ad alcuni accenni contenuti nel capitolo al Varchi *In lode della sete* — vv. 85-86 — e all'immagine di malinconica solitudine del sonetto al Martinozzo, acutamente rilevata da Emilio Cecchi).

La malattia fu — secondo la tradizione — il « mal francioso », altrove definito genericamente « febbre », talora quartana: in un testo più vulgato (l'unica lettera del Firenzuola di cui si abbia notizia, indirizzata a Pietro Aretino) « una lunga infirmità di anni undici ». Il risvolto « burlesco » della vicenda è — s'è detto — nel capitolo che scioglie le lodi del « legno santo », l'albero cioè detto anche guaiaco, originario delle « Indie Occidentali » (forse più precisamente del Messico e di là portato in Europa come medicina di svariate affezioni, ma più particolarmente della sifilide, « quel legno, / che m'è fin d'India venuto a salvare »).

Dunque, quel « mal francioso », che assunse in Roma le proporzioni d'epidemia, tanto da provocare, nel 1520, un editto dello Spedale degli Incurabili per il ricovero forzato degli infermi che « languivano » per le pubbliche vie, e per il quale, il Firenzuola poté scrivere, nella lettera dedicatoria della *Prima veste*, che a Roma seguitò « assai sterilmente » la corte « con premio d'una lunghissima infirmità », e recuperò la salute soltanto a Prato. — Con già una duplice generalizzazione: prima, che il morbo fu quasi catastrofe pubblica, pubblica calamità; seconda, che esso s'addiceva alla grande corrotta città e alla corte papale corrottaissima, e che solo lontano dall'una e dall'altra, nella « provincia », esso poteva esser fugato e debellato. La trasposizione dal caso individuale è evidente, e ben s'addice ad introdurre un'operetta come *La prima veste*, che è tutta una polemica contro la « corte »: — sì che l'espressione « relegato in Prato » della citata lettera all'Aretino diventa logicamente una sorta di polemico riconoscimento della superiorità della vita in Prato di fronte alla vita della corte romana.

Non morì, dunque, per il terribile morbo; ma neppure, fin che stette in Roma, riuscì a guarire. Che cos'era, dunque, quella sofferenza, qual era la « ragione », più che individuale, religiosa e « storica » della malattia?

È a questo punto che s'inserisce la preghiera-requisitoria degli sciolti *Intorno la sua malattia*. La tela tematica è la seguente: privazione del sonno, che dia requie alle sofferenze; conseguente caduta dell'amor di se stesso; invocazione della morte, che Dio gli rifiuta; identificazione di morte con liberazione dalle sofferenze (quindi con « vita »); argomentazione di una triplice possibilità di intervento divino: « o sanitate, o pazienza, o morte »; tentazione di uccidersi respinta per paura della dannazione; ritorsione finale dell'invocazione a Dio in accusa alla natura.

La lunga sequenza di preghiera e invettiva si svolge attraverso 278 endecasillabi, raccolti in quattro lunghe lasse. Il motivo dominante è l'interdizione del sonno: in toni e

accenti che riescono a tradurre uno dei motivi letterari più triti e consunti del petrarchismo quattro e cinquecentesco in accenti di sofferta realtà. Ché, se ancora il luogo comune letterario ritorna dalle consuete reminiscenze classiche (« È dunque la cagion, perciocché il sonno / è la quiete e pace de' mortali, / e il fratello e l'imagin de la morte »), proprio nell'attacco iniziale il tema assume forza di naturale sofferenza:

*Io pensava da me, Signor mio caro,
santo, immortale, invisibile, immenso,
l'altra notte storcendomi nel letto,
come l'inferno fa quando la Luna
o volge, o torna, o fa su' opre in cielo,
.....
io pensava, Signor, per che cagione
fosse da me così sbandito il sonno,
che per erbe od incanti a me ritrarlo
fosse impossibil; perché tante volte
l'ho già provato, che ben dir lo posso.*

E più avanti, posta l'identità sonno-morte in termini abbastanza letterari, di nuovo l'adduzione a un fatto di viva sofferenza:

*E però s'io non dormo, egli è per questo:
e però ch'io t'ho chiesto mille volte
la morte per rimedio de' miei danni,
e tu non vuoi consentirmela, vuoi
prolungarmi la vita a la miseria,
e se pur la metà de l'ore il giorno,
com'hanno gli altri che vivono al mondo,
mi dessi il sonno, io sarei morto allora;
e tu non vuoi, Signor, pe' miei peccati,
ch'io abbia pace in questo nostro mondo,
né ch'io mora; e però senza dormire
mi tien vivo, o Signor troppo severo;*

e infine la protesta per essergli tolto un fatto di natura:

*io non aver, mercè di cruda ardente
febre, pur tempo ond'io prenda quel sonno
che dà natura all'uom per sua quiete.*

Ma, se il motivo dominante è — s'è detto — l'interdizione del sonno, il punto d'approdo è l'invocazione della morte come «fine e riposo di sì lunghi affanni». L'eccezionalità di questo testo sta qui fondamentalmente: non è l'invocazione alla morte come fine delle miserie terrene e principio di vita eterna; non è neppure — come nell'ultima grande sestina del canzoniere petrarchesco — l'invocazione della morte per ritrovare vita con Laura morta: è proprio la morte come cessazione di mali e sofferenze; la morte

*per passar non di vita a miglior vita,
ma per passar di morte a miglior vita.*

La trama religiosa è indubbiamente presente e attiva lungo tutto il componimento: la sofferenza è il frutto del peccato, l'insonnia è il frutto del peccato; ma — come notava il Burchardt — né sofferenza né insonnia sono accettate; anzi sono respinte come conseguenza d'una eccessiva severità divina, che finisce per conculcare e umiliare l'immagine stessa naturale dell'uomo.

Alla fine, dietro il velo del «cristianesimo», vorremmo dire dietro la fragile impalcatura religiosa, si rivela tutta l'ingiustizia di natura («ond'io tornato alla febre, a gli usati / martir, rivolgo ogni crudel lamento / alla natura»), con accenti che fanno pensare a Leopardi. Ad ogni modo, la divinità è lontana, in alto nel suo potere e nella sua grandezza («non di meno io non niego il tuo potere», «la tua grandezza / mi toglie il nominarti»); nella sua stessa «misericordia», che è negata nell'atto stesso che il poeta l'ammette; sino al finale secco e brusco: «sia la morte / fine e riposo di sì lunghi affanni».

Naturalmente, a delimitare l'importanza dei versi *'Intorno la sua malattia*, bisogna riprendere il discorso accennato per il capitolo in lode del legno santo: — qui, fra l'altro, richiamato da quelle «erbe» e da quegli «incanti» per vincere l'insonnia e il dolore, di cui al v. 11. La proposta di un esito «metafisico» — in senso proprio — di un fatto individuale vuol essere quanto meno cauta. Tale esito sarà, se mai, più tardo: quando, negli anni di Prato, dirà di sé:

*Io per me son quasi un sermento mozzo
là verso il marzo, quando e' s'è potato,*

scrivendo, in un contesto di rima burlesca, un distico di disperata malinconia.

Dal nuovo mondo, dalle Indie Occidentali, non era venuto agli uomini del gran secolo soltanto il «legno santo». Anche molti problemi, e non pochi turbamenti religiosi. La citata epistola al Lanciolina propone uno di questi problemi (o turbamenti), costituendo quasi un altro punto di contrasto con la fama di «leggero» assegnata per tradizione al Firenzuola. Dunque: perché la «vera legge», col «saver nata di quel verbo eterno, che nacque anzi che 'l nascer, senza nascere», più tardi «confirmata» dal sangue innocente del Cristo, che riscattò l'intera umanità dalla macchia del peccato originale, non fu trasmessa — attraverso la voce di Giovanni e di Cristo — agli uomini dell'altro «emisfero», e si dovette

prima attendere che esso «emispero» fosse scoperto dagli uomini, anziché esser penetrato per propria virtù e predicazione dalla divinità? — Con le parole del Firenzuola:

*Perché fra tante e tante
genti, che noi (rossor de' dottor sacri,
per non dir, come forse è 'l ver, menzogna)
sappiam pur chiar che son oggi nel mondo
(uomini sotto a noi, e che, del centro
forza e virtù, si volge pianta a pianta);
perché dunque a costor non venne unquanco
odor de' fior de l'arbor divo e sacro,
non pur de' frutti? Ivi son pur creati
gli uomini come qui; fior come noi
da Dio plasmati, e con la sua sembianza;
han come noi intelletto e ragione,
vogliono e si ricordan come noi.*

Alla scontata risposta del Lanciolina — che prima che il mondo abbia fine si adempirà la voce del Profeta, « e rinati nell'onde che 'l Vangelo / attinse, avranno parte entro a quel sangue, / che rende 'l lume a chi de 'l petto e il trasse; / sarà per tutto conosciuto Cristo, / e sarà uno ovile e un pastore » — l'obiezione è immediata:

*parmi dur, salvo il ver, salvo il Vangelo,
che la pietà superna abbia permesso
il tenerli tant'anni senza lume,
potendo il primo di mandarvi il Sole;
onde molti di lor che si sarieno
salvati forse, entro a le putride acque
d'Acheronte ora ondegian senza speme
di prender porto, o veder mai le stelle.*

E neppure è persuasivo l'argomento consistente nel dire « che 'l bene oprare ha 'l guiderdone, / come corpo ombra; e chi cammina in buona / strada, a la fine arriva in buono albergo »; dal momento che « Cristo / dice: — Chi non rinasce al sacro fronte / non può entrar nel preparato Regno — ».

In questa poesia avverti gli echi di tutta una tendenza quanto meno revisionistica dei dogmi religiosi, e l'influsso del progredire della scienza e delle conoscenze: di particolare interesse ci sembra la seconda risposta che il Nostro mette in bocca al suo interlocutore: che cioè alla salvezza sono sufficienti le buone opere; il ribattere che fa il Firenzuola sulla necessità del battesimo vuole indicare, a parer nostro, tutta la forza di una crisi religiosa, irrigidendo la contraddizione inizialmente posta fra il messaggio cristiano di salvezza indirizzato a tutti gli uomini e l'incapacità di esso di penetrare in terre e fra popoli indipendentemente dalla scoperta ad opera delle genti già cristianizzate.

«RESURRECTIO ET VITA»

di

Fernaldo Flori

In una delle più piccole (e grandi) capitali di civiltà e di cultura che sorge nelle parti più belle di Toscana vive un sacerdote (classe 1915), badingo d'origine, alto e forte di statura, insieme estroso e saggio, dolcissimo e rustico, abituato, come la sua gente dell'Amiata (di famiglia di minatori), a lunghe camminate; in perfetta armonia con la vita della natura; comprensivo e attento alle cose della vita come un buon sacerdote deve: lo considero un Maestro-amico, ed a lui spesso mi rivolgo, con la confidenza del cuore e con la curiosità o l'ansia di sapere. Dedicata la più parte della vita all'insegnamento, don Flori è uomo di formidabili e vastissime letture: tanto poco ha viaggiato nella vita (di rado spostandosi dalla Val d'Orcia alla Val di Chiana) quanto ha condotto avanti, frugando in ogni dove, la sua conoscenza, assistita da una ferrea memoria: letture teologiche, le più moderne, aggiornato nel ricevere riviste anche straniere, appassionato conoscitore di letteratura antica e moderna, ampliando la conoscenza dei moderni dall'Italia, alla Francia, alla letteratura anglosassone e tedesca. Tutto tenuto nascosto ai più, restituito a particelle nella conversazione, tra momenti di profonda malinconia ed altri di una vivacità piena di estro. Le sue letture preferenziali nel mondo della letteratura contemporanea di casa nostra cominciarono, credo, con il *Frontespizio* (anni '30-'35); i suoi testi poetici di sempre furono Ungaretti e Montale; ora è su Luzi che più s'impegna; e legge e commenta e non si ferma di fronte ai passi più difficili e oscuri.

Da decenni don Flori riempie certi suoi quaderni, come di scuola, a copertina nera lucida, di note, riflessioni, commenti, prose, versi sparsi in frammenti o costruiti in poemetti di notevole vastità: quaderni segreti, che nessuno conosce, e dei quali qualche rara pagina, in un estremo atto di umile confidenza, viene di tanto in tanto mostrata ad un amico sicuro. Da quel che so, gli anni più intensi di produzione poetica (con molto lavoro di rifacimenti e di scrittura, pur con un getto robusto e ricco d'immaginazione) furono attorno agli anni '50: poi la poesia è riapparsa in quei quaderni, ma più per frammenti, per appunti di evocazione o di memoria (persone, paesaggi, cose). Le parti fitte, il bosco di quei quaderni (come il fitto bosco che circonda la sua sparsa parrocchia) sono notazioni di carattere critico, appunti, note di teologia, pagine di diario, riflessioni e ripensamenti.

Per la Pasqua del '77 ho avuto un dono dall'amico il manoscritto di un poemetto

sulla Risurrezione, datato 1954, e qui si pubblica a documento della forte presenza di questo carattere poetico: poesia che nasce direttamente dai mistici e s'impenna verso altezze improvvise, con un grande spargimento di luce, di ombre, di sofferenze e di grida; una voce che brucia. Viene in mente il Rebora delle poesie religiose (e particolarmente della raccolta *Canti dell'infirmità* che comprendeva lo splendido *Notturno '55*): eppure, a guardar le date, nel '54 di quella raccolta (condotta in porto da Scheiwiller nel '57) nulla se ne poteva sapere, se non in ristrettissima cerchia di confidenti.

LEONE PICCIONI

Al babbo e alla mamma: a coloro
che, morti, mi vivono dentro.

(1977)

IL FOLLE FUOCO

*Se in morte e amore insiste folle fuoco
da infinita tristezza*

*il silenzio remoto dell'aria
muove onde di luci
sugli alberi del bosco.*

*Se in morte e amore insiste chiaro vento
il silenzio innocente della gioia
sfocia da sole puro di deserto
e si libra sull'acqua immacolata.*

*Il pudore è matrice. Bianca ala
di profezia e speranza dona al Falco
— mistico nomade d'ebre dimore
dove il mistero Egli offre in fiammegianti
coppe di sangue e incendi di quiete,
dove bellezza è pane quotidiano
e arde il vino al lume delle rose.*

*Eletto! pane, vino! non t'insegua
sedotta invidia da invernali cieli
d'odio, o Diletto, non s'infuri
dietro al volo dell'inno sostanziale
la sorpresa e l'agguido della frode.*

*O folle fuoco, o chiaro vento, o Falco!
Per la felicità, con pianto d'angelo,
scintillante rugiada
di compianti t'offriamo, o Crocifisso,
noi dell'azzurra tenebra mendichi,
di profetico canto
noi supplici immortali.*

RIBELLIONE

*Agonizzante!
Gli olivi sono supplici
dalle braccia di fiamma
scheletri di tormenti
dalla fronda gentile...
Chinati sulla pallida agonia
sorvegliano il sangue desolato.
Nel tronco splende il morso dell'accetta
argentea cicatrice...
E la mano dell'uomo ha cicatrici
ha ferite di noia...
Col tedio si affonda il ricordo
romito d'innocenza,
nel corpo matura il presagio
di Crocifisso destino.*

*Perché ti meravigli se follia
se l'umana rivolta
da terra sconsacrata irrompe alta?...
Contro azzurri corrotti, cieli chiusi
scaglia e contro la luce il sangue vivo
che la notte ripiange
placata con le stelle...
La rivolta!... è la supplica impazzita
Liberaci dal Maligno, in tentazione
Libera Giobbe che urla contro Dio...*

UOMO DEL DOLORE

*Giobbe!... e i diecimila condannati
e gl'infiniti crocifissi urlano
clamori, dall'abisso del dolore:
— conosci tu l'abisso del dolore?
Nel letamaio saziati di croce...
La madre, l'assassino, l'ignominia,
la fuga maledetta, la sconfitta,
l'oltraggio, la cancrena, la vendetta,
la fame, col pane aspro di muffa,
la sete, nel deserto, e l'acqua putrida,
l'insania, i vizi antichi come l'uomo,
la schiavitù, il peccato, l'abbandono,
il padre in odio al figlio,
la sposa, la ragazza violata
da un esercito pazzo di lussuria,
l'agguato, la caccia accanita,
e questo non potere gridare
non maledire, pregare, sfogarsi
e tutto tace a chi tutto commisera,
— macigno di silenzio, di mutismo!...
conosci Tu l'abisso del dolore?...*

TU M'hai SEDOTTO...

*— Tu m'hai sedotto, o uomo del soffrire.
Possedevi ricchezza inviolata
alla quiete suprema, onnipotente.
Inquietudine eterna dislegavi
davanti al mio occhio di Dio.
L'albero tuo, della tua conoscenza
ho disfiorato, ho disfogliato, è nudo
patibolo a me nudo ed insonne.
Tu m'hai sedotto, t'ho rapito, è mio
il folle fuoco, il chiaro vento, è mia
l'agile ansia, inquieta,
l'alata Croce, il chiaro vento, il fuoco.*

*O voi tutti che passate,
attendete, mirate
se c'è dolore ch'assomigli al mio.*

TU M'HAI SEDOTTO, O DIO DEL FOLLE FUOCO

— *O sedotto! o sedotto, o Seduttore!*
La terra secca da fatale
soglia a fatale quiete anela.
Ladro di fuoco sei, ladro di fuoco
umano ch'ossa asciuga e le divora
e sala le ferite della noia...
O Sedotto! o Sedotto, Seduttore!
Liberaci dal Maligno in tentazione
libera Giobbe che t'invidia, Dio.

Il furore gareggia col lamento
di centomila, inchiodati ai dissidi
d'eroica attitudine,
di misera stoltezza.

Crocefissi visibili, invisibili
disseminati tra luci crudeli
al fianco delle vie di civiltà
come cipressi che, rari, d'usignoli
il candido pianto sollevano
ma più spesso all'azzurro
fato di dissepolte tristezze
inesanimi esalano.

— *Aride ossa! ossa! — chi ci chiama?*
Aride ossa! — profetizza al vento
Aride ossa! — profetizza al fuoco
Aride ossa! — profetizza all'acqua
Profetizza all'angoscia, al triste sangue.
A fianco delle vie di civiltà
lungo le strade, a mare, in breve ebbrezza,
s'arresta lo squallore, — profetizza!

*di centomila contorti silenzi
— allupata cancrena
che divora la luce! —
sotto nuvola d'ombra profetizza
a mille libertà fatte cadaveri...*

DE CRUCE PASCIMUR

Al tramonto è giudizio sull'amore.

*La rossa agonia della luce
che dismaglia a remoti orizzonti
offre al sudario che sale
dal selvaggio pudore della notte
paesaggio invisibile di croci.*

*Chi dorme, ora, chi veglia
tra gli archi sconsolati della tenebra
tra gli angoli sconfitti
della vita che tace senza volto?
Nei morti la pazienza è attesa e sogno
è gemma dentro il grembo
è speranza al prodigo
innocente insaziato d'avventura...*

*Il Pudore è matrice; anche la morte
immolata è matrice.
All'ebbrezza dell'alba
sulle colline spente
ha brividi d'infanzia
il sonno dei cadaveri.*

*Generato da nude aspirazioni
lungo la prospettiva della morte
snodata come serpe apocalittico
verso la cima o il nulla,
con fuoco di vita, in figura
d'uomo arde il Mistero.*

*L'invisibile stella
folgora nel pudore della Morte.
Trasalisce dal sonno dei cadaveri
dall'estasi nascosta
l'universale lacrima.
Si scolpiscono ombre di singhiozzi.
Le illusioni dei naufraghi rifrangono
fremiti d'albe risorte,
rifioriscono sogni in agonia.
Nei deserti, nei pelaghi infelici
sazia di croce, tessuta di supplizi
l'universa amarezza
si crocifigge ai trasfigurati
raggi di gioia. Chi s'illumina,
tra roghi di terrore? Chi s'illumina,
chi gli sguardi del cuore a stella orienta,
voci, bisbigli, gridi, slanci ascolta
e veli di richiami?
— Lascia. Ai defunti la bruciata pena
di sotterrare laghi l'agonia
senza luci che ha estinto la tristezza
senza fiducia, priva di stupore.
Malinconia è sostanza ai moribondi
Malinconia è velame ai crocifissi
Malinconia è pudore agli immortali.
Oh! lascia. Lascia alla speranza
di svelare memorie, nostalgie
d'evi iniziali, eternità non giunte
di chiari abissi dove Amore sale
da piaga misteriosa...
Malinconia! Malinconia ravvena
di strazi luminosi
di sogni d'inquietudini
che la piaga rimuove e mendicante
ella di Dio, su alati venti, fiamme
aggredisce, sorpresa di miracoli.
Al tramonto è giudizio sull'Amore.
L'Agonizzante della Gioia guida*

*la liturgia del sangue
la danza prodigiosa delle croci.
Nella carne, col tempo, l'incompiuta
sofferenza sospinge
a compiuta pienezza
e l'inazzurra di perfetta pace.*

... λύσας τὰς ὠδῖνας τοῦ θανάτου (¹)

Atti degli Apostoli, 2, 24

*Accordo coro della sofferenza!
Cala la morte! quiete s'inabissa
di corruzione nella carne e livida
di fiamme assale l'ossa.
Trionfale si spinge dove l'ultima
stilla d'alba si spegne
dove si sparge il fuoco dei tramonti
e resta vuoto d'anima smarrita.
Sfavilla, disfavilla
arde l'abisso e la ferita carne
si raduna col sangue intorno a Dio
cattedrale insorgente di fulgori
spenti e riaccesi in eterna memoria.
Dove si ferma il volo della morte?
Fuoco con fuoco, l'Immortale
non placa la corsa, d'aureola
mortale si cinge e nell'abisso
va Thanatos e raggiunge l'Infinito.
Entusiasta immersione della morte
nella carne immolata!
Irruzione d'estatico silenzio.*

*Nell'umiltà d'adorazione sfolgora
turbini e urli d'impazzita gioia.
Stupefatto silenzio! faccia a faccia*

(¹) Lett.: avendo sciolto i dolori di parto di Thanatos (morte).

*si scrutano i misteri
e genuflesso l'uno dentro l'anima
di Cristo pace ottiene
dall'Altro e forma di consacrazione.
Per la figlia del Male che fiammeggia
d'estasi a Dio ch'al nuovo nulla impone
vocazione di gioia e d'armonia
e gestazione di miti furori
incomincia lo strazio. Nelle viscere
geme la forza dell'Eternità.
Si propagano fuochi di prodigi.
Come sorgenti eterne
scintillano in avida notte
e zampilla la doglia della vita.
Dalle tremende viscere che adorano
risalta il mistero ed abbaglia.
Sacra è la morte, estatico il Pudore.
Sacra è la morte e danza
l'ebbrezza prodigiosa dei miracoli*

(1954)

Per la filosofia e il sentimento dell'uomo il concetto di morte è sempre allo stato di separazione, rottura, negazione.

La scrittura col testo miracoloso degli Atti degli Apostoli — *τὰς ωδίνας τοῦ θανάτου* — (i dolori di parto della morte [thanatos]) Att. 2, 24 — in cui si insinua Dio possessore d'onnipotente arte maieutica — colloca in un creante universo quei maschi dolori di parto, quei gemiti di gagliarda fecondità, quelle sofferenze creatrici, quei segreti veementi della morte (thanatos).

Forse solo gli asceti, attraverso la mortificata solitudine, hanno compreso l'attività positiva della morte (mortificazione vivificante) o forse solo i mistici attraverso le loro « notti oscure » o la « translucida » tenebra.

La morte (thanatos) è una forza maschile, elemento, dunque, attivo e generante, contrario, in ogni modo, ad ogni passività e negazione, cui Dio, in fecondità, scioglie le « angustie ».

Per noi più consona sarebbe l'analogia se la morte (thanatos) fosse, nel testo sacro, considerata come un'oscura forza femminile, in cui il seme di Dio e il seme del corpo dell'uomo, depositi insieme al momento della morte di Cristo, fossero contenuti in singhiozzanti segreti d'infelicità, dove Dio presente maturasse quella infelicità in carnale felicità, in carnale immortalità d'uomo, e di là poi si aprisse i varchi. Ma forse si vuole alludere che la morte invece è una forza demiuurgica, virile, anche se obbediente, pertinente al gruppo sofferente e gaudioso dei poeti, in cui il soffio vivificatore della ispirazione si deposita, perché nel disordine trovi e insieme metta



5 - Giacomo Manzù: *Guantanamera*, 1968



6 - Giacomo Manzù: *Grandi Amanti*, 1968

ordine, armonia, bellezza, per separarsi, infine, dalla matrice con lo sforzo e l'agilità dello stile maieutico che, insieme, mettendo in luce, conclude, allevia, purifica. E poi, quanta femminilità, o quale innesto, piuttosto, e connubio di maschilità e femminilità c'è nei talami nascosti d'ogni cosa vivente?

Ma il testo ci vuol convincere che la morte (*thanatos*) — la nemica — è, nell'intimo, sotto l'uragano del silenzio di Dio, un misterioso vivente, di là dalla vita, legato al tempo eppure confinante con l'eternità, là dove rovescia, con entusiasmo di genio, creature immortali.

È il più misterioso, oscuro, doloroso, ispirato poeta per il quale l'opera è immortalmente più viva del poeta stesso, e spaziosa al di là d'ogni tempo e misura. Che la poesia della morte — prima ed ultima perché in Lui si riassomma tutta la morte e la vita — è il *Thanatocrator*, il dominatore della morte, l'onnipotente vincitore, carnalmente due volte generato.

Se il « *Logos* » è la « *Parola* » di Dio, la « poesia » eterna di Dio, il *Thanatocrator*, il Cristo risorto, il primo e insieme il riassunto dei Risorti futuri, è la « *Parola* » di Dio e della morte (*thanatos*), la loro poesia, perché la Resurrezione non fu violazione di segreti ma disvelamento di segreti e di misteri, di quelli che si nascondono nel seno di Dio fin dalla eternità.

Violenta e potente maturazione di poesia nel grembo della morte, nella folgorante e folgorata matrice della morte dove il *Logos* *spermaticos*, la parola seminata di Dio, non sdegna il riposo (come l'ispirazione nel genio del poeta) dove il medesimo seme di Dio, la sua « *Parola* », la sua « *Poesia* » e la ricca e fragile sostanza del tempo, la sua parola, la sua poesia, concordavano, in armonia, nell'unità del Cristo, nell'unicità del Cristo dalle carni fulgenti, per dare all'uomo e all'universo il primo ed ultimo modello di bellezza immutabile, il volto della Resurrezione, dove una ardente e adorante arte maieutica disvela il plasma eterno della Eternità e il plasma eternato del tempo.

Cristo che, *Logos*, è l'unigenito di Dio, eccolo primo figlio della morte (*thanatos*), primogenito immortale fra tutte le creature...

F. F.

(1952)

UNA TESTIMONIANZA

di

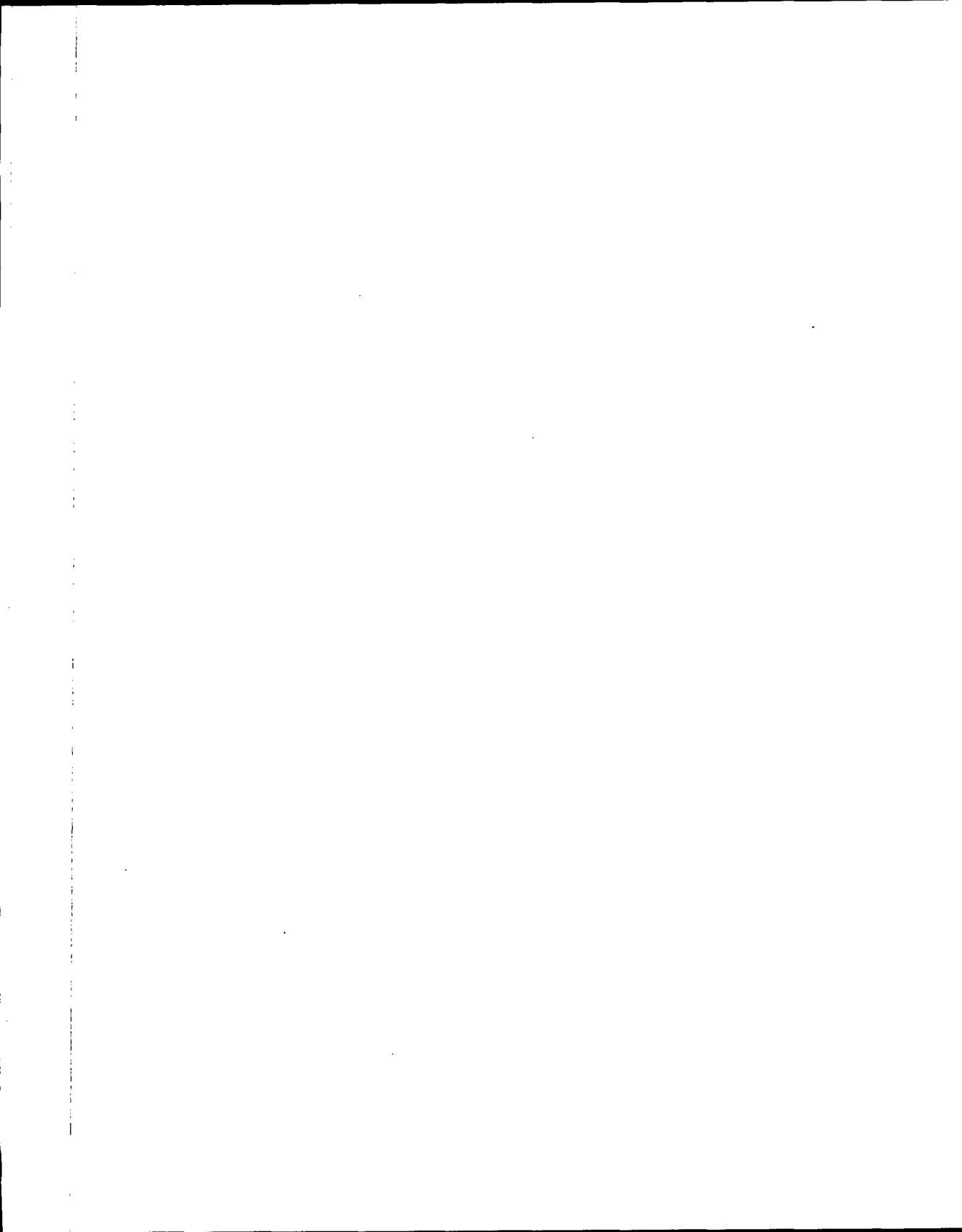
Goffredo Petrassi

La riunione del Comitato Direttivo dell'*Approdo* a Firenze era per me un giorno di festa, rara occasione per incontrare personalità della cultura verso le quali avevo rispetto e ammirazione. La colazione in un ristorante concludeva la riunione. A questa appendice conviviale erano invitati gli amici fiorentini, come per un tacito appuntamento che si rinnovava ogni sei mesi. Che a far parte del Comitato fosse stato invitato anche un musicista stava a significare di quale vasta portata culturale erano le ambizioni dell'*Approdo* radiofonico; lo provano le annate dell'*Approdo Letterario* in cui tutte le arti sono rappresentate con saggi, recensioni, cronache: un documento solenne, oso dire, della crescita della cultura italiana dal dopoguerra ad oggi, oltre che registro dei fatti salienti della cultura internazionale.

Fossi scrittore mi abbandonerei volentieri a rievocare le figure eminenti di quel Comitato, alcune delle quali ormai figure storiche della nostra letteratura, ed anche le meno eminenti, e il contributo di ognuna di esse, a volte gridato, o perentorio, o sommesso a seconda del carattere dei personaggi. Riunioni vivacissime delle quali mi rimane un ricordo commosso per l'intensità delle discussioni, e non tanto in quanto anch'io attore, dato che il mio contributo è stato modesto, ma piuttosto come ascoltatore avido di quanto apprendevo da quelle menti illuminate, che pur tra facezie e pettegolezzi, pause di sollievo durante le discussioni, esprimendo idee, giudizi, proposte, contribuivano efficacemente alla divulgazione popolare della cultura.

1952 - 1977

ANTOLOGIA
DELL'APPRODO LETTERARIO



LA LINEA DELL'APPRODO

di

Leone Piccioni

Con l'inizio del 1952 nacque la rivista trimestrale *L'Approdo*, che oggi, alle sue nozze d'argento con il pubblico dei lettori e con la storia della cultura di questi anni, chiude i battenti. Ne rifaremo rapidamente la storia, ma occorre subito dire di una riscontrabile alternanza di questa pubblicazione: dopo un vivacissimo inizio, ed un'alta media nella durata, ha certamente avuto, negli ultimi anni, vita più appartata, se non nascosta, anni che hanno — bisogna pur dirlo — coinciso con quel periodo della nostra vita culturale che parve completamente configurarsi negli interessi sociologici, polemici, politici piuttosto che con quelli letterari ed artistici. (E si parla al passato di questo periodo, non già perché stia finendo o sia finito, ma perché, forse, si avverte, più o meno inconsciamente, e quel che più conta proprio nei giovani, qualche ripensamento). Così noi stessi che lavoravamo alla rivista ci siamo chiesti alle volte se c'era o no da continuare; certo — pensavamo — non era il caso di stravolgerne il senso, l'origine, la motivazione della sua permanenza in quella linea che era stata individuata dai nostri Maestri, tanti anni fa, una linea che, malgrado la moda, seguitava a trovarci consenzienti e della quale non poco sarebbe rimasto. Oggi presentiamo quest'ultimo numero che conclude la vita dell'*Approdo*, per esigenze editoriali di carattere riorganizzativo, del resto più che legittime: ma a noi sorge il dubbio che scompaia proprio mentre poteva tornare a svolgere una sua funzione, magari allargandosi a nuove presenze, a certi nomi ed alle generazioni più giovani. Provvederà altri (speriamo) nel senso giusto. Noi pensiamo di aver compiuto il nostro lavoro con buona coscienza. Non si sono fatti fin qui nomi di responsabili meritori: li faremo. Ma queste conclusioni che erano nel nostro cuore sono state in noi rafforzate lavorando, per setti-

mane, a rivedere la collezione per una, sia pur brevissima, scelta, per questo numero, di un'antologia di pagine di grande significato.

L'Approdo ha avuto tre vite: tutte e tre si sono, via via, spente; l'ultima voce, dopo venticinque anni di presenza, è questa della rivista stampata.

L'Approdo radiofonico ha concluso la sua lunghissima serie settimanale il 27 giugno scorso al suo milletrecentonovantasettesimo numero: un bel record, ci pare! Avrebbe, forse, meritato una chiusura più solenne, invece di andarsene così alla chetichella dalla prima rete dei programmi radiofonici. Lo iniziò, all'indomani della liberazione di Firenze, da quei microfoni, ancor prima del riassetto organizzativo della RAI, Adriano Seroni, che restò (prima da solo, e poi sotto la direzione di G. B. Angioletti, ed in tandem con me, come redattore) in prima fila, nella redazione fiorentina della radio (l'edizione radiofonica nei suoi tanti numeri è sempre andata in onda da Firenze), e poi nei primi anni della rivista stampata, fino alla sua elezione in Parlamento come deputato per più di una legislatura.

Per dare un vero carattere nazionale all'iniziativa, prima radiofonica e poi, dal '52, nei quaderni trimestrali che giungono con questo all'ottantesimo numero, Angioletti insediò un Comitato Direttivo della rivista così composto: Riccardo Bacchelli, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Gino Doria, Nicola Lisi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti e Diego Valeri: ecco i veri Maestri con i quali nacque la linea dell'*Approdo*. Questo Comitato non subì ritocchi fino a tutto il 1961, quando Carlo Bo subentrò al dimissionario Gianfranco Contini. Le prime tre annate della rivista puntualmente raggiunsero i lettori dal '52 al '54. Ci fu poi una sospensione dell'edizione a stampa, che riprese con una nuova serie nel '58 per non interrompersi più. Dal numero 5 (1959) figurai io come redattore; dal numero 12 (1960) Carlo Betocchi fu affiancato a me, per poi restare l'unico redattore responsabile, dal numero doppio 14-15 nel '61, dopo la precoce morte di Angioletti. A Betocchi si devono i maggiori meriti per tutta l'attività collegata alla veste radiofonica e stampata della nostra rivista: ha lavorato sempre con passione, con puntualità e con puntiglio, portando anche in questa attività prevalentemente organizzativa le sue straordinarie doti umane e inventive, che fanno di lui una delle maggiori voci poetiche di questi decenni.

Purtroppo, via via, com'è della vita, molti dei nostri cari Maestri ci hanno lasciato: Contini accettò di rientrare ad occuparsi della rivista dal numero 23-24 (1963) al numero 41 (1968); e si fece via via posto a Diego Fabbri, a Goffredo Petrassi, a Nino Valeri, ad Alfonso Gatto ed a Carlo Emilio Gadda (gli ultimi due ci lasciarono, rispettivamente, nel '76 e nel '73).

Nel primo numero (1952), molto per tempo, un articolo di Roberto Longhi dal titolo « *Sinopia per l'arte figurativa* » già poneva il problema di una eventuale edizione televisiva dell'*Approdo*, e partiva dalla difficoltà di parlar d'arte in Radio senza sussidi visivi: dieci anni dopo, anche per l'appoggio entusiastico di Ettore Bernabei, Direttore Generale della

RAI, anche questa terza vita della rivista ebbe inizio: fu più breve, la più breve delle tre, me ne occupai inizialmente io dal 1962 con molto fervore e con collaboratori vivacissimi (voglio almeno ricordare Giulio Cattaneo ed Edmonda Aldini che lo presentò all'inizio) e, attraverso edizioni diverse (ci fu un'annata affidata a Giuseppe Lisi, di particolare angolazione ed interesse), arrivammo fino al 1971. Poi quell'appuntamento cadde; cadde quella sigla, cadde quell'immagine introduttiva di una bella marina di Carrà: anche l'edizione televisiva parve invecchiata rispetto ai prevalenti interessi culturali di quei tempi, nei quali i vari «ismi» (che avrebbero fatalmente schiacciato alla sola dimensione sociologica e politica ogni aspetto culturale) prevalevano di gran lunga sulla letteratura, sull'arte, sui singoli scrittori, sulle facoltà immaginative e prettamente individuali.

Per anni e anni, pur con i Maestri, si era lavorato con molto metodo e con continui scambi di informazione: riunioni periodiche, per lo più a Firenze, del Comitato Direttivo, discussioni su un piano trimestrale di attività; franchi e vivacissimi scambi di opinioni sul lavoro fatto; su quello che si doveva fare; una quantità di iniziative da prendere nei vari campi, quello radiofonico, quello televisivo finché durò, quello stampato. Poi le riunioni si diradarono, fino a cessare del tutto, e fu soprattutto (se non solo) Betocchi a tenerne pazientemente e gagliardamente le fila: erano gli anni in cui la RAI passava lentamente dalla gestione del preriforma a quella del doporiforma, con tempi lunghi di riorganizzazione, con uomini nuovi che si affacciavano nei vari settori (come era logico e giusto), preoccupati di rinnovare più che di conservare: mentre *L'Approdo* fatalmente — dicevano — «invecchiava». Chi ci badava? Ma quanti ricordi di quegli anni! I viaggi a Firenze, prima in macchina: per lo più con una vecchiotta 1100 Fiat: guidavo io, e portavo Cecchi, Ungaretti, Angioletti; poi in treno, in comitiva da Roma. Con tanto brillare di intelligenza, di spirito, di ammaestramenti negli incontri redazionali: Longhi, le sue battute, le sue illuminazioni; Bacchelli ed il suo gusto di esporre tesi e tendenze specialmente se erano in contrasto con gli altri amici; Ungaretti e le sue esplosioni (poi vennero le esplosioni, anche meno tratteggiute, di Gatto); Contini e la sua grande scienza; Lisi e la sua saggezza e bontà; Bo ed i suoi eloquenti silenzi; Cecchi ed i suoi umori, i suoi lampi (Gadda, per la storia, non partecipò mai ad alcuna riunione, ma ce lo aveva dichiarato preventivamente. Altro particolare: invitammo anche Sbarbaro a far parte del Comitato ma, con molti ringraziamenti, se lo evitò).

Giacché si fa la cronaca di una esperienza culturale, si noti anche questo particolare: gli amici del Comitato Direttivo percepirono per diversi anni un gettone, a tipo rimborso spese, anche se modesto, in cambio del tempo che ci dedicavano. Da un certo tempo in là (per difficoltà nei «budgets» radiofonici ed editoriali) questo compenso non fu più corrisposto: e per tanti altri anni, questi amici dettero egualmente all'*Approdo* il prestigio della loro firma e la loro mai caduta attenzione preferenziale.

Cerchiamo ora di dire, molto brevemente, quale era, qual è stata sempre la linea culturale dell'*Approdo*, senza iattanza ma con sicurezza serena: i responsabili, grandi poeti,

grandi critici, grandi narratori che lavoravano con noi erano delle aree culturali le più diverse, ma uniti nell'amore per l'arte e la letteratura, e piuttosto compatti in certe scelte di gusto. Si privilegiò soprattutto la poesia; si è sempre dato alla rivista un carattere antologico, di richiamo ai testi, con un respiro, più che nazionale, europeo. Si confermavano certi valori nella loro pienezza matura; si individuavano le nuove voci (Pasolini collaborò fin dai primi numeri, anche se poi si allontanò dal nostro gruppo; Zanzotto fu assiduo collaboratore); la pienezza del canto di Luzi o di Gatto furono registrati insieme alla ripresa del lavoro di Sereni, di Vittorini, di Bilenchi, e non facciamo che pochi esempi. Ed intanto erano continue le occasioni di bilanci e ripensamenti delle, più o meno recenti, fasi cruciali dell'andamento letterario ed artistico del nostro secolo: a Contini, a Longhi, a Cecchi, a Bo, a De Robertis — a non dire altri — si sono dovuti interventi di grande rilievo. La nostra non volle mai essere rivista polemica, di scontro ideologico, anche se fin dal principio coabitavamo con scelte politiche personali molto diverse (basti pensare, ad esempio, al «tandem» mio con Seroni: eppure credo di poter dire che anche con Seroni non ci furono contrasti nelle scelte di quei testi che contavano; semmai, su altri temi, polemizzavamo altrove, su fogli dichiaratamente politici o molto più politicizzati). Una rigorosa scelta di gusto (della quale Angioletti prima e Betocchi poi furono, da tutti noi sostenuti, custodi rigorosissimi) ci rese certo poco simpatici a molti, che, pur ottenendo di recente sul piano delle tirature successi notevoli, ad esempio nel campo narrativo, non collaborarono mai alla nostra rivista (pur bussando parecchie volte specialmente presso il buon, ma fermo, Betocchi). Né mai *L'Approdo* (ecco la sua colpa più grave, che gli costò il periodo di crisi e la lenta scivolata verso la fine della sua attività) si aprì agli studi sociologici e, più o meno dichiaratamente, politici, né si mise al servizio di certe pseudo-avanguardie. Mentre il concetto di cultura (a suon di colpi di maglio) lasciava cadere da sé ogni vivificante apporto immaginativo e creativo, per andare a coincidere con una totalizzante concezione socio-politica, la nostra rivista (fino — forse — a mostrarsi in veste di don Chisciotte) voleva e seguitava solo a proporre testi, testi letterari e d'arte, per tenere sempre viva un'immagine della poesia. (Ricco, del resto, e puntuale il contributo informativo con il settore delle «rassegne»: basti citare la collaborazione continua della Banti e di Caretti). E oggi che *L'Approdo* se ne va più che mai si sente che senza la riscoperta di quei valori non può veramente e pienamente vivere una libera e civile società: sono certi fermenti giovanili che ci fanno capire di aver fatto bene a tener viva la nostra linea fino in fondo. I giovani di oggi certe riscoperte le vorranno sicuramente rifare da soli, per loro conto, tornando forse a proporci domani cose che pensiamo di aver sempre saputo, ma se dimostreranno di saper riconquistare, da soli, alcuni frammenti, o intere parti, della verità individuale, immaginativa e poetica, ci diranno della sacra vitalità di ogni generazione, che ad un certo momento reagisce per sangue, per emozione, se non per conoscenza, anche all'appiattimento, al luogo comune, alle totalizzazioni.

zanti « idee correnti ». Per le « idee correnti », per i luoghi comuni, *L'Approdo* non ebbe mai, in venticinque anni, simpatia alcuna. Restano le collezioni, gli ottanta fascicoli, chi vi voglia tornare a frugare, a dimostrarlo. E chissà che fra qualche anno, forse anche presto, non si provveda, non dico ad una ristampa (sorte che del resto è toccata a tante altre pubblicazioni periodiche, privilegiando, però, delle recenti, anche molto minori, il lato, appunto, « integrato » e sociopoliticizzato), ma ad un'ampia scelta eloquente, certo più ampia ed eloquente di questa che segue e che si è frettolosamente approntata, così, per memoria, come un rapido appunto... Ma non senza un qualche orgoglio.

In questa mini-antologia di 25 anni dell'*Approdo Letterario* sono soprattutto presenti quegli scrittori che con la loro diretta responsabilità sulla rivista hanno avallato tutto il nostro lavoro dal 1952 ad oggi. Basti citare, ad esempio, la continuità della collaborazione di Riccardo Bacchelli, di Emilio Cecchi, di Giuseppe De Robertis, di Diego Valeri e di tanti altri.

Accanto a loro figurano nell'antologia alcuni momenti che ci sono parsi particolarmente rilevanti nell'andamento delle cose letterarie di questi anni. Nel 1968, ad esempio, Montale ci consente di raccogliere, in un gruppo di 14 frammenti, gli « Altri Xenia » che erano apparsi divisi in più puntate in riviste letterarie. Uscirono in volume nel '71. Vittorio Sereni dopo il « Diario di Algeria », 1947, taceva da anni con la sua voce tra le più sensibili ed importanti della poesia contemporanea. Alcune sue poesie sparse s'erano lette in varie piccole pubblicazioni o riviste. Nel 1958 concesse a noi dell'*Approdo* di raccoglierle, dando il segno della sua rinnovata ed importante presenza nel panorama poetico del dopoguerra che si sostanziò poi nella raccolta « Gli strumenti umani » nel '65.

Uno dei momenti più importanti della carriera poetica di Mario Luzi con i versi di « Nel corpo oscuro della metamorfosi » (una specie di svolta, pur nella continuità del discorso di Luzi in questi anni) fu *L'Approdo* ad anticiparlo nel 1969 (il volume apparve nel '71). Lo stesso Umberto Saba, nei suoi ultimi anni, preparando un'antologia del suo arco poetico in tanti decenni del nostro secolo, riservò all'*Approdo*, nel 1951, tre sue memorabili poesie inedite della « Vecchiaia ».

Per restare nel campo della poesia non si può fare a meno di citare quanto gli stessi responsabili dell'*Approdo* riservarono alla nostra rivista. Ungaretti fin dal primo numero ci consegnò un testo quasi commissionato (sul mese di febbraio) che fu poi il suo famoso « Monologhetto ». Ma nel 1959 ci dava i diciannove cori del « Taccuino del vecchio » che segnavano nel volume dallo stesso titolo (1960) il secondo tempo della « Terra promessa ». Alfonso Gatto (come del resto Diego Valeri) ci assicurò per tutta la nostra vita costante col-

laborazione poetica, e forse nel 1971, dedicandoci le sue « Quindici poesie d'amore », ci dava uno dei segni più alti della sua voce rinnovata.

Né dall'antologia poteva mancare Betocchi, poeta, e tanto più quei versi dedicati d'impeto all'alluvione di Firenze che furono recitati in pubblico la sera del 20 dicembre 1976 e che nello stesso anno *L'Approdo* ospitò.

Sostando solo per un momento sugli apporti dati all'*Approdo* dai maggiori maestri della critica contemporanea, sono presenti saggi di Cecchi, di De Robertis, di Longhi, di Carlo Bo e di Gianfranco Contini: mirabile il saggio nel quale Contini rivede l'esperienza crociana e che qui si ripropone in tutta la sua ampiezza, mentre s'era in dubbio nella scelta tra i tanti sondaggi portati da Bo nelle recenti esperienze culturali nostrane: c'è parso poi di particolare rilievo il recente saggio sull'« ermetismo » del 1976.

Roberto Longhi dall'alto della sua posizione di maestro e di grande scrittore fu assai assiduo, specie nei primi anni, con saggi, corsivi, spunti, anche polemici: se ne ripropone la presenza con le mirabili pagine sui « Manieristi » del 1953. In questo settore della sagistica teniamo anche alla presenza e al ricordo di Leone Traverso, per la sua grande conoscenza delle letterature antiche e straniere e per la sua grande sensibilità e perché i tempi, così facili nel dimenticare, rischiano di confinarne la memoria in una zona troppo appartata.

Venendo, infine, a una breve sezione narrativa, che dire di Vittorini che ruppe un lungo silenzio con un frammento di romanzo nel 1952, che doveva poi far parte del libro postumo « Le città del mondo » del 1969?

Di Bilenchi si pubblicava un racconto nel 1971 (« Padre e figlio ») mentre « Il bottone di Stalingrado » usciva in volume dopo tanto tempo di silenzio, un anno più tardi. (Il racconto in parola è in volume in *Amici*, 1976).

Tra i responsabili dell'*Approdo* non potevamo dimenticare Nicola Lisi con una delle sue « parlate » (del 1959) che dovevano poi rifluire nell'ultimo suo volume « Parlata dalla finestra di casa ».

Gadda, come s'è detto, non fu un assiduo collaboratore, né nostro né di altre pubblicazioni del tempo, tuttavia all'inizio dell'*Approdo* fu spesso presente e di lui si ripubblicano testi brevi, ma esemplari, del 1952 e del 1953.

Infine, perché Landolfi? Non solo Landolfi ha più volte collaborato alla nostra rivista, ma in questo panorama delle nostre scelte di valore e del nostro impegno per privilegiare la poesia e l'intelligenza non poteva certo mancare Landolfi, uno dei rari scrittori veri del nostro tempo.

IL DRAMMA DELLA CULTURA

Il recente *Panorama des idées contemporaines*, pubblicato da Gallimard nella collezione « La pointe du jour », a cura di Gaëtan Picon, ripropone quasi drammaticamente al lettore gli aspetti più inquietanti della cultura moderna. Presentando questa ampia antologia di scritti sulle scienze, le arti, la filosofia, la politica, l'economia, ecc., il Picon, con l'aiuto di validi collaboratori, affronta con grande perspicacia il fenomeno dell'affollarsi in un breve periodo di decenni delle idee più rivoluzionarie rispetto al passato e più contrastanti fra di loro; e cioè il rapido passaggio da una lunga e prudente ricerca di « dati di fatto » razionalmente inoppugnabili, o di convenzioni e norme universalmente accettate, alle ipotesi più ardimentose e alle scoperte più allucinanti. È come se, superate tutte le antiche leggi, vengano oggi attaccate anche le relativamente moderne; e con Tolomeo cade Copernico, con Aristotele cade Hegel, con Machiavelli cade Marx (e sono cadute, s'intende, che nulla tolgono al genio ispiratore di quelle stesse idee, oggi non tutte accettabili). Nuovi nomi, insomma, sono balzati impetuosamente nella storia spirituale della prima metà del nostro secolo; nomi di uomini che hanno profondamente sovertito l'universo ideale nel quale vissero i nostri predecessori, e che anzi annunciano la possibilità di sovertire anche l'universo « reale » sul quale ancora oggi riposano le nostre ultime certezze. Sulle tracce del valoroso critico francese, possiamo dunque seguire questi uomini nelle pagine che meglio esprimono la sintesi del loro pensiero: Husserl, Heidegger, Sartre, Jaspers, Bergson, Pavlov, Freud, Jung, Mounier, Lenin, Trotzki, Croce, Toynbee, Eliot, Spengler, Valéry, Breton, Kandinsky, Maritain, Simone Weil, Gandhi, Einstein, Bohr, De Broglie, Jean Rostand e moltissimi altri.

L'ingegno, talvolta il genio, di questi uomini ha fatto nascere le teorie originarie alle quali, anche inconsciamente, si ispira la nostra vita attuale: dal progresso della tecnica agli

ordinamenti politici e sociali, dalle nuove tendenze artistiche ai nuovi fermenti religiosi, dalla morale pubblica al costume; e gli stessi contrasti fra quelle teorie simultaneamente operanti si riflettono nella pratica quotidiana. A proposito di tali contrasti, osserva il Picon: « Puntando sulla causalità contro l'indeterminismo, Einstein protrae ancora, in quell'altro mondo che egli stesso ha fatto sorgere, la fede in una concordanza finale tra la struttura delle cose e lo spirito. Ma Niels Bohr, optando per l'indeterminismo, sembra optare a priori contro qualsiasi a priori, sottomettersi alla fatalità di un reale sempre diverso da quello che il pensiero attende ». Così, se i nomi di Husserl e di Heidegger possono ridare splendore alla metafisica, dall'altro canto la religione, affievolita in quanto fenomeno sociale, si rafforza invece nell'intimo di molte coscienze; e, non più messa in imbarazzo dalla filosofia e dalla scienza, rinuncia « tanto all'oscurantismo quanto al compromesso scientifico del modernismo ». In un altro campo, la politica si trova più che mai impegnata nella sua forse fatale e irriducibile contraddizione: « Il capitalismo garantisce la libertà, ma provoca l'ingiustizia; il comunismo non realizza un ordine sociale più giusto se non a patto di distruggere lo spirito di libertà; e il socialismo liberale non riconcilia i due ordini se non a parole ».

Non ci è possibile seguire Picon in tutte le sue sintesi chiarificatrici. Ci accontenteremo di citare qualche altra sua frase; dove si mostra con netta evidenza un altro aspetto, e forse il più angoscioso, della crisi odierna: il contrasto tra la scoperta intellettuale e le necessità vitali, tra lo spirito e il sentimento, tra la ragione e l'istinto. « La lucidità — afferma Picon — è la nostra sola arma, ma implacabilmente distruttrice: noi ci vediamo troppo bene per poterci amare ». E tuttavia, se rinunciamo alla chiaroveggenza, ricadiamo nella passività, accettando tutto anche senza convinzione o partecipazione diretta: « ...ammettiamo il nuovo senza comprenderlo o sentirlo sempre. Non abbiamo più nessuna obiezione contro di esso, anzi lo amiamo — e non dubitiamo della sua verità: ma soltanto per eccezione capita che colui che lo ammette lo pensi davvero ». Una di queste « novità » che noi in generale ammettiamo senza sentirle necessarie dentro di noi, nel nostro animo, è l'avventura dell'arte moderna; la quale, dice sempre Picon, si accanisce a « riempire secondo le proprie leggi il vuoto lasciato dal reale ». Perché la realtà, così come la concepivano i padri, è ormai condannata a un compito di pura apparenza.

La conclusione è che l'uomo moderno, travolto nella tragedia dell'incoerenza spirituale, su un solo punto trova un reciproco consenso: nel non voler più riconoscere, e neppure conoscere, il mondo *quale* è, ma cercar di sorprenderlo alle sue origini, e sia pure al limite del caos, o addirittura nel groviglio dell'informe e dell'indeterminato. È, come si accennava, il fallimento della realtà; e tanto attraverso l'arte o una scienza non più meramente sperimentale, quanto attraverso la suprema ricerca di Dio, l'uomo di oggi tenta di dissotterrare le chiavi della creazione: « Creazione della quale egli non è né il glorificatore, né il negatore: ma piuttosto il continuare, il lontano complice ».

In quest'opera così importante per ogni persona di buona cultura, si noterà la scarsità dei contributi italiani. Il solo nome di Benedetto Croce ricorre con frequenza. Ma non dobbiamo dolercene con Gaëtan Picon (il quale, anzi, è buon conoscitore ed estimatore imparziale delle nostre lettere e arti). Purtroppo siamo noi che, pare, abbiamo smarrito il gusto delle idee, della scienza disinteressata, delle teorie generatrici. Machiavelli, Vico o Galileo sono lontani; e i nostri scienziati non scrivono volentieri, neppure quando potrebbero farlo, opere impostate su idee generali. Non basta: si va diffondendo in Italia un certo fastidio o almeno un abito di elegante sufficienza verso una ricerca che non si fondi sul concreto, su quei «dati di fatto» che, abbiamo visto, il pensiero contemporaneo ormai concordemente respinge. Di autentiche scoperte, di geniali intuizioni, di correnti artistiche audaci, quali la relatività, la psicanalisi, l'astrattismo, il surrealismo e così via, si è preferito ridere o almeno sorridere, anziché discutere seriamente, e sia pure per avversare quelle «novità»; e ai movimenti religiosi attuali non si è portato un vero contributo, poiché i più si sono rifugiati nel sospetto o nel timoroso conformismo. Spiacevole a dirsi, nel pensiero e nell'arte siamo in buona parte conservatori e retrivi; e anche i pochi «novatori» hanno dovuto quasi tutti ripiegare su posizioni ben defilate, che non dessero noia a nessuno. Paura del nuovo? Pigrizia mentale? Piuttosto, pensiamo, una concezione un po' troppo limitativa della saggezza antica, un buon senso «millenario» erroneamente applicato alle necessità del presente. Ma questo orrore delle idee bisognerà pur vincerlo, se non vogliamo correre il rischio di diventare un paese di applicatori, anziché, come ci vantiamo tuttavia di essere, un paese di scopritori. Il mondo può andare avanti anche senza di noi, anche senza il nostro scetticismo e la nostra noncuranza: siamo noi che dobbiamo andare avanti col mondo; e per questo un concetto più moderno della cultura non potrà se non giovarci.

L'antologia di Picon si chiude con una bellissima pagina dello scienziato Robert Oppenheimer; anche noi, per finire questa breve nota, ne vogliamo riportare un brano, là dove si parla del mondo attuale: «È un mondo nel quale ciascuno di noi, conoscendo i propri limiti — il pericolo d'essere superficiale e la tentazione d'essere stanco —, deve aggrapparsi a ciò che lo circonda, a ciò che sa, a ciò che può fare, ai propri amici, al proprio amore, per non perdersi nella confusione universale, e non conoscere più nulla, non amare più nulla. Ma è anche un mondo nel quale non esistono scuse all'ignoranza, all'insensibilità, all'indifferenza. Quando un uomo ci espone una concezione della vita diversa dalla nostra, quando egli ritiene bello ciò che noi giudichiamo orribile, noi possiamo, certo, uscire dalla sua stanza, infastiditi o snervati. Ma è una debolezza e una vigliaccheria».

(1958)

PEA AL CAFFÈ

Per molti anni, durante i mesi estivi, non lasciavo passare giorno senza andare al Caffè Roma di Forte dei Marmi, per incontrarvi Enrico Pea. Sotto un platano che doveva diventare famoso nelle cronache letterarie italiane, il mio amico sedeva da sovrano all'antica, un po' come il re del Montenegro sotto la quercia di Cettigne; e io di tanto in tanto mi assumevo la parte di luogotenente, presentandogli le ultime reclute della poesia e della narrativa. Il ceremoniale era brevissimo: Pea dava subito del tu al novizio, lo benediceva con un ampio gesto della mano e gli offriva il « cafféino » di rito.

Ne venivano da tutte le parti d'Italia, di quegli accoliti tra i diciotto e i vent'anni. Quelli di Lucca, Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Guglielmo Petroni, arrivavano sempre tutti insieme in bicicletta; da Firenze capitava, biondo, apollineo, sorridente, Piero Bigongiari, talvolta con Mario Luzi e Alessandro Parronchi; da Viareggio, in tram, giungevano Tobino e Delfini; e tanti altri partivano apposta da Milano o da Roma per farsi vivi in quella piccola corte patriarcale delle lettere. Gli anziani, naturalmente, non mancavano: primo fra tutti Giuseppe De Robertis, maestro temuto e ammirato, col quale facevo ogni sera chilometri e chilometri, prima per accompagnarlo a casa sua, poi per andare a casa mia accompagnato da lui, quindi per nuovamente riaccompagnarolo e nuovamente essere riaccompagnato, e via discorrendo, fino a tarda ora. C'era di tanto in tanto Ungaretti, c'era Malaparte, si vedevano Savinio, Falqui, Montale, Longhi, Carrà, tutti quanti; si può dire che sotto il Quarto Platano, attorno a Pea, si riunisse un po' alla volta tutta l'Italia artistica e letteraria; e Pea aveva una benedizione, un caffè e un sermone per tutti: piacendogli anche far la parte del sacerdote biblico, non soltanto per la bella barba fluente, l'alta statura, l'ampia fronte, gli occhi vivissimi e indagatori, ma anche per una curiosa iniziazione giovanile, compiuta ad Alessandria d'Egitto in mezzo alle colonie ebraiche. Si è molto parlato di Pea « anarchico », ma certo assai più dell'anarchismo fu determinante per lui quella conoscenza approfondita del Vecchio Testamento; e infatti, pur con qualche tendenza libertaria, egli fu soprattutto uomo d'ordine, scrupoloso osservante delle Leggi: purché gli apparissero giuste.

Con Pea andai sempre d'accordo; e si venne in tanta confidenza da scambiarci le nostre ambasce, le nostre difficoltà, i nostri guai piccoli e grandi. Ma con gli altri non voleva che ne dicesse nulla, aveva anzi una specie di mania per il segreto, o forse la civetteria di non svelarsi mai di fronte a gente in apparenza amica ma non interamente fidata; e anche se teneva in tasca certe cambiali che gli bruciavano come mandati di cattura, con i tipi che non gli andavano a genio si mostrava del tutto fiducioso e allegro. Qualcosa di simile avveniva quando, durante la guerra, ascoltava i bollettini alla radio: si alzava in piedi, assumeva un'aria compunta, faceva perfino cenni di approvazione con la testa, ma mi strizzava l'occhio

in tal maniera che tutti se ne accorgevano; e per fortuna nei Caffè dove andava, al Forte, a Viareggio o a Lucca, i clienti abituali dovevano pensarla come lui, altrimenti qualche zelante o qualche spione ci avrebbe denunciati tutti quanti.

Al Caffè, come è noto, Pea lavorava, riempiendo certi fogliettini scombinati con una scrittura larga, disuguale, di apparenza provvisoria, che poi una giovane segretaria amorosamente decifrava e ricopiava a macchina. Ma non ci fu una sola volta che, sorpreso dal mio arrivo, non smettesse subito di scrivere riponendo tutte quelle carte in una vecchia busta e nascondendosela in tasca: forse per innato pudore, o forse perché in lui l'ispirazione era un dono quasi costante, da lasciare e da riprendere in qualsiasi momento. Da quei foglietti, infatti, uscirono alcune fra le più fresche, più fragranti prose moderne italiane; e non uscirono a caso, perché Pea era ben consapevole del loro valore, assaporava prima di ogni altro i periodi meglio riusciti, le immagini più nuove, le osservazioni più acute, la vitalità dei personaggi; ed era ben certo che altri scrittori, più di lui celebrati, fin lì non avrebbero mai potuto arrivare. I suoi giudizi letterari, del resto, non peccavano mai di eccessiva indulgenza, ed era incredibile come quell'autodidatta, che aveva imparato a leggere e scrivere a quattordici anni, sapesse definire in una battuta, con precisione esemplare, un libro o uno scrittore, magari stranieri, di cui aveva letto sì e no un paio di pagine. Certe definizioni su un Kafka o un Hemingway le udii per la prima volta dalla sua bocca; e ancora oggi mi sembrano esatte.

Altro tratto singolare di Pea era il suo atteggiamento davanti alle donne: strumenti, più o meno tutte, del demonio (e del demonio parlava sempre come di un personaggio concreto, alla maniera popolana o, per usare un suo termine, bifolchina). Ma nessuno sapeva meglio di lui descrivere la bellezza, la procacità, il potere di seduzione di una donna; e a leggere certe sue pagine, dopo di aver ascoltato i suoi anatemi, si rimaneva alquanto perplessi. I giovani, ai quali aveva dato facoltà di esprimersi apertamente, talvolta lo accusavano, tra lo scherzo e il dispetto, di ipocrisia; ed egli si scherniva appena, ma certo nell'intimo doveva soffrire, ben sapendo quanto fossero sincere una rinuncia, una sobrietà di costumi che si era imposte da sempre, per ragioni altamente morali e non per bigotteria. Una volta mi chiese se anche il sognar di donne poteva considerarsi un peccato; ma me lo chiese con quella sua maniera sorniona di porre una domanda alla quale aveva già per proprio conto risposto; e a malgrado del poco peso che io davo alla faccenda, mi disse che per lui, senza il minimo dubbio, era un peccato, e grave.

Appena veniva un giovane a chiedergli consiglio su una questione d'amore, Pea lo fulminava: « Sta' lontano dalle donne, disgraziato!... Sta' lontano dal diavolo! ». Ma sul suo volto passava come un'ombra non sapevi se ironica o amara; e io ne rimanevo turbato, sapendo per antica consuetudine come quell'uomo accettasse dalla vita ogni sacrificio, e come non fosse un pessimista, né un ottimista, ma uno spirito tutto dedicato alla

saggezza e alla più fiorita poesia: se quell'ombra si era palesata, voleva dire che saggezza e poesia non sempre bastavano a rasserenarlo del tutto.

Uomini come Pea non ne verranno più, forse. Troppo cambiato è il mondo, e nessuno sembra più capace di crearsi la propria indipendenza nel cantuccio di un Caffè di provincia, contento di sentirsi libero di fronte a se stesso. Quando Pea morì, mi parve che tutta un'epoca si chiudesse; e vidi noialtri, al Caffè Roma di Forte dei Marmi, come una piccola colonia di sopravvissuti.

(1959)

Giuseppe Ungaretti

IL TACCUINO DEL VECCHIO

Ultimi cori per *La Terra Promessa*

1

*Verso meta si fugge:
Chi la conoscerà?
Non d'Itaca si sogna
Smarriti in vario mare,
Ma va la mira al Sinai sopra sabbie
Che novera monotone giornate.*

2

*Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,
Della Terra Promessa
Nient'altro un vivo sa.*

3

*All'infinito se durasse il viaggio,
Non durerebbe un attimo, e la morte
È già qui, poco prima.*

*Un attimo interrotto,
Oltre non dura un vivere terreno:
Se s'interrompe sulla cima a un Sinai,
La legge a chi rimane si rinnova,
Ripiglia a incrudelire l'illusione.*

4

*Se una tua mano schiva la sventura,
Con l'altra mano scopri
Che non è il tutto se non di macerie.
È sopravvivere alla morte, vivere?
Si oppone alla tua sorte una tua mano,
Ma l'altra, vedi, subito t'accerta
Che solo puoi afferrare
Bricioli di ricordi.*

5

*Sovente mi domando
Come eri ed ero prima.
Vagammo forse vittime del sonno?
Gli atti nostri eseguiti
Furono da sonnambuli, in quei tempi?
Siamo lontani, in quell'alone d'echi,
E mentre in me riemergi, nel brusio
Mi ascolto che da un sonno ti sollevi
Che ci previde a lungo.*

6

*Ogni anno, mentre scopro che Febbraio
È sensitivo e, per pudore, torbido,
Con minuto fiorire, gialla irrompe
La mimosa. S'inquadra alla finestra
Di quella mia dimora d'una volta,
Di questa dove passo gli anni vecchi.
Mentre arrivo vicino al gran silenzio,
Segno sarà che niuna cosa muore*

*Se ne ritorna sempre l'apparenza?
O saprò finalmente che la morte
Regno non ha che sopra l'apparenza?*

7

*Le ansie, che mi hai nascoste dentro gli occhi,
Per cui non vedo che irrequiete muoversi
Nel tuo notturno riposare sola,
Le tue memori membra,
Tenebra aggiungono al mio buio solito,
Mi fanno più non essere che notte,
Nell'urlo muto, notte.*

8

*È nebbia, acceca vaga, la tua assenza,
È speranza che logora speranza,
Da te lontano più non odo ai rami
I bisbigli che prodigano foglie
Con ugole novizie
Quando primaverili arsure provochi
Nelle mie fibre squalide.*

9

*L'Ovest all'incupita spalla sente
Macchie di sangue che si fanno larghe,
Che, dal fondo di notti di memoria,
Recuperate, in vuoto
S'isoleranno presto,
Sole sanguineranno.*

10

*Rosa segreta, sbocci sugli abissi
Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori
Mentre si alza il lamento.
L'evocato miracolo mi fonde*

*La notte allora nella notte dove
Per smarrirti e riprendersi inseguivi,
Da libertà di più
In più fatti roventi,
L'abbaglio e l'addentare.*

11

*Somiglia a luce in crescita
Od al colmo, l'amore:
Se solo d'un momento
Essa dal Sud si parte,
Già puoi chiamarla morte.*

12

*Se voluttà li cinge,
In cerca disperandosi di chiaro
Egli in nube la vede
Che insaziabile taglia
A accavallarsi d'uragani, freni.*

13

*Da quella stella all'altra
Si carcerà la notte
In turbinante vuota dismisura,
Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.*

14

*Rilucere inveduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine.*

15

*Per sopportare il chiaro, la sua sferza,
Se il chiaro apparirà,
Per sopportare il chiaro, per fissarlo*

*Senza battere ciglio,
Al patire ti addestro
Espiando la tua colpa,
Per sopportare il chiaro
La sfenza gli contrasto
E ne traggo presagio che, terribile,
La nostra diverrà sublime gioia!*

16

*Veglia e sonno finiscano, si assenti
Dalla mia carne stanca,
D'un tuo ristoro, senza tregua spasimo.*

17

*Se fossi d'ore ancora un'altra volta ignaro,
Forse succederà che di quel fremito
Ritremo che in un lampo ti faceva
Felice, priva d'anima?*

18

*Darsi potrà che torni
Senza malizia, bimbo?
Con occhi che non vedano
Altro se non, nel mentre a luce guizza,
Casta l'irrequietezza della fonte?*

19

*È senza fiato, sera, irrespirabile,
Se voi, miei morti, e i pochi vivi che amo,
Non mi venite in mente
Bene a portarmi quando
Per solitudine, capisco, a sera.*

Roma, 1952-1958

(1959)

Alfonso Gatto

QUINDICI POESIE D'AMORE

IL GABBIANO

*Ovunque gli occhi tuoi saranno l'alba
che s'alza dall'amore, appena stanchi
di noi, appena franti dalla riva
ove fugge il gabbiano.
Nella stanza di luce, la tua fronte
— d'aria nell'accostarsi alla mia mano —
v'imprime la dolcezza che l'accoglie,
quasi a ritrarsi dal mancare, sonno
che non è sonno, ma sorriso inerme.
Così passi agli spazi del mattino,
morta di gioventù dentro l'amore.
Così ti guardi, nuvola del vento
che t'ha rapita e che ti lascia sola,
perché solo di te fugga il gabbiano.*

Torcello, settembre '69.

A ANNA, PRIMA DI RISPONDERE

*Prima che tu risponda, questo è certo:
non ha parole chi rivolge agli occhi
la sua domanda e trova nello sguardo
gli occhi a conferma d'essere l'amore.
Quale il dubbio, di giungere in ritardo
sul tempo, di cadere nell'aperto
della speranza? Basta il mio tremore
a dirmi vivo e fragile, ma sono
la vita, il soffio che ti chiama in dono.
Così la neve nasce dai suoi fiocchi
di nulla e gemma il seme di tepore.*

Venezia, agosto '70.

UN FIORE A ASOLO

*Questi fiori pungenti che la brina
di novembre inghirlanda sopra i morti
e Asolo, il silenzio che avvicina
il ricordo del sole, noi assorti

in quel nulla dolente che l'amore
lascia negli occhi.
« Qui riposa Manàra, prendo un fiore
dalla sua tomba », e nel guardarmi tocchi

quel cespo di vetrato che si spezza.
« Ero il suo bel paggetto — tu mi dici —
mi chiamava così... ». Passa la brezza
delle memorie, passano gli amici

a dirti, amore, che non c'è dolcezza
più triste e più vogliosa dei tuoi occhi.*

Asolo, novembre '70.

A ANNA

*Alla mesta obbedienza che ti lega
i passi di bambina, io so che quieta
pioggia lasciava dalla luce il cielo,
quasi a velarti. Sulle labbra schiuse
che mai coprono i denti t'è rimasto
questo scherno attrappito di dolore
e d'un soffio la voce.*

*Da quel giorno,
a sorridere stanca dell'offesa
che mai giunge ad averti, servi il rito
dell'apparenza, certa che il dolore
impassibile brucia come il fuoco
chi ti vede apparire e per vergogna
di sé misero attende che tu passi.*

*Solo il cuore del poeta t'accoglie,
amarti è amare nella tua memoria
anche l'acqua turbata che ti specchia.*

Copanello, luglio '70.

A ANNA, ASPETTANDOLA

*Soli, nel pianto tuo della mattina,
l'erba, il silenzio, il muovere dell'ombra
e gli steli del vento. Il tuo sollievo
è di vederti calma nell'attesa
ch'io giunga da lontano, il tuo riposo
è la speranza d'incontrarsi a sera
per caso in un inverno...
Lasciarti per sparire,
per essere il tuo cielo dove guardi
senza rimorsi, avere il tuo rimpianto,
la tua memoria, le tue mani vuote?
Il cielo s'accompagna con la mano
della distanza che ci fa vicini
e l'aspettare è nel vederti accanto
in lagrime, ridente già nel pianto
per avermi smarrito.*

Casina Valadier, giugno '70.

TRE VARIAZIONI PER UN INFINITO

1

*Forse la tua dolcezza è nel patire.
La brinata t'agginda le ghirlande
dell'ottobre che scende verso i morti.
Le tue tristi domande, l'accanire
le mani sull'assillo dei miei torti.
È nevicata questa grigia bruma
di soffi, d'apparenze già svanite.*

*Amore, che silenzio ti consuma
e quale approdo di paure ignote.
La tua musica, sempre, è questa lite
segreta, impenetrabile, di note.*

2

*Forse la tua dolcezza è nel mentire.
E se fosse? Se avessi tu parole
di letizia per credere nel sole
che t'illumina uscendo? Per morire
di verità ci basta la caduta,
ma, a sorgere, a risorgere dal passo
che ci precede e che ci annuncia, muta
la pelle del letargo, rompe il sasso
lo stagno imputridito. Così sia,
amore, così sia, perché sale
veleggiando tra i crespi il funerale
della povera via:
amore, così sia, perché vale
rapinarla, la gioia, dove sia.*

3

*Forse la tua dolcezza è nell'aprire
le mani, nel congiungerle sul volto
dai polsi delicati, vena a vena
uniti da quel battito, in ascolto
del silenzio che giunge a farti grande.
Forse la tua dolcezza è per le lande
del mare l'occhio che non ha più mira,
ma l'errare straccandosi alla lena
di volo in volo per un volo breve.
Nella raffica crespa dell'argento,
nel suo largo radioso,
forse la tua dolcezza è lo sgomento,
un'ultima pietà che si fa neve.
Il suo lungo racconto è il tuo riposo.*

Treviso, ottobre '70.

È SOLO IL MODO CHE TI COGLIE IL SONNO

*Basta l'incrinatura della grazia,
e forse è riso, riso irraggiungibile.
È solo il modo che ti coglie il sonno,
il tuo giovane sonno. La tua vita
è la grande stanchezza che ti ottiene
di peso e non ascolta le parole
della veglia amorosa ove s'attarda
il poeta bruciato ad occhi aperti.
A lui sembra d'arrendersi se cede
alle palpebre stanche, trattenere
la vita è il suo volere che ne viva
la morte sino all'ultima parola.
Così d'estate, dentro il grande sole
che brucia, trova la sua vampa azzurra
un rogo di vapori e più del sole
è fiamma il fatuo che ne dà la luce.*

Venezia, giugno '70.

UNA NOTTE

*Questa, delle mie mani, della voce,
tenerezza di me che non ti giunge,
or che sparita porti via l'estate,
è ancora il vento caldo che lasciammo
sulla spiaggia d'Elèa.
Per una vita di silenzio il cuore
trovò parole, gli occhi ebbero il pianto.
Ma questa solitudine, la notte
deserta, avara, e l'alba che non giunge
nemmeno a darmi il freddo, questo cuore
impierito di nuovo, amore, come
morire, come vivere di te?*

Positano, novembre '68.

VEDEMMO L'ALBA

*Vedemmo l'alba sorgere dal capo
nero di Palinuro, sabbia rosa
d'argento inumidita dai piovaschi
di quella dolce notte. Il giorno aveva
un alone di polvere raggiante
ai nostri passi.*

*Il sapore del verde nei tuoi denti,
l'ulivo, il dolce miele, la capretta
della tua lingua vivida di rosa.
Era, dal lungo esistere, da sempre,
la luce immediata che deflagra
nella zuffa ridente: dirittura
— a correrla d'un grido — l'avvenenza.*

Marina d'Elèa, agosto '68.

NON T'ACCORGI CHE È L'AMORE?

*Avere un figlio dalla bella faccia
e dirgli: « non t'accorgi che è l'amore
questa giornata aperta dalle braccia
con cui ti sdrai all'angolo del viale,
smanioso di te, di te forbito
come un dolce animale?
Non t'accorgi che è l'amore
il tuo ridere futile, la mano,
la mano aperta per dar via il mondo? ».*

*Io lo guardo così, solo, di sfondo
alla bella giornata ch'è nel mito
delle vetrine flessuose, amore
d'essere a non sapere che cosa ha.*

Roma, giugno '68.

TU POTRESTI APPARIRE

*Tu potresti apparire, non sei morta,
non sei memoria spoglia ai nudi rami
del novembre piovoso. Ancòra porta
la luce del crepuscolo i richiami*

*dell'esser soli e del chiamarci insieme
a distanza dei luoghi che traversa
l'ansia d'averti: ed io non so chi teme
il volo, chi gli dà quest'aria persa*

*d'ali battenti, l'èsono del vano
chiamare ove non giunge più la voce.
Tu potresti apparire dal lontano
cielo riflesso dentro questa foce*

*d'acque e di crespi al lascito del vento,
o ghirlanda d'amore, o volo aperto
dal tempo che precipita l'evento
del tuo fulgore.*

*O dolce amore disperato e certo.
Ma questo grigio tènero del verde
che riga già la notte, questo vago
luminoso sconforto che ti perde.
Tu potresti apparire, chiude il lago*

*del cuore la tua bolla silenziosa
come una morte che s'affonda, rosa
stralciata al vento, crespo che s'incròna.
L'inverno, il freddo, o anima vicina,*

*volto lontano, amore di parole
taciute e dette, tornerai col sole.*

Salerno, novembre '68.

UNA NOTTE DI NATALE

*Sempre più disperata dentro l'anima,
sempre più sola questa lunga notte,
di memoria in memoria a dirti amore.
Fu per le strade della dolce estate
che non ritorna, ora è città l'inverno,
e straniero a nascondermi nel buio
della mia stanza, gli occhi grandi in volto,
vedo la pioggia che vacilla ai lumi
del vento, l'oro delle porte accese.
Per lo stupore d'essere, la mano
si distingue sul vetro nella mite
chiarezza effusa, ed è destarmi all'alba
delle parole chiedere se esisti,
se vivere di te forse è morire.
Amore, dove sei, e dove sono,
dove saremo senza età raggiunti
dalla certezza d'essere all'aperto
il cielo d'una volta?
Le verande del mare rifiorite
d'un soffio nella cenere, la calma
dell'ascoltare le parole buone,
comuni, che non sembrano mai dette
e sono qui tra noi, in questa notte
dove ogni voce che mi parla è tua.
Di memoria in memoria a dirti amore
di silenzio in silenzio a dire pioggia
la tristezza del mondo, la paura.*

Salerno, Natale del 1968.

QUESTE SERE DESERTE

*A vivere di me, con me non passi
queste sere deserte, resto solo,
solo col mio silenzio come i sassi.
Così, col mare tra le braccia, il molo*

*ha la sua bianca vela che gli parte,
gli torna, e più non sa se il lungo amore
è l'ansia di proteggerla in disparte
o di perderla dentro il proprio cuore.*

*Ti dò la giovinezza che tu credi
di portarmi ogni volta, per la stretta
del faro salgo a chiedere se vedi
la brace rossa della sigaretta.*

Salerno, gennaio '71.

MI CHIAMI ALLA FINESTRA

*Mi chiami alla finestra, sul canale
della Giudecca è ferma questa strana
tregua che attende l'alba, s'allontana
il ricordo del tempo, quasi tace
il cuore e come sillabe di pace
noi veniamo a morire alle parole
nostre, all'amore che non ha più male
e dolcezza a turbarlo. Verrà il sole,
l'aria dall'aria, un soffio, tramontata
— a dirtelo sparendo — delicata
come la luna...*

Venezia, marzo '71.

LA STANZA

*Questa mia stanza candida di fede,
ad abitarla con eguale fede
più giovane di me, lei sola crede
alla mia nuova storia, tu non vuoi
credere, dici è tutto provvisorio.*

*Se mi lasci la morte o la speranza
di mutare vagando non sai dire,
né a credere sopporti che tu sia
la presenza invocata.*

*La mia stanza
ha il vuoto che le lasci.
Non le manca la sedia, ma il tuo posto.
Non manca il giradischi, la tua voce
manca e il silenzio dell'averti intorno.
Mancano gli occhi tuoi più dello specchio.*

*I fiori che tu porti, alla memoria
di noi li porti, al vivere gentile
che mi rifiuti e in cui la stanza crede.
Perché, nel dirmi è tutto provvisorio,
non chiedi al vento di rapirci insieme,
di salire alla luna, alle montagne
del pianto eterno?*

Roma, aprile '71.

(1971)

Diego Valeri

SEI POESIE

ORIZZONTE

*Nella bianca fessura d'orizzonte,
tra le due pietre bige del mare e del cielo,
lenti sono passati, in lunga fila,
gli dèi dagli occhi ceruli.
Come re di tarocchi, a uno a uno,
appariti e spariti, con quel loro
segreto riso di ciechi, e un fulgore
solo, di chiome e corone.*

*Ora il mare si stende
muto di luce, sotto
il gran vuoto del cielo.
Deserte, le sue vie
dilungano e si perdono
all'orizzonte chiuso.*

LA PIOGGIA È LUCE

*La pioggia è luce sopra il grano nuovo;
in punta ad ogni filo d'erba accende
una favilla di giovane vita.
Così, tra fossatelli lutoletti
e vitree pozze abbrividite, ride,
sotto un cielo di fredde ombre rimorte,
il verde nuovo, la speranza nuova.*

VENEZIA

*La pietra alzata su l'acqua,
corrosa inverdita dall'acqua.
Nel silenzio della pietra e dell'acqua
la luce, sospesa su la pietra,
lieve posata su l'acqua.
Il fruscio della luce a fior del silenzio,
bisbigli correnti sul bordone dell'ombra.
L'ombra sepolta viva sotto la pietra,
sotto la lastra dell'acqua...
Tempo che lontanissimo canta,
da oltre la luce e l'ombra,
da un cielo di pietra d'acqua e di silenzio.
Tempo come un cuore che lontanissimo batta,
scandendo solo un nome, un nome che canta.*

MA IL DOLCE VISO

*Ma il dolce viso che s'inombra, gli occhi
sbiancati, la parola che vacilla
e sprofonda nel cuore, e quel fuggire*

*lungo sparso di tutto il sangue: il punto
in cui più non c'è noi, solo la vita
col suo morire e ricrearsi eterno:
quello è pur nostro bene, palpante
amicizia dei sensi, fuggitiva
luce di gioia, nostra disperata-
mente breve ora d'immortalità.*

NEL PROFONDO GIARDINO

*Nel profondo giardino, sotto rami
di lacca e frutti d'oro, tra le palme
erette e aperte a fiore e gli eucalipti
ricadenti a pennacchio di fontana,
io penso i pioppi argentei tremanti
lungo i miei fiumi, e l'azzurro pallore
dei salici protesi sopra i fossi
di nerastro velluto, e gli orizzonti
perduti in fondo alla grigia pianura,
nebulosi di tenere ombre smorte.*

SOLITUDINE

*Solitudine dura e cara,
compagna dei miei tardi giorni,
alla mensa d'erba amara
al torbo vino dei ricordi
soli siamo, tu ed io.
Pur non è triste il nostro stato:
una dolcezza lenta di oblio
già impolvera e vela il passato.
E fuori ride un cielo puro,
e splende il prato di tenere erbe.
Ancora sui rami del futuro
la speranza ha fior del verde.*

(1959)

Umberto Saba

TRE POESIE DELLA VECCHIAIA

I

L'UOMO E GLI ANIMALI

(1951)

*Uomo, la tua sventura è senza fondo.
Sei troppo e troppo poco. Con invidia
— tu pensi invece con disprezzo — guardi
gli animali che, spogli di riguardi
e di pudori, dicono la vita
e le sue leggi. (Ne dicono il fondo).*

II

DE GALLO ET LAPIDE

(Rifacimento d'una favola d'Esopo)

(1951)

*Dicevo un giorno al buon Carletto: « Dopo
anni che lavoriamo assieme — trenta,
io credo, o ventisette almeno; è stato,
buono o cattivo, il tuo destino — appena
oggi ho capito chi sei. Sei vivente
ed agente una favola d'Esopo.
Tutte; e in particolare una ». — Non chiese
quale; o temesse, nel confronto, offese;
o, quando estraneo ai suoi negozi, poco
curi il mio dire. — « Voglio dire quella
del gallo e della pietra preziosa.
Come la scorse nel letame: Va',
le disse; tu vuoi farmi ricco invano.
Nulla è a un gallo un topazio. E l'affamato
l'accusava, raspando, di non essere,
invece, un chicco d'orzo ». — « Giusto. Ma,*

*se poteva parlare, perché il gallo
— disse alfine Carletto; ed ovvia cosa
gli parve — non andò da un gioielliere?
Gli avrebbe dato due sacchi di grano
in cambio. O anche d'orzo, a suo piacere ».*

III

I VECCHI

(1951)

*I vecchi dei villaggi hanno (se l'hanno)
il tabacco. Hanno il vino rosso. A pochi
passi il temuto cimitero. Ed io
(non quello temo, ai vinti unico pio)
avrei dovuto guarire, sottrarmi
un farmaco letale; caricarmi
di pesi sempre più gravi — ed è questa,
lo so, la legge della vita —; darmi
promettevano in cambio, essi, una festa;
essi, i miei buoni amici. Perché tutto
ti concedono i buoni, e non la morte.*

(1952)

Eugenio Montale

ALTRI XENIA

1.

*La morte non ti riguardava.
Anche i tuoi cani erano morti, anche
il medico dei pazzi detto lo zio demente,
anche tua madre e la sua « specialità »*

*di riso e rane, trionfo menegbino;
e anche tuo padre che da una minieffigie
mi sorveglia dal muro sera e mattina.
Malgrado ciò la morte non ti riguardava.*

*Ai funerali dovevo andare io,
nascosto in un tassì, restandone lontano
per evitare lacrime e fastidi. E neppure
t'importava la vita e le sue fiere
di vanità e ingordige e tanto meno le
cancrene universali che trasformano
gli uomini in lupi.*

*Una tabula rasa; se non fosse
che un punto c'era, per me incomprensibile,
e questo punto ti riguardava.*

23 ott. '67.

2.

*Spesso ti ricordavi (io poco) del signor Cap.
— L'ho visto nel torpedone, a Ischia, appena due volte.
È un avvocato di Klagenfurt, quello che manda gli auguri.
Doveva venirci a trovare.*

*E infine è venuto, gli dico tutto, resta imbambolato,
pare che sia una catastrofe anche per lui. Tace a lungo,
farfuglia, s'alza rigido e s'inchina. Conferma
che manderà gli auguri.*

*È strano che a comprenderti
siano riuscite solo persone inverosimili.
Il dottor Cap! Basta il nome. E Celia? Che n'è accaduto?*

22 ott. '67.

3.

*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,
il cornetto di latta arrugginito ch'era
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare
tra i similari e gli stuuchi un tale orrore.*

*Dev'essere al Danieli che ho scordato
di riporlo in valigia o nel sacchetto.
Hedia la cameriera lo buttò certo
nel Canalazzo. E come avrei potuto
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?
C'era un prestigio (il nostro) da salvare
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.*

12 dic. '66.

4.

*Con astuzia,
uscendo dalle fauci di Mongibello
o da dentiere di ghiaccio
rivelavi incredibili agnizioni.*

*Se ne avvide Mangàno, il buon cerusico,
quando, disoccultato, fu il randello
delle camicie nere e ne sorrise.*

*Così eri: anche sul ciglio del crepaccio
dolcezza e orrore in una sola musica.*

23 nov. '67.

5.

*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.*

*Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.*

20 nov. '67

6.

*Il vinattiere ti versava un poco
d'Inferno. E tu, atterrita: Devo berlo? Non basta
esserci stati dentro a lento fuoco?*

20 sett. '67.

7.

— *Non sono mai stato certo di essere al mondo.*
— *Bella scoperta, m'hai risposto, e io?*
— *Oh il mondo tu l'hai mordicchiato, se anche
in dosi omeopatiche. Ma io...*

27-28 nov. '66.

8.

— *E il Paradiso? Esiste un paradiso?*
— *Credo di sì, signora, ma i vini dolci
non li vuol più nessuno.*

5 ott. '67.

9.

*Le monache e le vedove, mortifere
maleodoranti prefiche
non osavi guardarle. Lui stesso che ha mille occhi,
li distoglie da loro, n'eri certa.
L'onniveggente, lui... perché tu, giudiziosa,
dio non lo nominavi neppure con la minuscola.*

21 ott. '67.

10.

*Dopo le lunghe ricerche
ti trovai in un bar dell'Avenida
da Liberdade; non sapevi un'acca
di portoghese o meglio una parola
sola: Madeira. E venne il bicchierino
con un contorno di aragostine.*

*La sera fui paragonato ai massimi
lusitani dai nomi impronunciabili
e al Carducci in aggiunta.*

*Per nulla impressionata io ti vedeva piangere
dal ridere nascosta in una folla
forse annoiata ma compunta.*

15 ott. '67.

11.

*Riemersa da un'infinità di tempo
Celia la filippina ha telefonato
per aver tue notizie. Credo stia bene, dico,
forse meglio di prima. — Come, crede?
Non c'è più? — Forse più di prima, ma...
Celia, cerchi d'intendere...*

*Di là dal filo,
da Manila o da altra
parola dell'atlante una balbuzie
impediva anche lei. E riagganciò di scatto.*

4 ott. '67.

12.

*I falchi
sempre troppo lontani dal tuo sguardo
raramente li hai visti davvicino.
Uno a Etréat che sorvegliava i goffi
voli dei suoi bambini.
Due altri in Grecia, sulla via di Delfi,
una zuffa di piume soffici, due becchi giovani
arditi e inoffensivi.
Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito.*

8 ott. '67.

13.

*Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo
di tuo padre bambino: ha più di un secolo.
In mancanza del mio, così confuso,
cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree.
Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti
non sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto
di saperne non erano essi stessi esistenti,
né noi per loro. E allora? Eppure resta
che qualcosa è accaduto, forse un niente
che è tutto.*

20 ott. '67.

14.

*L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili,
delle carte, dei quadri che stipavano
un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto.
Forse hanno ciecamente lottato i marocchini
rossi, le sterminate dediche di Du Bos,
il timbro a ceralacca con la barba di Ezra,
il Valéry di Alain, l'originale
dei Canti Orfici — e poi qualche pennello
da barba, mille cianfrusaglie e tutte
le musiche di tuo fratello Silvio.
Dieci, dodici giorni sotto un'atroce morsura
di nafta e sterco. Certo hanno lottato
tanto prima di perdere la loro identità.
Anch'io sono incrostato fino al collo se il mio
stato civile fu dubbio fin dall'inizio.
Non torba m'ha assediato, ma gli eventi
di una realtà incredibile e mai creduta.
Di fronte ad essi il mio coraggio fu il primo
dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo.*

27 nov. '66.
(1968)

Carlo Betocchi

NEI GIORNI DELLA PIENA...

*Quando vidi avventarsi,
in capo a Borgo Pinti, piegando in giù
con le sue froge schiumanti, l'empia
cavalla della piena, il collo immane
gonfio di sozze vene, gialle d'ira,
unte di morchia, scotendo la criniera
sotto le finestre, precipitando nelle case
con mille galoppi, tanti ne partoriva
quanti abituri c'erano, templi e palazzi;
stabilitomi in quel terribile silenzio
guardai il cielo e dissi:*

*— Siamo assai meno considerevoli,
agli occhi di Dio, di quello che ciascuno
di noi non pensi, ogni giorno, di sé.*

*Ed esclamai: — Se abbiamo ridotto
a sapienza d'universale bellezza tanta pietra,
perché non portammo in tempo la natura
a ragione, se Dio ce la dette per questo?*

*E mentre il muso dell'ignudo Appennino
labbreggiava qua e là in torrenti di melma
facendo dei tesori di Firenze il suo trogolo;
è allora che tetramente guardando
questi infelici ridotti a nulla in un fiat
mi passarono in mente altre rovine,
o le stesse, ma non così immani,
qui in Firenze, di secoli fa.*

*E sospirai: — Sempre, mai sempre,
troppa superstizione inane di Dio,
e troppo mischiarlo a ciò che ci conviene*

*privatamente, diletti d'anima e miseri cordogli!
Allora si isola, Iddio, e ci abbandona
alle bramosie che di dovunque ci sopraffanno.*

*Ma si ritorna preziosi ai suoi occhi,
e duramente perdonati,
appena c'è quello che dice,
che osi dire per sé e per tutti, tra noi,
col cuore pieno di buio: — Padre, in te mi rimetto,
e il tuo nome sia sempre santificato.*

*Ed ecco, su quel motiglio
che già s'adagiava nella sua fiocaggine
riapparve qualcuno di vivo, d'indignazione brandendo
e pale e scope e rastrelli e dicendo: — tirale
addosso, alla svergognata!*

*Poi, subito, vidi una furia di gente,
ch'era sola con sé, spingere melma e stracci,
e canterani, e pagliericci, e il fiato
che gli resta, fuor delle finestre e degli usci:*

*gente vidi che crede, dico gente
che anche a se stessa inesorabile,
e contro tutte le sopraffazioni,
alza la sua vera bandiera, in Dio,
di disperati che non s'arrendono.*

... E DOPO, 25 NOVEMBRE, ALLA PRIM'ALBA SERENA

*L'ago d'un vero giorno, eccolo! punge i suoi figli
la serena costanza della vita, ed un azzurro
chiaro di freddo promette la levata del sole.
S'asciuga il fango nelle vie, e l'Arno accucciato
nel suo letto finge gli antichi idilli, tra le rovine
dei Lungarni. La vita si destà dal tragico silenzio,
tornerà quotidiana lungo le pazienti sue tracce.*

*Se i problemi di dopo la sciagura pesano ancora
sulle nostre spalle, eccolo l'ago di un giorno sereno
intento ai rammendi. Riprenderemo a gugliate il tessuto
della vita come fa il sole benedetto, dai lunghi punti
dell'alba, ai rapidi del mezzodì, a quelli riposati
dell'ombre serali.*

(1966)

Mario Luzi

NEL CORPO OSCURO DELLA METAMORFOSI

*A Carlo Betocchi,
ai suoi meravigliosi settanta anni.*

*... quia talia sunt, ut in eis agantur
vicissitudines temporum...*

Agostino

I

*La vita secondo il pensiero ci astrae dalle sorgenti del pensiero,
la vita secondo la vita
ci induce in errori e sofferenze da cui è impossibile la vita —
mi rimanda la parete di un sogno
sognato da sveglio. Impossibile
vivere, pensare anche — reca scritto
una rupe screpolata, guarda meglio:
una ragnatela di grinze, un volto
sconfitto di maestro d'Occidente*

*in cui più nulla è vivo che due punti — due occhi di lui — e il silenzio.
È più grande di così il mondo — sorrido
e penso alla mia ilarità come a uno stormo
in fuga da una casa crollante.*

*Perditi se vuoi ritrovarti, desidera
per non avere — mi traversa
e mi snebbia la vista un lampo
forse dalla mia parte d'innocenza
che come l'acqua ha resistito alla macina
e per questo, per questo non si arrende.*

*« Prega, dice, per la città sommersa »
venendomi incontro dal passato
o dal futuro un'anima nascosta
dietro un lume di pila che mi cerca
nel liquame della strada deserta.
« Taci », imploro, dubbioso sia la mia
di ritorno al suo corpo perduto nel fango.*

*« Tu che hai visto fino al tramonto
la morte di una città, i suoi ultimi
furiosi annaspamenti d'annegata,
ascoltane il silenzio ora. E risvegliati —
continua quell'anima randagia
che non sono ben certo sia un'altra dalla mia
alla cerca di me nella palude sinistra.
« Risvegliati, non è questo silenzio
il silenzio mentale di una profonda metafora
come tu pensi la storia. Ma bruta
cessazione del suono. Morte. Morte e basta ».*

*« Non c'è morte che non sia anche nascita.
Soltanto per questo pregherò »
le dico sciaguattando ferito nella melma
mentre il suo lume lampeggia e si eclissa in un vicolo.*

*E la continuità manda un riflesso
duro, ambiguo, visibile alla talpa e alla lince*

*Quante vite, questa per esempio
detta mia per inerzia e abitudine...
E ora lei che con lo sguardo perduto
affiora in superficie
sdrucendo una pellicola di pioggia
dal profondo della città pescosa,
prende per mano suo figlio, una mano,
mi sembra, sfuggente alla sua presa,
boccheggia, non pronunzia parola*

*mentre io ne ricevo dolore
più in là di quella causa, e ondate
d'un rimorso che tende allo spasimo
la parte infinitesima di tempo
in cui l'azione è sospesa, o il pulsar.*

II

*Aggirarsi in questo chiacchiericcio da souk,
vendere i propri meriti o anche fumo soltanto,
patteggiare, tramare il proprio utile,
beninteso portando il lutto per la rivoluzione mancata...
beb, c'è stato destino peggiore sotto il sole —
scherzavo io coi miei compagni d'un tempo
sapendo e non sapendo d'inasprire col fuoco
una piaga maligna che butta pus.
Perfido — mi ustionavano vivo
appena entrato nel raggio delle lenti
quegli occhi di cetacei, liquorosi,
ugualmente sensibili al potere, ai buoni affari e al rimorso.*

*La frasca riveduta
nella nudità di sterpo,
il luogo delle scorrierie d'estate*

*visitato fuori stagione, calvo,
ossuto, irritato dal freddo — pensavo frattanto.
O gioventù, per l'uomo
perduto in un amore senza limiti,
senza ritorno di coscienza, il punto
tra memoria e desiderio
si sposta, è alla deriva di un gorgo.
Passato ed avvenire s'invertono,
su sé si capovolgono, delfini
o tonni nella rete del senso.
Sono io dalla parte del torto, amen.
Salvo l'uso della parola. Meno
la pentecoste del dolore
che brucia tutti nello stesso stampo.*

E quel vino. Quel vino che in gola non si appanna.

*L'ombra fra i due d'un amore impàri
a svantaggio di lei che un poco ne soffre
e un po' divertita ne sorride
saggia, con un divorzio alle spalle
neanche troppo amaro, il filo
solo un poco allentato
di molte buone usanze, viaggi, arte,
un Natale dignitoso passato a Zermatt.*

*Di tutto questo si scusa in umiltà e con grazia
fatue ma solo quel tanto,
lo spazio d'un saluto, anzi d'uno sguardo.
Se ne scusa con me che appena l'osservo
e immergo nei suoi un mio pensiero
svagato in questa luce di lungarno.*

*Sofferenze che vanno
che vengono e ti sporcano.
E intanto ti maturano, ti portano al punto —
la voce sempre udita di donna
che fu di mia madre ed ora è sua, la voce
sacrificale che scioglie il nodo*

*amoroso e doloroso di ogni esistenza, si stacca
da qualche scambio di parole avuto
con molti intercalari, opaco, nella caverna dell'anno
non in primavera, nei vapori della sua nascita.*

*Voce afga spogliata della gorga
di lei che provvisoria
l'improntò della sua pena
e la chiuse nella stretta
di timidezza e d'ansia
del diverbio in cucina, della preghiera sulle scale, anonima,
affaticata dal mare del mutamento e ferma
che trapanà, rifonde dal principio ogni sostanza,
la città nella pietra, la storia nei suoi eventi.*

*Tu che vanti la conoscenza del mare e non ce l'hai —
m'avvisa un grido inutilmente burbero
evocando cera nelle orecchie, corpi legati all'albero —
non ignorarne la dolcezza, non tradire nessuna memoria,
ma prosegui il tuo viaggio. Fa' la tua parte. E che sia giusta.*

III

*La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia
traverso il mare mosso
di crete dilavate
che mettono di marzo una peluria verde
è una strada fuori del tempo, una strada aperta
e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma.*

*Reale o irreale, solare o notturna —
assorti ne seguivano
il lungo saliscendi
di padre in figlio i miei vecchi con un presagio di tormento.
Reale o irreale, solare o notturna —
interroga negli anni
la mente — e l'idea di vita le si screzia*

*d'un volto doppio imprendibile —
interroga il pianeta duro della landa,
i poggi bruciati, le sparse rocche.*

E il vento, non so se dal tempo o dallo spazio, che frusta il sangue.

*Pensieri tirati sulla corda
d'un'interrogazione senza fine
non lasciano vivere, non hanno risposta.
Lo intende bene lei passata da quelle dune.*

*« Non distinguere, non dividere. Prendi
il tuo bene come ti viene offerto »
vuole giungere a me, batte colpi sul diaframma del tunnel
lui che avanza dal lato più lucente,
alter ego solare della vicenda, mia gioiosa antiparte.
Tieni in serbo la tua sapienza, per dopo, per un altro tempo —
gli resisto ancora, gli resisto come posso.*

*Non siamo ormai molto lontani da Tiflis
nell'ora, tra Asia ed Occidente,
che inchiostra d'un turchino da sillabario i monti
quando lui riprende: « Per amore dell'ombra?
del rovello del mondo e della tua mente? ».
Non solo questo — mormoro io sotto quella sferza
nell'aria rotta da un brivido tra Caucaso e Caspio.*

*Lei che pensa all'autunno dei parchi
e negli occhi e nei capelli trattiene
qualcosa della tenerezza d'alberi
mentre lui le invecchia di fronte
di là da una cascata silenziosa
si sente indovinata da me
che al rullio del treno la guardo
e non trova indiscreto il mio sorriso
ma lo accoglie in sé, lo ricambia
rifranto all'infinito nel suo.*

IV

*Ma ancora più vasto un senso inesprimibile
come quando agli stampi vuoti della storia
affluisce un metallo nuovo che poco vi si adegua
né altri se ne trovano di pronti alla colata
ora, nell'istante irreversibile, o mai.*

*E in quella dispersione di potenza
malato nella volontà o drogato
un grumo ancora detto anima si avvita
su di sé, sbanda in un movimento inceppato:
e non per poco ma per troppo ardore si logora.*

*O non è invece a limarti un messaggio impercettibile ad orecchio o radar
mentre avverti, non è raro,
nelle sue vertebre lucenti,
nelle sue cartilagini febbrili vibrarne il mondo — mi chiedo.*

*E in quella: — vieni a me —
mi grida qualcuno con voce strappata,
uscito dalla pioggia, si direbbe, con due « bae de tempesta »,
due fori bianchi per occhi causa la consuetudine col mare,
intimandomi sangue freddo e calma,
pilotandomi fuori da un risucchio
brulicante di scorie — o almeno vorrebbe.
Mentre io tra ossequio e riluttanza
mi protendo e mi rifiuto
nell'aria pigra ancora azzurra di notte della stanza.*

*Oppure quando un tempo sotto pressione
disperde la sua potenza inservibile
in una nube vorticosa di scorie
e tu stesso in una parte di te — non sai
bene quale — soffi, vorresti dormire,
ma un'inquieta
semicoscienza ti tiene sveglio,
non del tutto presente alla metamorfosi
e al lungo dolore della nascita di un'epoca.*

*Ne viene un senso, ti ammala,
di forza dissipata
dal mondo, dal disunito.*

*Ma che piccola cosa il tuo lamento —
rimprovera dal fondo pullulante degli occhi
uno sguardo un po' bambino — lo sguardo azzurro carico
della creazione, ti sembra —
che ti buca la retina con il suo battito e ride
cacciandoti dal chiuso
dell'inferrità dell'anima, chiamandoti al futuro
di un universo in crescita. E non ammette risposta.*

*Non sapevi, non ricordavi
tormenti come questo di tempi
più maturi e meno di te? —
balbetta un dormiveglia
che è l'anima o piuttosto straziata nelle palpebre
dal battito dei suoi colori chimici la notte stessa, l'insonnia.*

*Non sapevi, non ricordavi? —
rimugina un vento di rovina
fumato dai proconsoli
in qualche provincia in disarmo;
non sapevi, non ricordavi? —
gorgogliano da sotto il pelo della broda le risaie del Vietnam.
— Poco, poco vale la memoria di questo.*

*— In questo albergo,
in questo albergo — mi ricordano — si uccise Essenin.*

V

Chiesa, Chiesa...
Giovanna Marini

*Qualcosa la sovrasta e la domina,
la fa piangere e offrirmi in silenzio lacrime
mentre io non circoscritto in un limite*

*di passato e di presente la guardo
e non turbo l'assise silenziosa
con domande od altro, la guardo
negli occhi bassi perduti nel silenzio del kashemir.
E ricevo la forza d'amore e di dolore
del mondo. E più ancora, più ancora di questo.*

*« Quasi non lo ricordo — intende il suo primo marito.
Non aveva più volto
perché il volto dell'uomo era distrutto
e forse lo è ancora, sebbene i lager... »
Il suono di metallo battuto a freddo che ha la sua voce
mi colpisce di striscio in un punto tra l'animale e l'uomo
non molto alto nella scala
chi sa se mai raggiunto dalla trivella di fuoco della redenzione,
certo non mai salito al vento e alla luce,
non per questo morto o perduto. Dolore
che ne segue, opaco, diffuso
tra i nodi di liana della specie,
non mio, non all'altezza del cuore,
non del braccio radiale della croce —*

che ne sai tu

*che ascolti non lei il manichino svuotato di memoria che un poco le somiglia
squittire nell'aria dilavata la perdita dell'uomo senza contorni di fattezze
in questo dopotempo, in questa malattia di non amore che dilaga —
Tendile le braccia piuttosto
mentre nell'entroluce turchino
la primavera affogata nell'erba
le bersaglia i timpani con bordate di sangue,
le batte il suo ritmo di tamburo trionfale e umiliante.*

*La città vuota nel pomeriggio di festa
di ponte in ponte infilata dall'armo
sul fiume ombroso alla ricerca del ritmo
mentre lei che è simile all'albero del sandalo
e profuma la scure che la recide
riapre la sua casa piena di solitudine
ma quasi con un sorriso di grazie*

*nell'attimo, lo so,
che le riappare davanti
la sua felicità fotografata da un lampo.
Non la chiamo indietro, non la trattengo.
Né la strappa al mutamento questo pensiero
come pensato da un altro o forse neanche.*

*Lei, l'agnello, la vittima del brutto risveglio
siede ora nel suo angolo
franata dentro — può darsi —
ma eretta nell'amara dignità che le resta del comprendere
e passa di grandi ore inutili
ascoltando con altri orecchi musica già udita,
risfogliando con mente mutata i libri letti
e appassisce e risplende della sua rinnovata solitudine,
strano evento, perfino grandioso, che le capita
non più grande di lei che lo accoglie tra anima e chacram.*

*Non pensarti colpevole o incolpevole.
Non è questo il punto: se a te
più che ad altri è toccato di offenderla —
sorride frattanto il suo pastore
e pastore della sua angoscia Giovanni
sospeso in quel respiro di sisma e fisso non di meno
nella luce di miniera celeste che le è intorno:
mentre percepisco il farsi,
il disfarsi, l'origine continua, il bugno.*

VI

*Il risvolto della felicità di un'epoca.
La regina della città rupestre
con la sua mente lucida, con le sue lacrime
e quelle più oscure dei suoi sudditi
per nulla catturate dalla perfezione dell'opera —*

*Sì, la fissità solare del numero.
Ma, dietro e dopo, il timore del mutamento,
la sua necessità. E l'anima malata al punto che non solo non ha pace
ma non vuole pace, non desidera niente,
rifiuta il nutrimento, rifiuta la vita.*

*A questo penso mentre indugio tra pochi altri incantati sullo scalino rovente
e il colombo fila l'olio azzurro dello stordimento
da un versante all'altro della luce di mezzogiorno
nella piazza-miracolo che non ha vere ombre
se non rare fenditure, qua e là, nelle muraglie di marmo.*

*Un istante che dura ed abbacina
segnato nella linea volante delle alte cupole
al riparo, sembra, dalla metamorfosi —
Adempiuto il compito della potenza e dell'arte.
Ma l'altro, la parte imprendibile del fuoco — mi dico
e penso lo sguardo lungo di antilope delle donne del luogo.*

*Non di meno: « inseguimi »
mi trafigge nel sonno
col suo trillo d'allodola passata tra le maglie
della fucileria domenicale la vita
mentre io legato alla noria
(e sia pure, mi dico, con ali d'ippogrifo)
del mutamento del mondo
sorrido, non le rispondo.
« Inseguimi » ripete quel suo grido
ma di già più lontano e come semidetto da un'arpa.*

*Lo confido a te che già mi leggi i pensieri
e non ne provo rossore, e neppure tormento.*

*Lo sboccio improvviso di più anima
nel mattino tutto sole di una fede senza sospetto
condivisa con me, anzi unica
e se possibile universa — è questo
che oscuramente aspetta, sono certo.*

*fissa la calamita della mente,
fissa sui grandi trapassi,
quando nasce un amore — chi sa —
o irrompe nella dura prospettiva
della storia il treno di Trotzkij.*

*La speranza — so poco di lei.
Se non che già ne sfolgora il suo viso
che così illuminato mi ricorda
la nube di fuoco del querceo
un po' sopra il nevaio. Senza questo,
mi dico, anche meno. Anche meno saprei.*

VII

*Il punto vivo, la primavera del mondo
che sfolgora e recede all'infinito
negli occhi dell'altro
nell'ora che il pensiero condiviso
in pieno sopprime l'ombra
e detto e non ancora dicibile
sfavillano nella mente reciproca,
il punto vivo, il punto pullulante dell'origine continua —*

*si sciolse dal suo passato, lei,
tagliò il mio cammino di sonnambulo
un po' come gli uccelli
sorpresi dalla sete che scollinano basso,
mi venne incontro sul ciglio
dove andavo con pericolo
cercando erbe —
guarigioni nell'ignoranza.*

*E può non essere più la stessa,
subentrarle un'altra
che la perpetua, la sgomina,
la converte in lacrime... — penso*

*anni dopo — o evi — mentre le guardo le pupille
e sorprendo il mutevole e il durevole
strettamente mischiati nella sorgente.*

Nota. — Il senso della trasformazione è quasi un luogo comune. Si trova manifesto o latente in tutti i nostri sentimenti. E non parliamo dell'azione che sarebbe inconcepibile senza. Senonché noi oggi viviamo la trasformazione da svegli e l'avvertiamo in forma violenta e grandiosa come essenza della nostra epoca. Questa poesia osa farne il suo discontinuo argomento.

Per fornire al lettore almeno un labile filo di Arianna, ecco:

Nelle sezioni 1 e 2 immagini (e incubi) negative della « città » la cui crisi si materializza in Firenze sommersa e devastata dall'Arno (secondo brano della sez. 1). La voce di sirena della natura insinua la sua tentazione nel terzo brano della sez. 2.

Uno sguardo alla mia stessa visuale alterna (sez. 3) introduce il sentimento diretto del vortice in cui tutto nel nostro tempo è trascinato insieme con noi, perfino ciò che pareva per definizione intemporale. Rimandi increduli a passate felicità, appelli contrastati di una felicità possibile nel futuro (sez. 4, 5, 6).

Nella settima sezione ancora il motivo dell'amore come reciprocità vitale in cui si fondono il mutare e il permanere.

(1969)

Vittorio Sereni

POESIE

Tre frammenti per una sconfitta

Fronte di Trapani, 1943

I

*Tra il brusio d'una folla
nel latrato del mare
tra gli ordini e i richiami
mancavo, morivo
sotto il peso delle armi.
Ed ecco stranamente simultanee
le ragazze d'un tempo
tutte le mie ragazze tra loro per mano
a semicerchio incontro a me venire
non so se soccorrevoli od ostili.*

II

Istruzione e allarme

*Dicevano i generali:
mimetizzarsi sparire
confondersi col suolo
farsi una vita di fronda
e mai ingiallire.
Ma l'anima di quali foglie
si vestirà per sfuggire
alla muta, non vista osservazione
dell'occhio che scopre in ognuno
baleni di rimorso e nostalgia?
Se passa la rombante distruzione
siamo appiattiti corpi,
volti protesi all'alto senza onore.*

III

*Il nostro tempo d'allora:
i soldati dentro i fossi
mascherati dalle fronde
e come ridenti d'amore.
Non fu mai così viva la campagna
né mai così straziante d'abbandoni.
Maggio portò, come sempre, tedeschi...
ma si udiva compitare l'alato
dialogo dei piloti distanti
nella quotidiana regata:
struggente ne avemmo una voglia
di margini d'ombra
e come stille dal remo volante in cadenza
giungevano a noi quelle parole,
era l'umida vela del mattino,
la guizzante vacanza sugli stagni.
(E come il cielo avrebbe potuto non essere
una tesa freschissima bandiera
a stelle e strisce?
Fu così che ci presero).*

VIAGGIO ALL'ALBA

*Quanti anni che mesi che stagioni
nel giro d'una notte:
una notte di passi e di rintocchi.
Ma come tarda la luce a ferirmi.
Voldomino, volto di Dio.
Un volto brullo ho scelto per specchiarmi
nel risveglio del mondo.
Ma dimmi una sola parola
e serena sarà l'anima mia.*

1947

L'EQUIVOCO

*Di là da un garrulo schermo di bambini
pareva a un tempo piangere e sorridermi.
Ma che mai voleva col suo sguardo
la bionda e luttuosa passeggera?
C'era tra noi il mio sguardo di rimando
e, appena sensibile, una voce:
amore — cantava — e risorta bellezza...
Così, divagando, la voce asseriva
e si smarriva su quelle
amare e dolci allée di primavera.
Fu il lento barlume che a volte
vedemmo lambire il confine dei visi
e, nato appena, in povertà sfiorire.*

1951

FINESTRA

*Di colpo — osservi — è venuta,
è venuta di colpo la primavera
che s'aspettava da anni.*

*Ti penso offerta a quel verde
al vivo alito al vento,
ad altro che ignoro e pavento
— e sto nascosto —
e toccasse il mio cuore ne morrei.
Ma lo so troppo bene se sul grido
dei viali mi sporgo,
troppo dal verde dissimile io
che sui terrazzi un vivo alito muove,
dall'incredibile grillo che quest'anno
spunta a sera tra i tetti di città
— e chiuso in me rabbrivido e repugno.*

*Pure, un giorno è bastato.
In quante per una che venne
si sono mosse le nuvole
che strette corrono strette sul verde,
spengono canto e domani
e torvo vogliono il nostro cielo.
Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò;
che in gara ora, l'ascolti?
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.*

1954

GLI SQUALI

*Di noi che cosa fugge sul filo della corrente?
Oh, di una storia che non ebbe un seguito
stracci di luce, smorti volti, sperse
lampare che un attimo ravviva
e lo sbrecciato cappello di paglia
che questa ultima estate ci abbandona.
Le nostre estati, lo vedi,*

*memoria che ancora hai desideri:
in te l'arco si tende dalla marina
ma non vola la punta più al mio cuore.
Odi nel mezzo sonno l'eguale
veglia del mare e dietro quella
certe voci di festa.*

*E presto delusi dalla preda
gli squali che laggiù solcano il golfo
presto tra loro si faranno a brani.*

MILLE MIGLIA

Brescia, primavera 1955

*Per fare il bacio che oggi era nell'aria
quelli non bastano di tutta una vita.*

*Voci di dopo la corsa, voci irose
sul danno e sulla sorte.
Un malumore sfiora la città
per Orlando impigliato a mezzo strada
e alla finestra invano
ancor giovane d'anni e bello ancora
Angelica si fa.*

*Voci di dopo la corsa, voci amare:
si portano su un'onda di rimorso
a brani una futile passione.*

*Folta di nuvole chiare
viene una bella sera e mi bacia
avvinta a me con fresco di colline.*

*Ma nulla senza amore è l'aria pura
l'amore è nulla senza la gioventù.*

LE CENERI

*Che aspetto io qui girandomi per casa,
che s'alzi un qualche vento
di novità a muovermi la penna
e m'apra a una speranza?*

*Nasce invece una pena senza pianto
né oggetto, che una luce
per sé di verità da sé presume
— e appena è un bianco giorno e mite di fine inverno.*

*Che spero io più smarrito tra le cose.
Troppe ceneri sparge attorno a sé la noia,
la gioia quando c'è basta a sé sola.*

LE SEI DEL MATTINO

*Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiaivistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano ancorata nel suo vento.*

(1958)

Pier Paolo Pasolini

ACQUE CRISTIANE...

*Acque cristiane, e voi, campi
solcati nei luoghi dove un vivido
grido sul grano e i mandorli riaccesi
al sole ha nome giorno,
perduto il vostro senso, entro
in me, nell'utero deserto.
E lì atterrito vi ritrovo,
acque, campi: null'altro?
La barca ebbra affonda... Tra crolli
d'acque e immense lontananze,
io non voglio esser uomo... E griderò
ancora in tempo: io non so più parlare?
Ride il grano i suoi tetri riflessi
e sul vergine verde ha vecchi ardori
la cera dei mandorli scarlatti.*

(1952)

LE «NOVELLE» DI GADDA

Non ci sembra sproporzionato tener presente dietro il primo piano di questo grosso scrittore ch'è Gadda, l'intero sistema in evoluzione della prosa italiana. I problemi che la sua lingua propone sulla pagina, non vi si esauriscono: tendono con violenza a divenire generali. Non si può pensare a Gadda senza pensare a tutto il Novecento letterario italiano, né a questo senza il particolare Ottocento che lo contiene. Già molti critici si sono deliziati al gran convivio gaddiano: e ne hanno dato i referti che si dovevano: tanto che le principali osservazioni stilistiche che si potevano fare sono già state fatte: né c'è alcuna bibliografia (se si eccettui forse quella d'un Cecchi) che ne vanti di più sottili e cordiali. Perciò l'ascoltatore non stupisca se cerchiamo piuttosto di collocare nella storia che di analizzare nel momento, questo poderoso corpus di racconti (le *Novelle del Ducato in fiamme*, pubblicate da Vallecchi, e premiate a Viareggio): e se lo facciamo con secchezza di schema,

purtroppo; con poco maggiore respiro che se si trattasse d'un appunto: Schiaffini e Contini *faventibus*.

Gadda al tempo stesso appartiene molto e appartiene poco al nostro Novecento: forse il suo curriculum potrebbe fornire le spiegazioni psicologiche e le circostanze determinanti: ma è un fatto che si danno delle differenze sostanziali tra la sua «prosa d'arte» e quella dei suoi contemporanei. A debellare subito uno dei più diffusi luoghi comuni della critica gaddiana, bisognerà osservare che non c'è in lui alcun sapore di dannunzianesimo: e quindi non c'è il barocco nell'accezione corrente che la parola ha acquisito dopo D'Annunzio. Il barocco di Gadda è un barocco realistico: categoria di stile anteriore al Seicento, e reperibile lungo la costante della letteratura italiana che il Contini definisce «plurilinguistica», in antitesi con l'«unilinguismo» petrarchesco, cioè con quella lingua assoluta, e quasi astorica nella sua suprema purezza, che si è sempre posta come modulo della letteratura italiana-fiorentina. E pensare che la letteratura italiana era cominciata precisamente sotto il segno del «pastiche»! Il «pastiche» gaddiano, proprio: letterario di origine, come è in Gadda, non prodotto da una concezione metafisica (come quello del gran modulo realistico ch'è la «Divina Commedia»): dai rimatori italo-provenzali, franco-veneti, siciliani, al Trecento realistico, al Quattrocento macaronico, al Cinquecento sensuale, ecc. fino al Romanticismo — senza dimenticare i poemetti scientifici settecenteschi (tipici per il nostro caso)... Il lettore non s'impressioni alla congerie: e si aggrappi alla semplicità dello schema. E vedrà come, giunti alla soglia della nostra epoca, la grande costante petrarchesca appaia incrinata e esausta: in sincronia col mondo sociale e politico in cui aveva potuto esistere. E come al contrario l'altra corrente, la dantesca, appaia potentemente ricaricata e attuale.

Mentre il petrarchismo linguistico si tramandava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di Risorgimento, di liberalismo, di socialismo... Forse per il suo immanente spirito democratico comunale, per il suo continuamente violento senso religioso e moralistico... Siamo al caso del Manzoni; col Verga il realismo, rifondendo gli interessi direttamente religiosi e morali, si articola da una parte al verismo di origine scientifica, dall'altra trova ragione di essere in un profondo sommovimento lirico: nella «scoperta del monologo interiore», come definisce la cosa il Contini.

Ed è da notarsi ancora — su un piano più basso, di lingua strumentale — come tale realismo contribuisca alla creazione di una *koinè* nazionale, letterario-giornalistica, in cui l'Italia fine-ottocento principio-novecento esprime la sua unità politica e, ancora dimesamente, culturale.

Ora tutta questa massa d'esperienze come giunge al nostro Novecento letterario, e, nella specie, a Gadda? Ma — sempre angolando su Gadda — sceveriamo, schematizziamo ancora: del patrimonio ottocentesco possono eminentemente valere per Gadda, a determinarlo dall'esterno, i seguenti dati: 1) Una componente manzoniana, originatesi dal Man-

zioni non teorico, ma (come dice lo Schiaffini) « (romantico in quanto il sistema romantico racchiudeva in sé una tendenza cristiana e democratica) »: il Manzoni Lombardo, insomma, tra i due poli del campanile e della nazione. 2) Una componente dialettale, in cui giganteggiano il Porta e il Belli, ironici, non umoristi, espressionisti, non cromatici. 3) Una componente « scapigliata », la cui « funzione Gadda » è stata stupendamente indicata dal Contini nella sua recente antologia della scapigliatura piemontese. 4) Una componente veristica (a fondo lirico) di procedenza verghiana.

La presenza di tali componenti resta accertata, oltre che dalla loro felice tonificazione, anche da una patina leggermente putrida ch'esse lasciano sulla pagina: della prima si deposita in Gadda un certo conformismo sia in senso provinciale che nazionale (sembrerebbe assurdo: ma non lo è, se si pensa all'enorme timidezza di questo grosso anarchico buono come un ragazzo), e ne restano tracce, per esempio, nella figura del capitano (autobiografica) nel racconto « *Socer generque* ». Della seconda, vernacola, un certo sapore, anche se spesso esilarante, di chiusura municipale. Della terza, scapigliata, un eccesso di psicologismo patologico, clinico. Della quarta, veristica, una non celata crudezza di compiacimenti per il linguaggio e l'atteggiamento scientifico: con odore di laboratorio.

Ora tutte queste componenti esterne (Gadda è nato sessant'anni fa) raggiungono Gadda nel cuore del Novecento: passano cioè attraverso un filtro che ne trasforma la sostanza. C'è di mezzo il decadimento di tutti i miti ottocenteschi e moderni, e la crisi della nostra epoca, ossia della grande borghesia che di quei miti è stata la produttrice. Quelle componenti stilistiche arrivano quindi in Gadda svuotate di contenuto. Non resta che la loro forza, la loro violenza espressiva: a sé, essendosi annichilite in essa le ragioni dell'espressione. Non c'è più fede in nulla se non un superstite attaccamento a un'indifferenziata e pur sempre operante passione dell'individuo una specie di superuomo senza volontà di potenza. E si badi che in fondo anche le ragioni polemiche anti-borghesi (quelle vociane) in Gadda si sono smontate: e così il gusto rondiano della letteratura, come estrema e elegante salvezza. Gadda si trova ciecamente solo di fronte a un mondo ciecamente solo: spinti l'uno contro l'altro, a urtarsi, con ripercussioni di dolore nevrotico, cosmico, da puri impulsi empirico-irrazionali.

È chiaro che la potenza espressiva di Gadda serve a ricreare un mondo destituito di possibilità di razionalizzazione, se l'idealismo e Croce, per Gadda, non sono esistiti; se ogni finalismo, sia religioso che sociale, può essere in lui pura constatazione, fenomeno del mondo circostante, non misura interiore del mondo: trovano cioè in questo scrittore una sorta di pausa terribile, quasi come in un membro staccato dalla storia, o vivente la storia di una parte dell'umanità (la nostra, la borghese) in via di superamento.

Collocata dunque in un corso storico — nella specie la storia della prosa italiana —, questa scrittura, a cui tendevano insieme la scapigliatura e il verismo ottocentesco come prodotti di una comune violenza linguistica potrebbe dunque definirsi nella formula

«espressionismo». E un esame interno della prosa gaddiana, porterebbe alla stessa soluzione critica.

Riducendole allo schema, ecco di questa prosa le componenti essenziali: in ordine psicologico: 1) Una fissazione narcisica implicante, oltre la naturale deformazione del rapporto gnoseologico con la realtà, una nostalgia (non crepuscolare!) per l'epoca in cui tale fissazione s'è avuta, e una incoercibile simpatia per le figure dei «ventenni» (sia appena dirottate, come gli spesso ritornanti «alpini», sia vividissime, come nel protagonista giovanile di «San Giorgio in casa Brocchi»); 2) Una reazione patologica ai contatti col mondo esterno: il «tono» espressivo di Gadda essendo un mixto di rabbia e di pietà, di mitezza e di livore, con cui si adatta come in un calvario alla società della quale, insieme, è reietto e transfuga volontario, quasi non sapesse distinguere nel suo cieco sentimento verso di essa, furia polemica e rimpianto, rancore e generosa sfottitura. Il suo stesso antifascismo (in «Socer generque» e passim) si direbbe dovuto al fatto che i fascisti urtavano particolarmente i nervi: e insomma l'unico contenuto della sua violenza espressiva è un indifferenziato stato di sommovimento psicologico, e quindi lirico, ma in un senso strabocante del termine, il lirismo della «commedia»...

In ordine stilistico: 1) La «contaminatio» di linguaggi (su cui non conta insistere, tante sono le osservazioni ormai fatte al proposito, e volgarizzate); 2) La furia analitica, con continuo, irruente apporto di excursus (mirabilissimi). In merito al primo di questi dati vorremmo però sottolineare quelli che sono i termini fondamentali e più drammatici del «pasticciaccio» gaddiano: ossia il *linguaggio letterario*, strabocchevole di terminologie colte (che è la massa più imponente di questa scrittura) e il *linguaggio veristico*, vivente soprattutto nel dialogo, assai scarso e quasi sempre «citato», con implicita colorazione dialettale.

Mentre dunque in Verga era idealmente il dialogo (ossia la vita oggettivamente vista e ascoltata nella sua realtà) a produrre la complicazione stupenda del testo narrativo, vibrandovi e sommuovendolo liricamente con contrasto lingua parlata - lingua letteraria, in Gadda è invece il testo narrativo che produce il dialogo, come un corollario, un massimo di violenza linguistica, un supremo sberleffo: un fugace sguardo alla vita nella sua beata e irraggiungibile realtà. Sì che ci sarebbe da scrivere un intero, grosso capitolo di storia della lingua letteraria, partendo dall'interiezione verghiana, già robustamente studiata dal Russo, *Santo diavolone!*, per giungere al gaddiano *Vacca miseria!* gridato dal cascarino che s'imbatte contro il formidabile seno della Jole.

Nella storia della nostra prosa, in un periodo in cui questa, dopo esser stata per secoli diacronica alla poesia — quasi per reazione alla propria strumentalità, trovata nella pratica dell'unità nazionale borghese — si mescola alla poesia nella «prosa d'arte», Gadda non poteva sottrarsi all'influsso di tale operazione: ma, come abbiamo visto, la compie in un modo sostanzialmente diverso dai suoi contemporanei. Pur rovesciando il rapporto per definizione realistico, egli corona nel novecento il realismo verghiano; dà respiro «nazio-

nale» al libellismo filologico e scapigliato, prodotto un po' provinciale del romanticismo; e attua in concreto, per mezzo del suo portentoso macchinario linguistico, la sua « ipertassi » (se possiamo per simpatia, coniare questo nuovo vocabolo) le teorie dell'Ascoli in polemica col Manzoni teorico. Visto così, un po' forestiero al giro linguistico del suo tempo, in una più assoluta gerarchia storica, Gadda può dunque apparire un autentico « classico »: tanto che di certi suoi pezzi da antologia si potrebbe dire, proprio con una frase — che lo Schiaffini citandola chiama stupenda — inventata dall'Ascoli per il Manzoni, che sono stati scritti « con l'infinita potenza di una mano che non pare avere nervi ». (1953)

Emilio Cecchi

RICORDO DI VINCENZO CARDARELLI

La mattina del 15 giugno, in una cameretta al Policlinico di Roma, moriva Vincenzo Cardarelli, uno dei più geniali scrittori della generazione fra il 1880 e il 1890. Da anni le sue condizioni di salute erano tali che la fine appariva inevitabile. Era stato uno straordinario conversatore; ma i suoi mezzi di comunicazione orale, anch'essi erano ormai estremamente ridotti. L'annuncio della morte mostrò tuttavia quanto presente fosse il Cardarelli nell'animo e nel ricordo di un gran numero di lettori. E le estreme onoranze tributategli furono così calde d'affetto che non si potranno facilmente dimenticare.

Nato il 1º maggio 1887 a Corneto Tarquinia, oggi Tarquinia, il Cardarelli era d'origine marchigiana per parte di padre. E presto rimase privo delle cure della madre, separatisi dal marito. Il padre era un uomo di piccoli commerci rurali, che a un certo momento aveva ottenuto la gestione del locale *buffet* della stazione di Tarquinia. E il ragazzo studiava alla meglio nelle scuole locali, e aiutava il padre nei suoi traffici. Nel volumetto: *Il sole a picco*, dove sono numerosi ricordi autobiografici, Cardarelli descrive i tediosi pomeriggi della domenica, e i ritorni a casa, in compagnia del padre:

...«solitudine e tedium che, di domenica, non trovavano proprio alcun conforto... Solitudine e tedium che, al tramonto, si colorivano di un vago terrore e s'addolcivano solo a notte, quando lo squillo prolungato del campanello elettrico e la lanterna rossa, posata sul piazzale della stazione, segnalavano l'arrivo, sempre in ritardo, dell'ultimo treno. Allora, coi pochi soldi incassati durante la giornata e il fazzoletto della spesa, io e mio padre tornavamo a casa in omnibus. Vecchia, rumoreggiante diligenza a vetri, al cui ricordo si associano le mie più gradevoli sensazioni di quel tempo. Nelle sere d'inverno, quando fischiava la tramontana, il senso di felicità, di sicurezza, di sonno incipiente da cui si veniva subito

colti lì dentro, era voluttuosamente accresciuto dal pensiero del freddo che faceva fuori e della paurosa notte incombente sulla diretta via del ritorno »...

In altro piccolo libro: *Villa Tarantola*, che appartiene alla sua età matura, Cardarelli racconta la morte del padre che deve essere sopravvenuta quando il futuro scrittore era intorno ai quindici o sedici anni. Lo vediamo giungere a Roma poco dopo, non ancora ventenne, con sette lire in tasca e una forte capacità di adattamento ai più diversi mestieri. Ma lasciamo narrare a lui stesso, dalle sue *Memorie*:

...« Per vivere, nei primi anni, dovetti fare i mestieri più vari: addetto a vigilare l'andamento delle sveglie in un deposito d'orologi a via Tor de' Specchi, ...amanuense nello studio d'un bisbetico avvocato piemontese e socialista, che non riuscì mai ad entrare in Parlamento; ...impiegato nella segreteria della Federazione metallurgica, la quale aveva sede in via Alessandrina; contabile in una cooperativa di scarpellini o marmorari; infine, dopo un congruo periodo di disoccupazione e di miseria inenarrabile, giornalista... Questi furono i mestieri che esercitai a Roma, in una specie di vita anteriore, al tempo del tranve a cavalli e dei lumi a gas, quando i romani si chiamavano "buoni quiriti", i consiglieri del Campidoglio "padri coscritti", e don Prospero Colonna, magnifico sindaco di una modesta capitale di cinquecentomila abitanti, veniva detto scherzosamente "don Cerino" »...

Con tutto ciò siamo venuti a dire che il Cardarelli non seguì mai un corso regolare di studi classici, e dovette faticosamente portare avanti la propria preparazione mentre, come abbiamo visto, s'ingegnava in mille modi per non morir di fame. Ma intorno al 1910-1911, oltre che nel suo giornale *l'Avanti!* dove teneva varie rubriche, aveva cominciato a pubblicare nel *Marzocco* e altri autorevoli periodici. La misura di sé, questo autodidatta la dette la prima volta in piena guerra, nell'autunno 1916, col volumetto dei *Prologhi*, che resta una delle sue cose fondamentali. E si deve riconoscere che di rado, in un'opera di esordio, una personalità di scrittore si mostrò così, senza oscillazioni e pentimenti, nel suo aspetto più preciso e sicuro. Diciamo brevemente dei *Prologhi*.

Fino dalle prime composizioni in versi, e progressivamente nei poemi in prosa coi quali il libro si svolge e conclude, i *Prologhi* offrono pegno di « classicità » nel senso della materia completamente posseduta. Così si entra e si circola nello spessore d'una coscienza che porta risolti in lucide masse quegli stati d'animo che, ancora anarchici e suddivisi, negli spiriti meno padroni servono come sostanza di figure e di miti. Manca nei *Prologhi* qualunque curiosità d'avventura estetica e di forme sperimentali. Il metodo dello scrittore è di ritorni interni e ricapitolazioni:

*Sulla mia pagina scritta,
se voglio che non mi rimorda,
quanto ancora da rifare!
...Se voglio avanzare un poco
per un piccol salto
che lunghe lontane rincorse!...*

Metodo d'ostinazione su una materia nella quale via via decade e si spoglia ogni carattere illustrativo, si logora ogni rapporto personale, finché essa si disciolga e delinei, tutta sensibile e chiara, nel disegno musicale dei ritmi. Contrappunto invece di vocabolario. Movimento e musica, piuttosto che pittura. Questi principi, caratteristici della propria natura, il Cardarelli nei *Prologhi* li ha lungamente isolati ed espressi. Della loro ignuda asserzione, si può dire anzi che nei *Prologhi* egli abbia fatto un tema dominante della propria arte:

...« Affermo il limite, principio della negazione: la realtà è l'eterno sottinteso. La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenze senza attributo, inni senza interiezione, impassibilità e lontananza, ordine e non figure, ecco quel che vi posso dare »....

S'è creata a questo modo un'arte di notazione degli slanci, i movimenti, i rapporti di volontà mute, senza oggetto tangibile, colte come modi e profili, un'astratta inscrizione di muscolature e innervazioni nella materia rarefatta del dramma d'ogni energia. La vita trasparisce in questi componimenti come dall'interno d'un prisma potente, che la rompe e ricompone in pure linee di forza. Paesaggi della volontà, panorami di tempo, architetture polifoniche di scrupoli, rimorsi, rivendicazioni, vertiginose allegrezze, sempre sul basso continuo di quella continenza vitale:

« Sento che il tempo cade e fa rumore nell'anima mia. Il rimorso, sempre ritortante a ogni leggero soffio di fiducia, dei giorni mancati, delle generazioni violente, delle visite precipitate, apre vertici di disperazione nella mia volontà di rifarmi... ».

Di percezioni di rigidità, resistenze, mollezze, densità interne, attrazioni calamitate e ripulse, è offerta una deserta figura, uno schema dinamico di uomo, un corpo simbolico attuato come in un circolo e colloquio di vivi dolori.

Per le stampe del nostro massimo editore, il Mondadori, l'opera del Cardarelli è da tempo fortunatamente ordinata in cinque o sei volumi della famosa collezione dello « Specchio ». Fra l'altro, ciò basta a rispondere a critici che talvolta sembrano volere limitare il consenso, lasciando intendere come, in fondo, si tratti d'opera estremamente esigua, quasi inconsistente. Il primo volume dell'edizione Mondadori, insieme ai *Prologhi*, che del Cardarelli rimangono uno dei titoli fondamentali, raccoglie i *Viaggi nel tempo e Favole e Memorie*. Il secondo volume, in ordine cronologico: *Solitario in Arcadia*, riunisce gli scritti teorici, polemici e di critica letteraria, per la maggior parte appartenenti al periodo 1919-1922, durante il quale Cardarelli, insieme ad alcuni amici (ch'erano soprannominati, come lui, i « sette peccati mortali »), pubblicò quella rivista, allora oscura oggi famosa, che fu chiamata *La ronda*. Il terzo volume: *Il cielo sulle città*, raccoglie gli scritti di viaggio in Italia. E il quarto volume le corrispondenze d'un *Viaggio in Russia*, effettuato nel 1928. S'è già avuto occasione di rammentare *Il sole a picco*, soprattutto formato di memorie autobiografiche e aspetti del paese nativo; mentre un posto a sè occupa il volume delle *Poesie*, che avrebbe forse bisogno di una ristampa meno incompleta. Parlando dell'opera del Carda-

relli, possiamo seguire approssimativamente la successione cronologica delle pubblicazioni che abbiamo ora ricordate.

Sono nei *Viaggi nel tempo* alcune favole o moralità, da cui mi sembra possa meglio lumeggiarsi il modo particolare del suo sviluppo dal volume dei *Prologhi*. Una di coteste favole si intitola: *Errori di Don Giovanni*; e il principale di cotesti errori fu precisamente:

...« Che Don Giovanni seguiva e onorava non le donne ma le occasioni. Perderne una gli sarebbe parso come soccombere in una scommessa, o venir meno a una parola data: due cose altrettanto inconcepibili per un gentiluomo spagnolo, puntiglioso e spavaldo come era lui... Aveva il genio del giuocatore, freddo e insensibile proprio a ciò che dovrebbe costituire lo scopo della sua passione... Anche l'ardimento e il senso dell'onore non gli servirono che per giungere, con più dannata irrimediabilità, in fondo al Male. E la virtù cristiana della tolleranza, di cui un uomo simile (un uomo che ebbe tanti contatti!) doveva essere fornito in maniera eccezionale, immaginate voi a che cosa può avergli valso? A rifare ogni volta da capo le sue scempiaggini senza morirne dalla noia e dal dispiacere... E il Signore, a cui spisce il cattivo impiego dei suoi doni, e l'inutilità nel peccato più d'ogni altra cosa, fu offeso e lo dannò all'*Inferno*. Peccato è amare la carne indistintamente. Iddio, anche per questo, s'è preso il disturbo di domandarci che cosa ci piace. Ed è una domanda piena di tremenda precauzione. Egli ha messo quaggiù dei caratteri e delle figure precise »...

Se lasciando il significato esterno, oggettivo, ch'è lampante, si cerca in questa favola una morale più lirica e interna, è altrettanto facile vedere che cosa esprime per questo artista tutto il suo modo, o addirittura il suo metodo, d'essere artista: « Peccato è amare la carne indistintamente ». È poesia, ch'è virtù, cioè pienezza, nel senso estetico, è amare la realtà con la più scrupolosa distinzione. Diffidare delle occasioni e respingerle; e cercare ed esigere nella materia del mondo soltanto le piene identità. In un piccolo capitolo di questi stessi *Viaggi nel tempo*, Cardarelli ha ridetto tale verità esplicitamente in forma di «ars poetica»:

...« Qual è la parola più satura di verità, più poetica, e che si lascia scrivere con mano leggera? Quella che a contatto d'una certa impressione, che può rinnovarsi identica, abbiamo pensato e ripensato con maggiore insistenza, tenendola tuttavia silenziosa in noi, lasciandola riposare, e quasi rimettendo ogni volta il tempo di adoperarla, per un miscuglio di irresolutezza, di ottusità, o magari, ch'è lo stesso, di contentezza troppo profonda... Appunto per questo le parole poetiche sono poche... ».

Inutile voler dedurre altre formule, qui dove la formula è arrivata a una forma così precisa e popolare. Poesia non è che verità. E poesia è tutta nelle cose: le poche cose conquistate, controllate e strenuamente difese che costituiscono per ciascuno il tesoro delle sue verità.

Il terzo libro di Cardarelli: *Favole e Memorie*, sembra portare al punto conclusivo uno svolgimento iniziatosi con le meditazioni liriche dei *Prologhi*, e proseguito nelle mitologie critiche del *Don Giovanni*, di *Un'uscita di Zarathustra* ed altri apologhi dei *Viaggi nel tempo*.

In *Favole e Memorie* Cardarelli tenta una materia più polposa, obiettiva, e una forma in un certo senso più popolare, passando ad una storia della *Creazione* e del *Diluvio*, mentre nella seconda parte del libro affronta motivi autobiografici che nella sua opera vedremo riapparire e svilupparsi più e più di frequente, nella stagione della maturità.

Le *Favole della Genesi*, la *Creazione* e il *Diluvio*: soggetti, invero, da far tremare le vene e i polsi a un moderno! Ma non v'ha dubbio che, quando un giorno taluno cercherà di rac cogliere gli sparsi relitti nel mezzo naufragio della letteratura contemporanea, in cotesti capitoli della *Genesi* e del *Diluvio*, farà alcune delle sue scoperte più belle. E a me pare da riferire la singolare pienezza e felicità di tali episodi, ad una loro parentela, a un loro legame, con le *Memorie* che in questo stesso libro rappresentano non soltanto un bellissimo punto d'arrivo, ma come s'è detto una base di futuro. *Caino* è la commovente figura del lavoro umano, che fatalmente finisce per opporsi alla Provvidenza. Ed è ritratto nelle opere campestri, nelle sue afflizioni e negli scrupoli, con segni poco men vivaci ed immediati di quelli che lo scrittore adopera per le figure che accompagnano i suoi ricordi d'infanzia. Ma forse principalmente si troverà da ammirare nell'*Aria*:

« Quando Noè chiuse l'arca ed ebbe accese le lanterne, il fiato delle bestie ivi radunate l'aveva già tutta riscaldata, come una di quelle stalle ben tenute dove si va a vegliare d'inverno; e vide, sotto una rara e languida luce, ch'essa era il paradiso degli animali. Quale singolare innocenza vi si respirava! Stavano adunate là dentro tutte le radici del mondo, quale sarebbe rimasto immutato, fino all'estinzione dei secoli: i piccoli, i cuccioli d'ogni specie d'esseri che vivono, volano o strisciano sopra la terra; tutta la nuova fauna, infine, ancora insonnolita e larvale... L'Arca mandava mille buoni odori, per via di tutto quel fogliame, quei rami verdi, quelle provviste di lupinella, di semi, di fineo, con tutta quella paglia che Noè aveva adunata e sparsa per ogni covile. Era l'ora che gli animali s'affrettano a imbuarsi nelle loro tane; gli uccelli torrigiani tornano gracchiando verso i campanili, e le farfalle scompaiono dai prati per nascondersi non si sa dove. Per farla corta, sarebbe stata ora di dormire se, tratto tratto, un uggiollo, un tonfo, uno scrollo d'ale non avessero avvertito che le povere bestie, quantunque si fossero tutte accovacciate, stentavano a prender sonno, con quel tempo, ed erano piuttosto ammutolite... ».

Qui, come in altri luoghi, la leggenda è realizzata così intensamente da riempire una immagine familiare e popolare, senza tuttavia perdere nulla della sua maestà e del suo mistero. In questi accenti, in questi chiaroscuri, la rievocazione mitica si sposa e confonde dalle lontanane millenarie con quella che, nelle *Memorie*, il poeta ci racconta come sua leggenda viva e dimessa.

Una parte considerevole di *Favole e Memorie* era stata pubblicata sulla *Ronda*, rivista, come si è già detto, fondata a Roma dal Cardarelli e da alcuni amici: Baldini, Bacchelli, Saffi, Montano, Barilli, Cecchi, Spadini. E poiché durante i quattro o cinque anni di vita della rivista, che cominciò ad uscire nella primavera del 1919, il Cardarelli vi fu assai impe-

gnato, tanto come scrittore che come animatore, conviene soffermarsi intorno alla rivista stessa, nella quale egli dette l'espressione più completa e più viva delle proprie idee critiche.

Si sente spesso descrivere la *Ronda* come una rivista in tutti i sensi «reazionaria» e ispirata al più gelido conformismo *classista*. Le cose stanno piuttosto diversamente. Il primo dopoguerra fu pieno d'una profonda inquietudine politica, che doveva poi sboccare nel «fascismo». Ma l'unico uomo politico italiano di cui la *Ronda* si occupò espressamente, e di cui tessè l'elogio, fu Giovanni Giolitti. Ciò valga per quanto riguarda il reazionarismo politico rondesco.

Quanto al reazionarismo letterario: il primo dopoguerra fu caratterizzato, come tutti ricordano, da una produzione scollacciata, che spesso rasentava la pornografia, e che in compenso era malissimo scritta. Fu uno scatenamento di volgarità che durò alcuni anni: una vera danza delle scimmie. In mezzo a tale scatenamento, la *Ronda* esercitò la funzione d'un «richiamo all'ordine», per un ritorno alle nostre più nobili tradizioni letterarie. Che nella *Ronda* non si trattasse di una sterile frateria estetica, ma della libera unione di personalità artistiche, fra loro molto diverse, fu dimostrato dalle rispettive carriere di questi scrittori; i quali poi si svolsero ciascuno a suo modo, e non fecero davvero disonore né al proprio paese né alla *Ronda* stessa.

Spirito molto assertivo, che portava in sè tutti i vantaggi e gli svantaggi dell'autodidattismo, il Cardarelli formulò certi punti del programma della *Ronda* con una intransigenza che dette luogo anche a qualche fraintendimento. Secondo il Cardarelli, dopo i grandi secoli, la letteratura italiana non aveva conosciuto maggiori altezze che nella prima metà dell'Ottocento, con il Leopardi e il Manzoni, soprattutto il primo. Del quale, frattanto, il Cardarelli si sarebbe quasi potuto credere che tenesse in maggior concetto le prose dello *Zibaldone* e delle *Operette morali* che la poesia dei *Canti*. Il che già veniva a collocare il Cardarelli in una posizione antagonistica a quella del De Sanctis, che effettivamente fu un po' la sua bestia nera, e contro il quale egli sparò molti colpi paradossali e in fondo innocui. Altrettanto lo infastidivano, nella seconda metà dell'Ottocento letterario, le figure del Carducci e più tardi del Pascoli; nè stiamo a insistere sulle speciali difficoltà che presso di lui incontrò il Croce, e tutta la critica idealistica.

La verità sta in questo: che il Cardarelli era soprattutto un poeta, e forse in particolar modo un verace e talvolta grande poeta in prosa. Sistemi di idee critiche, come il suo che abbiamo indicato, riferendoci ai nomi del Leopardi, del Manzoni, del Carducci, del De Sanctis, per lui non avevano valore intrinseco, ma un valore pragmatico, in quanto lo aiutavano nel lavoro creativo. Del resto, l'avere contribuito a riportare in grande onore il culto del Leopardi e del Manzoni fu della *Ronda* un merito indiscutibile. E un altro merito fu l'azione di polizia critica che la *Ronda* esercitò per qualche tempo, nel mondo delle lettere contemporanee. Finì che, in anni recentissimi, della *Ronda*, a suo tempo vilipesa e messa

in caricatura, venne fatta una antologia ch'ebbe ottimo successo librario. E per il poco ormai che egli s'interessava a tali cose, confortò certamente il poeta che la malattia aveva già colpito.

¶ I principali scritti del Cardarelli sulla *Ronda*, insieme a tutto quanto di meglio egli fornì nel campo critico, sono del resto riuniti in un volume della già ricordata serie Mondadori, col titolo *Solitario in Arcadia*. Nella stessa serie, altro volume si intitola: *Viaggio d'un poeta in Russia*. Vincenzo Cardarelli fu in Russia nell'autunno del 1928, quando l'esperienza della *Ronda* era da alcuni anni finita. Vi andò per conto del *Tevere*, quotidiano di Roma. Più tardi, tutt'altro che dimenticate, quelle sue corrispondenze ricomparvero su altro giornale; finché il Mondadori dette loro assetto definitivo nella collezione « *Lo Specchio* ». L'evento russo di maggiore importanza era stato a quell'epoca l'espulsione di Trotzki; mentre la nuova politica economica, agli effetti della riorganizzazione e ricostruzione interna, sta per incanalarsi nel primo dei famosi piani quinquennali.

Al tempo di questo viaggio in Russia, Cardarelli come scrittore si trovava in una fase particolarmente propizia. La tensione stilistica delle sue prose, che avevano preceduto o che strettamente appartenevano al periodo della *Ronda*, s'era sciolta in un fare più largo ed arioso: quello delle pagine di *Sole a picco*, con qualcosa di nobilmente popolaresco. E già intorno a quell'epoca, egli aveva dato alcuni fra i suoi migliori capitoli autobiografici: in gran parte ricordi di paesi mesti e solitari, di stagioni campestri, e ritratti di povera gente. In tale spirito, Cardarelli si trovò per le strade di Leningrado e di Mosca. E non si propose, nè si illuse anche un minuto, di confezionare una qualche voluminosa « inchiesta », come oggi le chiamano, a base di letture affrettate, e cose vagamente sentite dire, e soprattutto di molta presunzione. Guardò e descrisse quel tanto che gli fu consentito di vedere, con la stessa scanzonata bonarietà che se fosse stato nella vecchia piazza Montanara, o in Trastevere, o in qualche giorno di mercato a Tarquinia. Sono scorci di vita, incontri nelle ferrovie, nei teatri o nei mercati rionali, ecc. Hanno una limpidezza di visione e di accento che dà loro un che di classico; e di pagine classiche hanno, come del resto tutta l'opera di Cardarelli, quella particolare maniera di collocarsi nel tempo o nella memoria come se ci fossero state da sempre.

Molto resterebbe ancora da dire di questa nobile figura letteraria. Il complesso della sua opera, nei volumi che si sono ricordati, è facilmente accessibile; se forse non sarà necessario che, delle *Poesie* sparse, venga fornita quanto prima un'edizione completata e riordinata. Da assai tempo si può dire che Cardarelli non producesse più. Per una parte del pubblico, che lo vedeva in qualche caffè, o seduto in disparte alla passeggiata pubblica, più che un autore di cui si leggono e consultano gli scritti, era diventato un personaggio di cui si raccontano gli aneddoti e di cui si ripetono i motti. Di questa *bohémienne* aneddotica cardarelliana, anche in occasione della morte, fu abusato. I giornali e i rotocalchi ne furono pieni; a scapito dell'opera; il che era tuttavia un segno, una testimonianza di come l'oscura presenza di quest'opera fosse sentita sotto al superficiale interessamento per la strana e sugge-

stiva personalità. Ma rammentiamoci che Cardarelli stesso, nella prima pagina del suo primo libro *I prologhi*, aveva indicato la qualità d'attenzione che egli esigeva. Ed è giusto chiudere nel suo avvertimento doloroso e superbo. Scrisse appunto Cardarelli, in apertura ai *Prologhi*, che:

*La speranza è nell'opera.
Io sono un cinico a cui rimane
per la sua fede questo al di là.
Io sono un cinico che ha fede in quel che fa.*

(1959)

Giuseppe De Robertis

SULLA POESIA DI CAMPANA

Il primo incontro con Campana è facile e inquietante. Annota e finisce impressioni liete, dora la pagina d'un'arte lieve; e insieme soffre d'una incapacità a esprimersi, e tutto si agita e smania. Dosa le parole e le adorna come un classico; e s'affanna poi di non poter toccare il segno. Quelle impressioni, tu le collochi bene nel tempo, in quell'aria brillante che impegnò di sé l'estro dei frammentisti e liricisti; e subito appresso esse denunziano una febbre che è di Campana soltanto, a cui Campana deve le riuscite migliori, le quali soverchiano, appunto, quelle degli impressionisti e dei liristici in blocco. Già alle prime pagine, e poi, a intervalli costanti, il grande e il deformè, ma inespressi, tentati in un aggettivo o in un avverbio, come una promessa fatta a sé e, talvolta, qualcosa di più. E viene per forza da citare il Carducci, in una sua lettera da Ceresole (« Se ai grandi massi che da migliaia di secoli se ne stanno quieti in muta conversazione tra loro da Locarno sino a qui venisse finalmente la voglia di fare un po' di ballo! Dio, che ridda. Ne udiresti il rimbombo, altro che a Bologna. Io salirei fino al campo del Re, e starei a vedere »). Fantasia e umore di un momento, e dati per tali; e in Campana quasi cosa del sangue, che ne cava tutti i possibili effetti (anche gli impossibili).

Dove non bastano le forze, quell'andia, quella furia, che è alla radice del genio campaniano, si sfoga in ripetizioni, le caratteristiche ripetizioni, or felici ora infelici, a volte ossessionanti, e mescolate. Su essi nasce la prima ragione dello scrivere in verso, una mossa di ritmo; e anche si producono le progressioni di quel suo comporre spazioso in prosa. Ora ribadiscono gli ossessivi colori, ora reggono al sommo l'onda del canto, vagante

all'estremo è il melodizzare di Campana, e vaganti le misure, i tempi della prosa; e annidano lo stesso male, spesso un frantumarsi molecolare, un balbettio frenetico.

Ma bisogna, per veder più chiaro rifarci a un altro segno stilistico, che è forse il segno più lampante dell'arte campaniana, ha una sua lunga storia, e fa più storia: dico l'uso dell'aggettivo. Primo suo maestro in questi nuovi accozzi fu il Carducci; un Carducci letto con gusto di carducciano fedele sino al sacrificio, un Carducci, a dir vero, colto nei suoi umori scattanti, senza però le sue ragioni complesse e stabili; e ricercato poi, frugato con altro occhio, quello visionario di Rimbaud, che gli aprì infatti altra vista. Certo si è che tutta la forza espressiva, in un primo tempo, non parve consistere se non nell'uso dell'aggettivo; e fu come una forza compressa nell'atto di scatenarsi, con nulla però di volontario, nessun calcolo, ma estrosa in sommo grado, quasi una dettatura interna, ora esaltata or languida. Da un recitare lento, spiccato, cadenzato, a un recitare vertiginoso, modulato su libere movenze. Se gli aggettivi prima creavano spazi, a poco a poco ecco creare movimenti, musica, ritmo. Quel che di statico e di caparbio prima aggrumava la pagina, si scioglie a un tratto e scorre; e un lavoro di consonanze rare fa parlanti le cose, che non più si fissano negli occhi ma fluttuano nella memoria. Insomma, all'aggettivo come modo di essere del sostantivo, emblema del sostantivo, sostituito l'aggettivo come modo di essere del canto, emblema del canto. E a mano a mano poi, altro fatto: l'assorbimento graduale in una sorta di libere, fulminee invenzioni, soccorse dalle ardite ripetizioni, quelle, dico, dettate da una necessità interna, da un prorompente impeto, non già portato della stanchezza e dell'artificio.

Perché, badate, spesso in Campana, ai modi stilistici più suoi si mescola la retorica d'essi modi, l'uso casuale e immotivato. La sua arte ispirata spesso decade ad arte d'improvvisazione; e togliere insistentemente in prestito al Carducci, oltre ciò che s'è detto, cadenze scopertissime, che altro è se non l'effetto del suo improvvisare, o della sua impazienza? E si aggiunga che il prodigioso istinto poetico, nel Campana, spesso è gioco del caso, del caso che è maestro d'errori, anche in arte. I buoni e cattivi incontri col Carducci ricevettero impulso dalla natura stessa del suo ingegno, ricevettero impulso da quel fecondo e infecondo signore dell'arte contemporanea che è l'irrazionale. Il suo gusto dell'aggettivo azzardoso, delle ripetizioni e, diciamo ancora, del comporre aggiuntivo, esclamativo, evocativo, con trapassi rapidi, che spesso son salti, tutto questo ha la sua origine prima dell'irrazionale, or felice ora infelice.

Bisognerà ora rifarsi da capo, seguire gli sviluppi di Campana, non più secondo dati stilistici e sigle; non più *per verba* ma *per exempla*; per pagine, cioè, e per composizioni. Il primo Campana è in un vedere commemorativo: ma non sempre vedere con l'occhio d'una volta. Ché le sue potenti qualità di visivo spesso lo distraggono, lo disturbano, lo fanno oziare nella contemporanea vista dell'altro occhio; di quello che vede soltanto, vede nient'altro che le « cose presenti ». Aveva bisogno di saziare innanzi la fame dell'occhio

fisico, stremarla; per poi toccare i primi segni puri. E avremo il suo satanismo e il suo titanismo verbale; e solo a un punto d'equilibrio, conciliandosi le opposte forze, nel regno della memoria indivisa, della memoria creatrice, le sue figurazioni, i suoi miti: « Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora... ». E non è per artificio, ma proprio senti in quel « io vidi » il salto nel tempo, nel tempo passato; ed è la sola violenza che sia fatta al lettore. Altra volta l'attacco è diverso: « Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco »: quasi una fantasia: Bologna, in un mattino, tra lo scirocco e in cielo nuvole in corsa. Ma in *Piazza Sarzano Campana* va ancora più in là. Si direbbe che a comporre questa partitura (« sono note musicali che facevo io », ha lasciato scritto) egli ha calcolato al millimetro ogni effetto e proporzione, e si dimostra infatti economo delle sue forze, per mantenerle vive più a lungo, più a lungo. Questo paese smemorato, fuori quasi del tempo (« un antico crepuscolo ha tinto la piazza e le sue mura »), questo fisso e mobile spettacolo, fino alla chiusa che traduce in immagine il senso del paesaggio (« e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza »). Ancora Campana usa qui le sue vecchie arti, per veder se gli riesca, finalmente, di fare a modo. Sensibili fra tutte le ripetizioni, la cadenze, le onomatopee, i richiami a distanza, sempre con risultati nuovi, nel tessuto rado della prosa: puri valori fonici. Coglie le impressioni col minimo dei mezzi, come un classico al fine dimentico del suo mestiere, e le distribuisce, le armonizza; anzi son esse che si distribuiscono e si armonizzano, prendono da sé la luce, e fanno nell'aria il miracolo, quel fluido delle cose vive parlanti. Effetto di magia questo? Ché son cose semplici, e non son più esse, sono assai più, e bruciano se le guardi. Hanno un'anima, s'è detto. E basta porgere orecchio a certe note gravi: sotto, c'è una lenta, estenuata, straziante sillabazione elegiaca; e le parole, infatti, i colori, le immagini ne portan l'impronta. N'ebbe coscienza Campana? Capi, dico, il valore di queste pagine, di questo lavoro ardito come nessun altro? C'è da crederlo (« sono note musicali che facevo io »). *Piazza Sarzano* sta infatti come prosa terminale dei *Canti orfici*, quasi prova estrema nella storia della sua prosa, o prosa-poesia, che, nella storia di Campana, forse e senza forse, ha più pregio della poesia stessa. Non c'è che *Arabesco-Olimpia*, a segnare ancora un passo avanti, o, se si vuole, a suggerire nuovi sviluppi del suo inventare. Dirà egli stesso di questo frammento: « Cercavo di armonizzare dei colori e delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi ». Fermiamoci a quell'armonizzare, che dice più di tutto, a quello armonizzare che io chiamerei astrattivo (un tentativo di pittura metafisica?). « Come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando dei fiori bianchi e rossi sul muro sono spuntati come tra i fiori del cardo i vostri occhi blu fior-daliso in un tramonto di torricelle rosse perché io pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla la prima volta che la vidi nella prima gioventù ». Dunque: « nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi »; e quei colori sono come tante note, note musicali, che rompono il silenzio del tempo che è passato, suscitando accordi, che a mano a mano poi si ricom-

pongono secondo un'idea di canto, un'idea di canto sottintesa e pur potente (attenti all'attacco pienissimo « come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando... », propagantesi di sillaba in sillaba, dirò ancora di nota in nota, tolto a posta ogni nesso logico, per non disperdere la forza tematica; fino alla chiusa, meglio, alla risoluzione, purché infatti vi si risolve il tema... « perché io pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla la prima volta che la vidi nella prima gioventù »). Il lavoro di Campana s'interruppe su questo termine d'arditezza massima.

E la poesia? Che non s'è fatto cenno, finora, alla sua poesia, in versi regolari o strofica, spesso di uno strofismo ampio e libero. Non già per il suo valore, che mi pare rimanga un tantino al di sotto della prosa, o appena qualche volta la uguaglia, ma per la sua formazione scopertissima, merita un discorso a parte. In verità, questa poesia, servì in un primo tempo a scoprire Campana a se stesso. Subite le prime influenze, specie carduciane, dannunziane, anche pascoliane, via via poi se ne liberò. E questa è, un po', la storia di tutti i poeti, piccoli e grandi, ai loro inizi (la loro preistoria). La sorte, nel caso nostro, ce ne ha lasciato i documenti, per vederne sensibilmente il corso, dico per la poesia. Ché non si potrebbe dire lo stesso per la prosa, che subito ci mostra uno scrittore maturo (in virtù, forse, di quel tirocinio della prima poesia, servito a scoprirla a se stesso, appunto a dargli coscienza di sé?). Il volume degli *Inediti*, apprestato con somma cura da Enrico Falqui, si può dire non abbia altro ufficio che di mostrare questo: il riconoscersi, lì dentro, di Campana, a furia di scrivere versi; e quest'altro ancora, che è più importante: la sua inquieta scontentezza, pur dopo ottenuti i primi risultati certi e il bisogno di riscrivere, di rifare, tentando e ritentando. Nei rari scambi dalla poesia alla prosa, Campana ha il piglio infallibile; ma in quelli, tanto più frequenti, da poesia a poesia, il lavoro è più intralciato, più ineguale, esitante. Ma in questo piano di raffronti, una cosa più di tutto ci è dato accettare: che nei *Canti orfici* Campana mirò quasi sempre a imprimere un andamento impetuoso al suo comporre, e in quell'impeto unificare ritmo e sintassi; mirò anche a rifiutare, in nome di quell'impeto carico e veloce, certe forme narrative un po' facili, un po' brave, usuali, e l'intrusione del pittresco. E accadde anche: che pur continuando a prediligere certa rapidità rapinosa, s'innamorò in ultimo d'una scrittura dorata, classicheggiante; e sempre provandosi con versi e strofe regolari, smorzò la sua antica novità di linguaggio, i suoi ardori. E al polo opposto, ché nella poesia di Campana ci sono questi sbattimenti continui, al polo opposto, aiutando la metrica regolare, insinuatrice, una diversa scrittura incline ai richiami più diversi (Cardarelli, mettiamo e Jahier). Aiutando la metrica regolare, s'è detto; ché in prosa, non accade mai a Campana di farsi così attento seguace; e nemmeno nella poesia d'ampio strofismo.

Bisognerà allora fare un passo indietro, lasciare questi *Inediti*, riaprire il libro dei *Canti orfici*: cercare lì la sua poesia. Più che quella in versi regolari, come *Giardino autunnale*, così tutta grondante di spiriti campaniani; più che altri, pochi esemplari. *La chimera*,

La speranza, da riportare allo stesso gusto come «improvvisi» a stento trattenuti, d'un colore notturno; una, più di tutte, che già nello stacco iniziale porta il segno prepotente di Campana (« Io vidi dal ponte della nave... », che ricorda appunto nell'attacco « Io vidi dalle solitudini mistiche », « vidi le bianche cattedrali... vidi le Alpi »): il *Viaggio a Montevideo*. Questa è come una delle sue prose, appena un poco più mossa e variata; solo che consuma tutta in certi cominciamenti, in certe riprese (« Io vidi dal ponte della nave — I colli di Spagna — Svenire nel verde — Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando — Come una melodia », « Ma un giorno — Salirono sopra la nave le gravi matrone di Spagna — Dagli occhi torbidi e angelici — Dai seni gravidi di vertigine », « Andavano andavano, per giorni e per giorni: le navi — Gravi di vele molli di caldi soffi incontro passavano lente », « E vidi come cavalle — Vertiginose che si scioglievano le dune — Verso la prateria senza fine »). I ritmi si allargano, si distendono, per contenere l'impeto, dargli corso; ma poi zone un poco sordi, monotone, vere e proprie cadute. Aveva fidato Campana di prender d'assalto la poesia; ma la poesia è ritrosa: la tocchi e via fugge. Per forza si pensa ad altre riuscite (« Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco », oppure: « A l'antica piazza dei tornei salgono strade e strade e nell'aria pura si prevede sotto il cielo il mare »). Perché la poesia, prima già di scriverla, è *in mente dei* (voglio dire del poeta); perché qui fanno il più bell'accordo (ricco accordo, disse una volta Campana) poesia e arte, dandosi proprio la mano, e cantando o, più veramente parlando; e te lo dice la durata, il tener sempre quota, l'aver quasi, prima, creata l'aria dove far vivere le parole. Altre volte parve s'applicasse un più d'ingegno (Come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando... »), e cercasse, l'ingegno, di vincere la sfida; il difetto opposto di far poesia, col proposito di venirla facendo, come nel *Viaggio a Montevideo*. È quando, sedato l'impeto, per farne una vita diversa, usando di una tecnica meno spessa, d'una tecnica rada, proprio agendo contro natura, Campana inventa e non si stracca, scherza con le parole, le lascia andar sole, senza gravarci sopra la mano né accompagnarle né farle deserte; le sente sicure di sé. L'arte staccata dela cuore dell'artista, dopo che se n'è nutrita: al colmo dunque, della sua maturità. Non arte minore, come qualcuno potrebbe pensare, anzi! Ché, nell'assenza della grazia, questo culmine della poesia, vogliam dire la grandezza, qualunque essa sia, portata con mano leggera (e spesso essa è assente), sempre mai sono da preferire quelle forme e espressioni infelici e confesse, purché siano significanti, più complessamente cioè significanti.

(1961)

Gino Doria

PER SALVATORE DI GIACOMO

Il centenario della nascita di Salvatore Di Giacomo ha dato e sta dando luogo a manifestazioni varie di omaggio, rispetto e rimpianto; e non so se a qualcuno, con eccessiva sottigliezza, non sia anche venuto in mente di scorgere nella natura stessa di Salvatore Di Giacomo un influsso quasi astrale di quel singolarissimo 1860, l'anno che appartiene per metà al regime borbonico e per metà a quello unitario. E poiché in Di Giacomo vivevano in perfetta armonia l'uomo legato tenacemente al passato e l'uomo attratto, pur negandola e deprecandola, dalla modernità, così la pura coincidenza della nascita in quel dato giorno di quel dato anno può intendersi, invece, come una predestinazione.

Ecco un piccolo spiraglio aperto ai perditempo che van cercando nell'inconoscibile le ragioni dei fatti normali della vita. Ma il vero è che Di Giacomo non fu mai né dichiaratamente borbonico, anche se una certa nostalgia velasse i suoi frequenti ritorni — poetici o storici che fossero — al più vicino passato; così come non fu mai partecipe, e vi fu anzi olímpicamente estraneo, ai complessi problemi attinenti allo sviluppo del giovane regno unificato. Anche quella parte di siffatti problemi che toccava direttamente la sua città — e Dio sa quante vole la « questione meridionale » gli avrà percosso l'orecchio — gli passava sopra senza lasciare alcuna traccia nel suo spirito: o che si trattasse di fatti sociali, come i moti del 1898, o che il disordine amministrativo sfociasse nella inchiesta Saredo. In ciò era perfettamente napoletano; ma quanto ad ogni suo concittadino può imputarsi come grave colpa, in lui, nel poeta Di Giacomo, non era altro se non la manifestazione negativa del fatto positivo che la sua personalità, spirito e corpo, era inestricabilmente prigioniera del tumulto di poesia che gli ribolliva dentro, ora gestante, ora parzialmente e ora, più spesso, splendidamente realizzata. Persino nella sua vita privata, nell'esercizio giovanile del giornalismo, nei rapporti familiari — per esempio, l'affetto, un po' egoistico, per la vecchia madre —, nelle vicende sentimentali, nella amministrazione pratica del proprio lavoro, sempre, al disopra di qualsiasi movente o fine, presiedeva, quando dolorosamente quando gioiosamente, quel démon o angelo che dir si voglia della Poesia. Una biografia di Salvatore Di Giacomo non potrebbe mai considerarsi compiuta e chiarificatrice ove non tenesse conto dell'antagonismo fra le due nature conviventi in lui, e non distinguesse, nella loro perpetua dialettica, quanto era dell'una e quanto dell'altra, quanto l'irrazionalità dell'una giovasse alla meravigliosa razionalità dell'altra.

In modi diversi, e alcuni piuttosto barocchi, si vien celebrando il centenario: discorsi di oratoria ufficiale ed altri di oratoria comiziale, conferenze di critici autorizzati — come quella, eccellente, del Flora nel Teatro di corte —, inaugurazione di una stele sul colle di

Posillipo, spettacoli teatrali, una progettata mostra documentaria dell'ambiente in cui fiorì la poesia digiacomiana, escavazione di inediti non sempre felici, declamazioni dei cosiddetti « fini dicatori », che definirei i veri freddi assassini della Poesia. Né sono mancati, anzi continueranno a sgorgare dai recessi di memorie intorpidite, quei « ricordi personali », che sono, il più delle volte, irriguardosi. Eppure a un ricordo personale devo far ricorso anch'io per questo piccolo contributo che l'*Approdo* dedica alla ricorrenza: un ricordo che non mi ringiovanisce, vivendo in me da quasi mezzo secolo, ma che in tanto va esumato in quanto può illuminare, sia pure in modo molto approssimativo, il procedimento della creazione artistica in Salvatore Di Giacomo. Seduto, nella Biblioteca Lucchesi Palli, alla lunga tavola cui egli presiedeva, a volte corrucciato, a volte bonario, io, anziché attendere al mio lavoro, osservavo con dissimulata curiosità quanto il Poeta andava facendo. Spesso aveva davanti dei grandi fogli di carta a mano (amava molto le belle carte e gl'inchiostri di vario colore) e in testa al primo di essi inscriveva, con la sua stupenda calligrafia, un paio di versetti. Poi si metteva a riflettere, scuoteva il capo grigio, appallottolava quel foglio e lo buttava nel cestino. Poi su un secondo foglio tracciava o quei stessi o altri versetti, che al massimo da due diventavano tre, e di nuovo, e un po' più rabbiosamente, ne faceva esecuzione capitale. E così di seguito e per molti giorni, salvo quelli in cui era tutto preso dal redigere le schede dei musici usciti dai Conservatori napoletani. Che cosa fossero quei versetti, a quali capolavori dovessero dar luogo, o fossero solo delle esercitazioni a freddo, non avrei saputo allora né so ora dire. Ma oggi, a così grande distanza di tempo, mi piace far lavorare l'immaginazione. So molto bene che l'immaginazione non può aver alcun peso nella storia e nella critica. Ma, in primo luogo, questa rievocazione non vuol essere di natura critica e, in secondo luogo, bisogna pur ammettere che talvolta l'immaginazione si accosta miracolosamente alla realtà. Dunque, io mi raffiguro il Poeta che, affacciato *notturno tempore* alla finestra della sua casa a Magnocavallo, sente vibrare nell'aria le note trasmesse da un lontano pianoforte, ne ha un'emozione e il giorno dopo, in biblioteca, ferma su quei fogli i memorabili versi:

*Nu pianefforte 'e notte
sona luntanamente...*

Ma è ancora troppo poco, anzi è nulla: non è altro se non la constatazione di un fatto sonoro che si ripete e si ripeterà ogni notte nei vicoli napoletani, e che ognuno saprebbe registrare con le stesse parole di quel distico. Eppure in esse è il nucleo di una grande poesia, c'è quello che in pittura è la « macchia » teorizzata da Vittorio Imbriani, la scintilla che accenderà il gran fuoco.

Di Giacomo l'ha sentito inconsciamente quando ha fermato su quei fogli i versi iniziali, e poi ne ha, coscientemente, creato lo sviluppo poetico nella forma perfetta che tutti sapremmo ripetere a memoria; ma chi potrà mai dire attraverso quale tormento, riaffac-

ciandosi di notte a quella finestra, ripetendosi cento volte quel tema iniziale, cercandone lo svolgimento che presentiva immancabile, egli riuscisse infine, e in così semplice e portentosa maniera, a sorprendere, e a rendercene partecipi, il profondo rapporto fra quella voce notturna, le cose circostanti e l'animo intenerito dell'uomo in ascolto!

Così dell'altra famosa gemma della splendida serie che va dalle *Ariette e sunette* ai *Vierze nuove*:

*Maggio, na tavernella
ncopp' Antignano...*

Tutto nasce da una semplice notazione, magari da un desiderio di osteria suburbana, e la enunciazione non potrebbe essere più ovvia; ma con quale stupefacente progressione, fino alla caduta in *trance* della coppia innamorata, si crea un paesaggio idillico, in cui si mescolano gli elementi più decorativi e materiali — la gallina, la frittata — a un senso panico della natura. Anche qui il lavoro segreto della composizione rimane occulto sotto l'apparente fluida spontaneità della mirabile lirica. Per la prima volta, con Salvatore Di Giacomo, la poesia dialettale napoletana conferisce al paesaggio — urbano nel « pianoforte », suburbano nella « tavernella » — un potere di trasfigurazione di rara potenza, il trasferimento dal mondo delle sensazioni al mondo dei sentimenti. Prima, e anche dopo di lui, la splendida natura meridionale è interpretata ora con minuzioso animo di topografo, ora, il che è peggio, con un industrioso e artifizioso intarsio di motivi fortemente realistici; in Di Giacomo, invece, questa natura trapassa da una « napoletanità » corposa e violentemente colorata a una quintessenzialità dello spirito più che delle forme di essa. Egli è in poesia ciò che è stato in pittura Giacinto Gigante, il quale, strappando alla natura il segreto sfuggito alla sterminata serie dei « vedutisti », ci aveva rivelato il più intimo significato del nostro paesaggio; e si voglia ben intendere che quando parliamo del paesaggio inteso o reso da Di Giacomo, o di qualunque altra caratteristica della sua opera, ci riferiamo sempre a quelli che sono i compiuti capolavori della sua lirica, perché anch'egli, com'è naturale, e specialmente in regime di canzoni, dovette cedere all'uso comune.

Nell'impervio cammino, a cui si è accennato, per raggiungere la perfezione formale, che tocca il vertice nell'*Arillo*, l'umile « animaluccio cantatore »; nei tentativi e nei trapassi che ci saranno sempre ignoti, in quanto egli distruggeva gli abbozzi, giuocano anche, ma scarsamente, le ispirazioni libresche. Pur conoscendo e consultando, per i suoi lavori eruditì, una infinità di libri, pochi erano quelli che, superato il momento utilitario, rimanevano nel suo spirito. Aveva molto, da giovane, amato i Goncourt (e anzi aveva tradotto *Suor Filomena*) e gli durò poi sempre l'ammirazione incondizionata per Maupassant: ma né i grandi classici né la letteratura europea a lui contemporanea gli risvegliavano altro che una passeggera curiosità. Tanto meno gli dicevano qualche cosa, se pur li affrontasse, i filosofi e i teorici dell'arte, anzi guardava con compatimento alla graduale manifestazione del pensiero crociano su questo terreno. Non certamente incultura, ma piuttosto indiffe-

renza, alla quale, grazie a Dio, dobbiamo se la poesia schietta prevale anche in tutta la sua vasta opera in prosa, e persino nei minimi contributi eruditi e giornalistici.

Proprio in omaggio a questa grande Poesia, che è la signora incontrastata nella personalità di Salvatore Di Giacomo, e che non tollera confini topografici o separazioni linguistiche, consideriamo non pertinente quello che è il tema predominante in queste celebrazioni centenarie, cioè il rapporto Di Giacomo-Napoli. A Napoli è nato Di Giacomo e scrive in dialetto napoletano così come Giotti scrive in dialetto triestino; ma Di Giacomo è più vicino a Giotti di quanto non lo sia, ad esempio, al suo concittadino Ferdinando Russo; è, cioè, il poeta universale che ognuno, in ogni parte del mondo, può intendere e sentirne battere e sentirsi battere il cuore. Che abbia scritto a Napoli, di Napoli, nel dialetto napoletano, è un puro caso, sia pure un caso felice per la dovizia dei temi che la meravigliosa città e il suo popolo singolare possono offrire.

E quanto al dialetto, oggi che è in corso la grande discussione sui dialetti e la lingua aulica, con le relative letterature, e se e quanto i primi siano chiamati a rinsanguare e rendere più viva la seconda, noi possiamo ben dire che Salvatore Di Giacomo ha inteso il dialettismo nel senso più esatto, cioè come mediazione tra i valori popolari, spontanei e anticipatori, del dialetto e la staticità di una lingua illustre ma già un po' stanca: mediazione che sarebbe stata vana se egli, non cedendo troppo a certe brutali e transitorie icasticità veristiche, non avesse trovato il modo giusto per operare miracolosamente il trapasso. Già Croce, del resto, aveva notato come Di Giacomo fosse riuscito a portare « nella cerchia della vita nazionale voci fin allora inascoltate e inarticolate ». Ma anche questo grazie alla poesia, che gli imponeva quella determinata espressione, non già per industria di linguista e di lessicografo.

E appunto questo piccolo contributo de *l'Approdo* è rivolto precipuamente al grande Poeta che, nato nell'ultimo anno borbonico, e pur così legato alla vecchia Napoli dei suoi padri, ha tanto cooperato a rendere più saldo lo spirito unitario nazionale. (1960)

Roberto Longhi

RICORDO DEI MANIERISTI

Prima che l'anno ancora giovane ci offra nuovi spunti d'attualità, sento di dovere una riparazione alla memoria di un avvenimento artistico che fu certamente il più rilevante del 1952, ma che, forse per la svogliatezza della stampa d'informazione, non fu conosciuto come meritava: intendo quella mostra di « Fontainebleau e la maniera italiana », ideata e

allestita dal bravo soprintendente Molajoli e dai suoi giovini aiutanti, a Napoli; per essere esatti, ai Campi Flegrei.

Sorprendeva anzi, alla prima, che in quel lontano sobborgo, entro uno dei sordi cassoni architettonici della vecchia Mostra d'Oltremare di felice memoria, potesse celarsi la serra sceltissima della nostra « maniera » cinquecentesca; ma poi l'odor di zolfo che giungeva da Pozzuoli e la cerchia bassa delle colline a labbra di cratere finivano per tornar bene coi « manieristi »; cervelli vulcanici essi stessi, e più sapidi che non fosse in antico l'acqua del vicino Averno.

Non erano però nati lì, i « manieristi ». Chi erano costoro? Ovvero, che cos'è il « manierismo »? Questa, a dir vero, è una delle tante parole a desinenza astratta che, diffuse dal filosofismo germanico, hanno popolato, dall'Ottocento in qua, la storia in genere e la storia artistica in ispecie; prima, però, non esisteva. Il Vasari, che pur faceva parte egli stesso della banda dei manieristi, si limitava a dir « maniera », « maniera moderna ». E, ancora verso il 1870, il Tommaseo, che resisteva valorosamente, nel suo Dizionario, al dilagare degli « ismi », alla voce « manierista » s'affrettava a soggiungere: « *Ne fanno anco l'astratto: "Manierismo"; inutile: e già troppo basta "Maniera"* ».

A questo concreto buon senso linguistico italiano volle attenersi la Mostra già nel suo titolo; per significare insomma che non si trattava di una tendenza programmatica, nata con l'etichetta bell'e pronta o con l'emblema già inalberato, ma di un impulso configuratosi, via via, nelle « persone », ben distinte, dei manieristi; legate soltanto dal pensiero recondito che non si potesse fare arte se non variamente « ammanierando ».

Ammanierare che cosa? Evidentemente qualcosa che già era stato, e di validissimo. Perciò non c'è bisogno di dire che i primi e i più vivi tra i « manieristi » del '500 furono, già al principio del secolo, una mano di fiorentini che, da ragazzi, s'erano affaticati a trascrivere e a « lucidare » (tanto da distruggerli affatto) i due cartoni di Leonardo e di Michelangelo in Palazzo Vecchio; i due famosi episodi guerreschi di Anghiari e di Cáschina. Il primo, un nodo di uomini e più di cavalli « vendicativi » (come li leggeva benissimo il Vasari); il secondo, un manipolo, sorpreso dall'allarme, di atleti quasi impacciati e contristati dalla propria strapotenza fisica. Proprio qui furono i due testi capitali per la nuova tendenza della « maniera individuale »; e che infatti diversamente esprimevano, spingendola al parossismo di elasticità vitale e di titanica possanza, la vecchia e gloriosa tradizione dei grandi orafi-anatomisti del '400, già ricercatori assidui della « macchina umana », come Leonardo la chiamava. I nuovi cervelli, senza paura degli esemplari dei due « divinissimi », si lanciarono nell'arena delle varianti personali, e furono il Rosso, il Pontormo, il Bronzino fiorentini; il senese Beccafumi; Alonso spagnolo e qualche altro. Parecchi s'incontrarono a Roma l'anno del « sacco », 1527; e lì c'era anche il Parmigianino, che non fu da meno. Altri vennero più tardi, nel corso del secolo, quando i fiorentini e il Primaticcio

erano già in Francia, a Fontainebleau e dintorni; e lì vennero a studiare, oltre che a Firenze e a Roma, i fiamminghi e gli olandesi che dovevano rappresentare l'ultimo atto della « maniera » alla corte di Rodolfo, a Praga.

Nella mostra napoletana questa circolazione dell'idea manieristica in tutta Europa era ben chiara dalle molte e scelte presenze. Ma sarebbero bastate quelle degli italiani, tutti diversi con le loro tante parate bizzarre, eteroclite, estrose, per sorprendere anche il visitatore più scaltro.

Il Rosso avventava con le arie « crudeli e disperate » dei « santi diavoli » della paletta d'Ognissanti, che, a suo tempo, avevano messo in fuga il committente inorridito; e trionfava cogli arazzi venuti da Vienna (ma tessuti in Francia) dove la qualità (ormai illeggibile per i troppi restauri) degli originali a fresco di Fontainebleau, rifioriva anzi più schietta nella squisita trasposizione tecnica; e incantava come rileggere i più colti sonetti del Du Bellay e degli altri italianizzanti della Pléiade.

Diverso era il Pontormo, che si presentava con l'inedito stupendo di Hannover (ritrovato recentemente dal Dott. Oertel), in *San Gerolamo* cadaverico, svenato in un gorgo di lacca sanguinosa; diversi il Parmigianino con l'« agudeza » dell'autoritratto nello specchio concavo e con il *San Rocco* di Bologna, scorzato come un tronco d'albero giovine; il Primaticcio, con la candida, melanconica sensualità del suo *Colloquio di Ulisse e Penelope* e dei tanti mirabili disegni che completarono la conquista italiana del gusto di corte francese; e, accanto a lui, pure in Francia, l'arguto femminile umorismo del modenese Niccolò dell'Abbate nella sua incredibile *Conversione di San Paolo* (venuta da Vienna). E poi Daniele da Volterra, il Tibaldi, il Candido, lo Sprangeri, Cornelio di Haarlem, e « tutti quanti ».

Insisto a dire *diversi*, per contrastare alla tradizione critica (ancora prevalente) che li lascia nel rango di imitatori sbrigativi dei grandi maestri; mentre son tutti artisti « originali », direi anzi fin troppo; e per temperamento e per intelletto.

Per il temperamento erano di solito umori balzani, lunatici, spesso introversi, per non dire altro. Gli aggettivi caratterizzanti dei biografi son quasi sempre gli stessi: « *salvatico - strano - sospettoso - malinconico - solitario - filosofaccio* »; i soprannomi: « *il Mattaccio - lo Schizzzone - lo Spillo - il Guazzetto - lo Sguazzella* ». E per i fatti a commento: inutile insistere sulla pazzia lucida e insolente del Cellini; ma c'è di più macabro: Andrea Ferrucci porta sempre un corsetto di pelle d'impiccato; il Rosso se la passa male col vescovo di Borgo per aver dissotterrato cadaveri, e finisce suicida in Francia; il Torri aretino, « *per troppo amore della notomia, teneva nelle stanze e sotto il letto membra e pezzi di uomini che ammorbavano la casa* »; il Pontormo si costruisce una casa che « *aveva piuttosto cera di casamento da uomo fantastico e solitario che di ben considerata abitura* » e finisce col non aprir più a nessuno; il Parmigianino lascia la pittura per farsi alchimista e congelar mercurio e va giù affatto di testa; il Rustici addomestica non solo un'aquila e un corvo, ma un'istrice.

O si vuole qualche esempio dei pranzi « manieristici » nelle Compagnie fiorentine del Pajolo e della Cazzuola, dove aveva gran parte di allestitore lo stesso Rustici? In un pranzo allegro: « *Nel mezzo della stanza un leggio da coro fatto di vitella fredda con un libro di lasagne che aveva le lettere e le note da cantare di granella di pepe, e quelli che cantavano al leggio erano tordi cotti col becco aperto e ritti, con certe camiciole fatte di rete di porco sottile, e dietro a questi per contrabbasso erano due pippioni grossi con sei ortolani che facevano il sovrano* »; in altro pranzo « *d'una porchetta cotta si fece una fante con la rocca da filare accanto* »; in un terzo, di gusto infernale, « *le vivande furono tutti animali schifi e bruttissimi, serpenti, bische, ramarri, lucertole, tarantole, botte, ranocchi, scorpioni, pipistrelli... e il di dentro era composizione d'ottime vivande* ». Quanto al « dessert », « *in cambio di frutta e confetture, ossa di morti per tutta la tavola; le quali frutta e reliquie erano di zucchero* ».

Che avevano in corpo costoro? Non vorrei trarre oroscopi artistici come oggi è di moda, da avvenimenti e calamità varie del tempo; ma se di più d'uno dei « manieristi » si sa per certo che a Roma lavorò con lo stocco dei lanzichenecchi alle costole; di qualche altro che si salvò fuggendo (quando non ci rimise la buccia) quasi si vorrebbe chiamarli dei « traumatizzati » del Sacco di Roma!

Ma per restare sull'arte, è significante che le definizioni antiche, d'accordo col ritratto psicologico, insistano sull'« *artificio* », sulla « *licenza fuor di regola* », sulla maniera « *ghiribiziosa* », sulla « *grazia che eccede in misura* », sulla « *astrattezza delle attitudini* », e via di seguito.

Appoggiati a un antico prestigio tecnico che non aveva pari in Europa, c'era, con questa loro « *astrattezza* » (non dico « *astrattismo* »), da conquistare il mondo; come di fatti avvenne. I brevetti di grazia, di eleganza, di invenzione, di acutezza, di bizzarria, di cui i « manieristi » si adornarono meravigliano ancora per la originalità degli aspetti personali; dal « *collo lungo* » del Parmigianino, agli « *uomini-palla* » del Pontormo vecchio, ai ritratti in giada e pietra dura del Bronzino, agli « *uomini-cubetti* » del Cambiaso, simili ai « *robbots* » dell'avvenire... Furono cioè, costoro, i primi « *virtuosi* » italiani; e i virtuosi, si sa, prediligono le variazioni o gli « *improvvisi* ». Di qui si viene a rammentare che l'architettura — chissà come estrosa — del tempo, fu in gran parte nei fragili « *apparati* » per le visite dei Re e degli Imperatori, e per i ritorni felicitati dei tiranni; o nei giochi d'acqua, nelle « *artificerie* » del Tribolo, di cui forse l'unica eco superstite resta, a Firenze, nello « *scoppio del Carro* ».

Quanto talento sperperato; ma che talento però! E se vogliamo chiamarlo « *decadentismo* », sia pure; ma senza dimenticare che fu spesso della qualità più sottile, fiammante ed intellettuale che mai sia stata nella storia dell'arte.

Mancò la « *morale* » a questa favola incredibile? Per intenderlo meglio, quattro parole gioveranno sulla fortuna storica di quei singolari artisti, o diciam pure, di quella tendenza. Il desiderio di isolare il « *manierismo* » come fatto artistico di giudicare positivamente per se stesso, è cosa degli ultimi trent'anni. Ne conosco bene la storia e per qualcosa vi ho

partecipato. Non dico non sia stata in parte una vicenda snobistica; i nuovi « dada » degli studi nascono spesso, lo sappiamo, nelle università, e di lì passano nei salotti intellettuali. La prima ventata della « moda del manierismo » fu tra il '20 e il '30; e rammento bene quel giorno, credo del '26, che, mentre con Friedrich Antal (uno studioso convertitosi più tardi al più severo materialismo storico) stavamo superando una stretta di tramontana tra Palazzo Vecchio e la Loggia dei Lanzi, e sbirciando professionalmente quell'ignobile polpetta fredda che è l'*Ercole e Caco* del Bandinelli; a non so quale mia astuta provocazione, l'Antal uscì a rinforzare: *Aber natürlich!... ma naturalmente che è molto più importante del Davide di Michelangelo!*! Così, già a quella data il manierismo era interessante e anche « importante »; « importante » — questa era la formula — « per lo sviluppo ». Dalle cattedre di Germania si professava per giunta trattarsi di un movimento « anticlassico », « antirinascimentale » (ciò che non era, in essenza), e c'è da sospettare che nel corollario conseguente, di riagganciarlo all'esterno « spirito gotico », non fosse estranea la boria delle nazioni, già condannata dagli illuministi. Intanto, il processo di mondanizzazione continuava. In lieve collusione col surrealismo ormai dilagante, lo vedemmo svagarsi — dall'*Italiano* di Longanesi al *Minotaure* di Skira — con capricci del Bracelli e dell'Arcimboldi e, di lì, scivolare addirittura nelle riviste patinate di gran lusso, non sembrando impossibile che per questa via il « collo lungo » di Parmigianino abbia potuto aiutare in qualcosa la fortuna del « collo lungo » di « Modì ». Ancor oggi non sembra assurdo preconizzare, ma occorrerà affrettarsi, un numero unico di *Life* o di *Fortune* con una storia aerea del manierismo, dal Rosso... a Calder, o a Steinberg. Per intanto, noto che i ragazzi americani del *Fulbright Grant* in Italia sono fanatici più che mai del Parmigianino, di Lelio, del Giambologna, del Cellini...

Certo, che se la fortuna storica della « maniera italiana » non rivestisse oggi che quest'aspetto di florilegio mondano, quasi verrebbe di dar ragione ai rimproveri recentissimi che il decano degli storici russi dell'arte, l'Alpatov, ha rivolto or ora agli studiosi occidentali dell'argomento. A sentir lui, qui si trattarebbe di una vera e propria cabala montata dagli storici borghesi ai danni del « Rinascimento »; quello sì, « progressivo »! Ma l'Alpatov, forse per difetto d'informazione, non sa che oltre allo storicismo di stampo germanico (con le deviazioni astrattive di cui abbiamo fatto cenno) v'ha pur quello assai più concreto (non dico materialistico) degli studiosi italiani, che si dimostrano perfettamente consci delle implicazioni sottilmente intellettualistiche del manierismo e di certe sue diversioni troppo aristocratiche ed estetizzanti; ma non per questo vogliono negarsi ad intendere e indagare entro la disperata « vitalità » di una crisi, che, appunto perché molto lunga, ed acuta, non mancò di dar segni frequenti di insoddisfazione, alludendo così a un probabile punto di rottura e, di lì, a un possibile ricominciamento. Proprio a fine d'intender bene tutto questo gli italiani studiano, e sanno studiare, l'antica « maniera italiana »; e, intanto, ne hanno data, con la Mostra di Napoli, una ricognizione assai bella e luminosa.

(1953)

Riccardo Bacchelli

LA MORTE DI TOLSTOI

La morte, son cinquant'anni, più particolarmente la fuga di Tolstoi che la precedette e quasi con essa si identifica, diedero rilievo e lume, estrema impronta, supremo suggello a una radiosa opera di artista dal genio ricco e rigoroso, e alla vita di un uomo grande nel suo morale e religioso travaglio umanissimo e penoso.

Ma perché proprio e particolarmente la fuga?

Cercherò di dirlo succintamente, tornando e ritornando con la mente e l'animo a quei giorni, quando, giovane contemporaneo degli ultimi anni di Tolstoi, fui partecipe dell'ansiosa commozione del mondo in apprendere che, fuggito di casa, il gran vecchio stava agonizzando in una misera stazione ferroviaria, Astàpovo, sperduta fra le nevi dell'inverno russo.

Contemporaneo allora, oggi di mezzo secolo posterò di tempo e di sicurissima gloria in tanto volgere e travolgere di eventi, adesso son in grado di considerar da storico quel fatto di cui serbo riverente ricordo commosso. E anche allora ci chiedemmo, come torniamo a chiederci ora, perché fuggì?

Ed ecco che al giudizio e all'affetto torna lo stesso quesito, tanto quell'ultimo atto dell'indimenticato propose, e ripropone oggi e quest'anno semmai più viva, allo spirito e all'intelletto la domanda: come mai tanto viva e presente quella fuga?

Presente, perché Tolstoi è un classico, e fra i maggiori, della letteratura mondiale: nozione comune, già stabilita fin da quando egli era ancora in vita fra noi. Presente per la grandezza e bellezza dell'opera poetica, e specialmente perché la qualità che tanto giova a dare a questa valore e significato universale, la mirabile semplicità e schiettezza e verità d'espressione e di rappresentazione poetica, la sincerità d'artista, avvalora la sincerità dell'uomo. Ma nemmeno il fatto che in tutta l'opera sua sia espressa e raffigurata inquietudine dello spirito, brama d'eterno, ansia del divino, bisogno filosofico e religioso e morale di giustificazione dell'esistenza, nemmeno questo basta a rispondere alla semplice quanto ineludibile e perenne domanda. Ogni risposta è vera e tutte sono insoddisfacenti, se non si ricavino dal fatto in sé della fuga, dell'intimo, semplice, inviolabile, eterno segreto, custodito, affidato, sublimato dall'ultimo silenzio della morte.

Certo, non pur lo splendore dell'opera, ma lo strenuo e doloroso travaglio anche in ciò ch'ebbe di più oscuro e penoso nelle sue men che sufficienti e più contraddittorie soluzioni, farebbero pensare ch'egli era in diritto, umanamente e moralmente, di attendere la morte e di pronunciare il *Nunc dimittis* dell'uomo di buona volontà, sotto il tetto domestico, e, come si dice volgarmente, nel suo letto. E nessuno penserebbe altrimenti, se non ci fosse stata la fuga.

Con essa egli significava, non al mondo ma a Dio, non all'intelletto ma alla coscienza, di non essersi, non dirò accomodato, ma neanche rassegnato a quelle soluzioni. Quanto a dire, che non è a chiedere *perché*, ma bensì *da che e a che* fuggiva Tolstoi. La risposta è evidente e inevitabile: fuggiva non solo da una sua particolare insoddisfazione, ma dal contingente, dai limiti e dalle strette della realtà umana; non che da un tormento insopportabile, da un inesorabile, inevitabile; da un'inquietudine, in quella sua possente e risentita natura, resa selvaggia dall'approssimarsi della morte, ma inerente alla coscienza dell'umano pensiero; dal rimorso e dal disdegno magnanimi dell'imperfetta e insufficiente soluzione pratica e morale e logica e religiosa dei problemi suoi, ma sopra tutto dell'aver conosciuto e sperimentato che i quesiti ultimi dello spirito non hanno altra risposta che di riproporsi allo spirito in perpetuo.

Detto questo, non bisogna dedurne ancora la risposta all'altra domanda: — a che fuggi? — perché a questo punto resterebbe ancora una risposta generica ed enfatica.

Bisogna prima riconoscere, in tutto il suo tragico significato, che fu un atto disperato, e ch'egli fuggì, senza illusione di scampo, dalla disperazione. La quale non sarebbe stata la forte e tragica, la eroica e religiosa, e nemmen la tremenda e selvaggia passione che fu, se fosse stata non pure paura ed orror della morte, ma disperazione della propria e dell'umana insufficienza e imparità di fronte all'assoluto e all'eterno e alla perfezione e al divino, in astratto.

La sua silenziosa quanto ineffabile disperazione ultima, ebbe un motivo concreto e preciso, semplice e tremendo: d'essersi proposto e d'aver proposto al prossimo la perfezione della carità e dell'innocenza cristiana, la perfezione evangelica.

E l'esito, sperimentandone l'eterna e trascendente superiorità alla natura umana, gli sembrò conoscenza d'una indegnità sua propria, non d'un'insufficienza della umana natura. Un errore, questo suo, ma generoso, ma magnanimo, ma integro e potente. Non volle dire che il Vangelo sia inattuabile in terra, ma che è stato tradito dall'uomo.

Ma cognizione ed esperienza della individuale e umana insufficienza e imperfezione, son quelle che ispirano e accendono e alimentano la fede e la speranza dei mistici e dei santi.

Tolstoi non era un santo, e mistico neanche volle essere. Con ciò, la disperazione attesta la sincerità della sua aspirazione a una perfezione che non è di questo mondo; con questo, la sua fuga, in quanto non fu e non si illuse e non si disse né si propose altrimenti che disperata e muta e selvaggia, si testifica eroica e tragica, in una sincerità dell'animo e dell'intelletto, dello spirito e della carne, che non fu in lui mai tanta e tale quanto in cotesto atto perduto degli ultimi giorni nell'approssimarsi imminente dell'ultimo e supremo. Soltanto perché tale, della passione, non della ragione, fu una fuga dal tempo all'eterno e dall'uomo a Dio.

Rimane da rilevare che quella suprema pagina non scritta ma vissuta, ha fatto di lui in morte un personaggio della sua poesia. In quella conclusione finale, egli appare e si rivela e si crea come il più tolstoiano eroe dell'epica opera sua. (1960)

Carlo Bo

LA POESIA A FIRENZE, QUARANT'ANNI FA

Non credo che un tema così vasto possa essere affrontato da un punto di vista esclusivamente storico, oltre tutto non ce lo consentirebbero né il tempo né la nostra preparazione critica che per forza di cose è limitata e parziale. Vorrebbe dire affrontare una vicenda che è cominciata alla fine del secolo scorso, al momento dell'incontro di Rilke con Stefan George nel giardino di Boboli, e ha toccato il suo ultimo capitolo con il viaggio di Montale a Stoccolma. Un secolo — quasi — di prove, di sperimentazioni, di sublimi vocazioni che per poterle analizzare richiederebbero ritorni, nuove misure critiche, insomma uno sterminato processo alla poesia del Novecento che proprio qui in Firenze ha trovato la sua casa, la sua sede naturale. È quindi opportuno superare il rapporto storico e procedere per immagini, per arrivare da ultimo a un'assunzione di coscienza che riguarda non soltanto una lunga e felice stagione della poesia ma la nozione di poesia. Sono le immagini — spesso sovrapposte — a comandare, D'Annunzio a Settignano, Palazzeschi, Papini, Soffici e poi Bacchelli, Rebora, soprattutto Campana. Dopo l'intervallo degli anni venti il cammino riprende con Montale che perfeziona la sua prima disposizione in un altro caffè delle Giubbe Rosse, con la generazione dei Luzi, Bigongiari, Parronchi, con il caso splendido dell'isolato Carlo Betocchi ma non basta: oltre a questi, che sono poeti di casa, partecipano alla grande assise tutti i poeti convocati, chiamati per forza dai traduttori d'eccezione Poggioli, Traverso, Landolfi. È stato un giuoco, « un grido unanime » a cui non è mancata l'assistenza e l'amore di veri e propri sacerdoti della verità poetica, da Giuseppe de Robertis a Contini, a Oreste Macrì. Come si vede, i punti d'occasione sono molti e tutti portano a delimitare una stagione, il tempo della poesia e un dominio, quali in seguito non ci sarebbero più stati. Naturalmente non è semplice raggiungere un limite soddisfacente di visione critica, restano i documenti, restano le testimonianze della cronaca ma non basta per capire, meglio per entrare in un mondo che oggi ci appare irrecuperabile, quasi una sorta di dono, un privilegio, una ripetizione fortunata di quanto era accaduto nel secondo Ottocento, a Parigi.

Firenze ha consentito questo coagulo di ambizioni e di speranze, è stata un simbolo e per chi ha passato da spettatore quegli anni non stenta a ricordare quella grazia di partecipazione, quella forma di consenso che soltanto la fede nella poesia autorizzava. Non si tratta di verificare i risultati, vedere che cosa e quanto di quella storia sia stata attuata, il problema è un altro e investe la condizione stessa di quella vita; diciamolo pure, di quella religione. Tutti che hanno diviso quelle ansie, conosciuti quei segni d'intelligenza amorosa hanno ripetuto infinite volte e adattato alle loro esperienze la famosa clausola sbarbariana-vociana: « Firenze vuol dire... ». Firenze ha voluto dire — se davvero intendiamo cogliere

in una luce sola il senso di quegli anni fra il trenta e il quaranta —, ha voluto dire la poesia. Impropriamente gli si è dato un nome, lo si è scelto sugli altri per mettere un accento di comodo su ciò che proprio per amore non si poteva esprimere: si è chiamato ermetismo. Ma questa definizione il più delle volte derisoria o ironica era un compromesso fra due ragioni, due idee di letteratura, meglio aiutava a riportare il fondo della questione sulla sua sponda reale: quell'oscurità, quel linguaggio allusivo, quei modi che tradivano l'ansia e, molte volte, l'angoscia del mistero erano altrettante forme di omaggio alla poesia, intesa come l'unica, l'ultima ragione di salvezza. Questo è stato un caso unico e infatti dopo nessuno ha più tentato qualcosa di simile o che gli si potesse accostare, un caso che trova a tanta distanza di tempo la sua forza nel suo stesso fallimento. Per quanti risultati d'eccezione si abbiano avuti allora, dalle *Occasioni* all'*Avvento notturno*, da *Realtà vince il sogno* alle tenebrose reti di un Bigongiari, nessuno sopporta il peso di quello sforzo generale, di quella segreta vocazione che riassumeva cento credi, cento professioni d'amore. Per questa ragione le diverse storie sembrano sciogliere meglio i loro segreti in quello che chiameremo il tempo della poesia e di cui i cosiddetti ermetici sono stati degli attoniti, dei profeti folgorati. Mai come allora la voce del poeta si è confusa con la richiesta del lettore, il testo con l'approssimazione del critico: possiamo paradossalmente immaginare che tutti i documenti vadano perduti nel naufragio del tempo, non possiamo invece pensare che un capitale di amore, anzi di grande e disperata idolatria, non lasci una memoria, non lasci una traccia. È ciò che intendiamo fare, cercare di restituire, per chi non l'ha conosciuto direttamente, che cosa è stato quel tempo della poesia.

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

cominciare, il carattere generale non poteva non essere detto provinciale. Il tentativo di rinnovamento che era stato più o meno espresso con le riviste degli anni dieci sembrava bloccato. La guerra del '15-'18 aveva costituito una barriera ma in senso negativo: chi nel 1930 si fosse voltato a vedere e a giudicare gli uomini della *Voce* o di *Lacerba* non avrebbe saputo dove mettere le mani. Paradossalmente quello storico ipotetico sarebbe stato chiamato a individuare persone e opere dai loro risultati e il più delle volte erano risultati che contraddicevano le partenze e le prime aspirazioni. In dieci anni o poco più un curioso silenzio era sceso su quella scena lontana e per grandi parti irrecuperabile: Prezzolini era andato via, Papini si era convertito, Soffici si era trasformato in difensore della tradizione e dell'ordine. Completamente sommersi dalle nuove speculazioni rettoriche i grandi misconosciuti della prima stagione del Novecento, i Campana, i Rebora, i Boine. Per altri casi, diciamo Palazzeschi, sarebbe stato assai arduo intravvedere l'incendiario, il teorico del « lasciatemi divertire » nel narratore e nell'autore dei racconti che sarebbero poi confluiti naturalmente nel *Palio de' Buffi*. C'erano, sì, dei poeti come Ungaretti ma non si dice nulla di nuovo affermando che a quel tempo aspettavano ancora la loro vera consacrazione e che tale consacrazione sarebbe venuta proprio dai giovani dell'ermetismo. C'era Montale ma ancora agli inizi, anche se i suoi inizi avevano coinciso con la apparizione determinante degli *Ossi*. Del resto, per avere un'idea di quanto fossero lontane le esperienze dell'avanguardia fiorentina basta riaprire il libro del Gargiulo dedicato al Novecento: se lasciamo da parte il numero e la qualità delle sue interpretazioni particolari che qui non c'interessano, dobbiamo riconoscere che la sua è una storia di un passato remoto, molto difficilmente recuperabile. Si vuol dire che qualcosa era stato spezzato e bloccato dalla guerra che per molti casi è stata davvero la prova della verità. E vale intanto chiederci: in che modo si era risolta questa prova della verità? Rebora taceva e stava per entrare in convento, Campana era un sepolto vivo nel manicomio di San Salvi, Boine era morto, morto era Serra. E gli altri? La guerra aveva per l'appunto fortemente modificato le loro figure. Del Papini dell'*Uomo finito* non era rimasto quasi nulla e la sua timida contestazione nell'ambito della nuova fede non era stata né accettata né compresa. Soffici non era davvero riconoscibile nel quadro dell'*Elegia dell'Ambra* e se qualche motivo della sua prima immagine era riconoscibile, ciò avveniva alla luce della memoria e nei suoi primi tentativi autobiografici. Per i giovani che avevano cominciato a lavorare con *La Voce*, pensiamo a Cecchi, a Bacchelli, non metteva conto tentare dei confronti, in quanto la loro vera immagine si era definita al tempo della *Ronda* e per loro il « dopo » era più importante del « prima », esattamente il contrario di quanto era accaduto per gli altri. Gli altri tentativi di rinnovamento fatti nel « dopo » avevano una scarsa presa sui giovani: Bontempelli e i suoi amici del '900 non avevano avuto neppure il tempo di inserire validamente le loro proposte in un contesto più generale e più largo. Comunque, le loro prove non erano state seguite o addirittura non avevano avuto un'eco consistente. C'era invece il piccolo gruppo di *Solaria*

con la sua carica internazionale e di tutte le esperienze di quel tempo *Solaria* venne recepita proprio per il suo timido tentativo di rinnovamento dal di fuori e forse ancor più per quello che lasciava capire proponendo Proust e Mann e Joyce che non per la forza delle opinioni presentate. Anzi *Solaria* ci aiuta a vedere meglio che cosa era cambiato in vent'anni di letteratura. Nessuno spirito d'avventura, un senso critico molto preciso, nessuna aspirazione di rivolgimenti capitali e soprattutto una decisa insistenza sulla letteratura come letteratura. Non più letteratura come suprema arte rettorica, tanto meno letteratura che tenesse conto della storia o della società o della politica. Curioso come l'unica rivista che in un certo senso si riportava agli anni mitici della *Voce* e di *Lacerba* si presentasse con un volto completamente trasformato. Si sarebbe detto che gli uomini che non avevano fatto a tempo a fare la guerra ed erano nati nei primi anni del secolo anzitutto fossero tentati di ripartire da zero ma senza proclami, né manifesti. *Solaria* fu da questo punto di vista un richiamo alla serietà, anche se in parte per obbedire a questo crisma optasse per un certo tono provinciale contro la tentazione europeistica che era stata invece quella di Bontempelli e dei giovani del '900.

La stessa timidezza dei solariani, il loro distacco erano una riprova che un ritorno al tempo delle avanguardie era impensabile e il segno della loro proposta che consisteva nel prendere atto con pazienza e con umiltà di ciò che si faceva in letteratura e di quello che era lo stato della letteratura in generale, non solo di quella italiana.

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

Ma con questo quadro non si esaurisce la storia di quel tempo. Manca, cioè, uno dei dati più importanti, quello crociano. Non sta a noi ora vedere che peso abbia avuto l'insegnamento di Croce nella evoluzione della letteratura del Novecento, è un'indagine che resta da fare. Ci basti dire che l'azione di Croce è stata negativa o meglio indiretta. Croce aveva smesso da moltissimi anni di occuparsi di letteratura nuova, se mai ha avuto una vocazione per la critica militante, questa è cessata quasi subito appena egli venne in contatto con gli scrittori del suo tempo. Fu così che il criterio della storia si sostituì a quello dell'azione diretta e non si scopre nulla dicendo che i volumi della *Letteratura della Nuova Italia* hanno avuto una funzione di memento e di condanna implicita, quasi che la salvezza stesse non tanto nel passato prossimo quanto nel non vedere e nel non voler prendere atto di quanto si andava facendo. Per questo le rarissime volte che Croce si lasciò andare in pubblico o anche in privato a dei giudizi su degli scrittori contemporanei — bene inteso dopo il 1930 — questi giudizi vennero recepiti in senso generale ed esclusivo insieme. Ma c'era qualcosa di più e che va detto: Croce a suo modo aveva seguito e favorito l'esperienza della *Voce* e delle altre riviste ma anche per lui la guerra aveva avuto il valore di risolu-

zione critica, spingendolo — caso mai — ad approfondire il suo gusto per l'ordine e ad accrescere i suoi timori e le sue repulsioni per gli esperimenti d'avanguardia. A suo modo egli aveva subito un processo di definizione simile a quello dei Papini e dei Soffici, visto che gli avvenimenti avevano irrobustito le sue prevenzioni contro tutta quella letteratura che gli appariva moralmente fiacca. Come si vede, ognuno si ritirava nel quadro della propria storia, tenendo in tal modo lontano quei giovani che per la prima volta si affacciavano alla letteratura e non erano quindi passati per le stesse esperienze. Fra anziani e giovani c'era questo dato di estremo valore e sul quale avrebbe gravato in maniera disastrosa la dittatura politica. Si ebbe così il curioso fenomeno per cui la storia diventava la risposta assoluta ma restando una risposta muta. Gli anziani ne conoscevano la chiave ma o non volevano o non potevano o non sapevano illustrarcela. Ecco in che modo si presentava il mondo della nostra cultura a chi aveva vent'anni nel 1930. Era un museo piuttosto che un mondo vero e proprio e ancora, un museo nel quale venivano esposti determinati lavori ma non tutti. Proprio per questa ragione le sole proposte che venissero fatte ai giovani erano delle proposte stanche, ferme: si trattava di prendere o di lasciare. Apparentemente la letteratura era quella delle riviste ufficiali, come *Pegaso* prima e *Pan* poi: una letteratura da illustrazione ma non da comunione.

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

c'era il primo germe di una nuova religione che avrebbe preso il nome dalla letteratura, più specialmente dalla poesia. È evidente che per arrivare a una visione di questo genere ci sono voluti molti anni e che la chiarezza delle nostre posizioni si è fatta a costo di lunghe e segrete umiliazioni, di mortificazioni quotidiane portate al gusto, alla bellezza, agli stessi sentimenti. È stato un movimento lento di estraniazione che in un primo momento sembrava fatto di differenziazione nell'ambito delle scelte e dei gusti. Da aggiungere che alla radicalizzazione del rifiuto hanno contribuito i discorsi possibili, « chiari », insomma tutto ciò che in letteratura avveniva esteriormente e senza peso spirituale. L'ermetismo in tal modo prendeva coscienza di tutto ciò che mancava nell'ambito della cultura del momento. Né lo potevano soddisfare le vecchie strutture che non solo appartenevano al passato ma tendevano a consolidare una forma di ricerca che agli occhi dei più giovani non aveva più molto senso. Ma non bastava prendere atto dello stato di vuoto, non bastava registrare tutte le occasioni sterili o in via di esaurimento, occorreva spostare l'asse delle ricerche e anzitutto puntare su quei territori che apparivano suscettibili di sopportare le nostre richieste incerte, oscure, violente. Ecco perché alla fine di ognuna di queste riconoscizioni, la poesia appariva come la sola terra che avrebbe potuto accettare e contenere la nostra disperata solitudine e la sete di assoluto. Non il romanzo che fra l'altro non aveva saputo trovare la sua strada (l'eccezione di un Moravia non lasciava presagire nessuna resurrezione), non la prosa di memoria che nel frattempo risultava come una proposta interlocutoria e nei suoi aspetti più sicuri un succedaneo della poesia. No, l'unica via d'uscita era quella della poesia: inutile aggiungere, di una poesia che rinnegasse o non tenesse conto della storia, che scartasse a priori qualsiasi condizionamento della realtà, insomma di una poesia che si presentasse con il volto dell'unica verità possibile. L'assoluto della poesia nasceva spontaneamente dall'assoluto del rifiuto, per cui i giovani erano portati a innestare sul tronco della poesia tutto ciò che non poteva trovare altrove uno sbocco o soltanto un tentativo di soluzione. A questo punto l'ermetismo si trovò di fronte a due strade: da una parte l'esercizio della letteratura come fine a se stesso, dall'altra la letteratura che fosse d'introduzione ad altri regni. Fu allora che cominciarono a coesistere, nel termine di per sé abbastanza equivoco, un termine di riporto, ermetismo, le due grandi postulazioni. Da notare subito che se gli scopi erano dupli, ciò non impediva che il lavoro fosse fatto in comune e che tutti — nonostante le loro differenze di formazione e di natura — fossero concordi nella necessità di una nuova letteratura. Di qui l'adozione di un linguaggio comune, di qui la convergenza su alcuni testi emblematici, di qui la dedizione alla via della poesia. Ciò spiega immediatamente come a un certo punto non ci fossero più molte distinzioni e perché il critico potesse sentirsi alla pari col poeta. Non — stiamo bene attenti — alla stregua della modulazione critica di un Serra ma, al contrario, come uno che parte alla ricerca della verità. E con questo è fin troppo facile capire che parte si lasciasse alla letteratura in generale e in particolare alla poesia: come se di un corpo si lasciasse soltanto in attività un organo e di

tutti gli altri si volesse fare degli strumenti sussidiari. In tal senso non vennero scartate nessuna delle possibili proposte, all'infuori della storia e quindi della politica. La filosofia, la teologia, tutto veniva sottoposto al vaglio della poesia nell'illusione che bastasse una pronuncia tanto chiara a priori per condizionare tutto il resto del lavoro. Certo la parte delle ambizioni era di molto superiore a quella dei calcoli, delle misure concrete: in tal modo si prolungava uno stato di attesa, una condizione esistenziale di ansia che trovava il suo naturale sbocco nei testi più alti della poesia pura. L'ermetismo ha avuto la sua grande biblioteca nei simbolisti francesi, da Mallarmé a Valéry, nei poeti inglesi, tedeschi, spagnoli. Per sapere in effetti quale fosse la febbre di quel tempo basta fare un rapido catalogo delle traduzioni tentate, del repertorio condizionato da un'unica volontà di fede nella poesia. Si sbaglierebbe a studiare tutti questi contributi da un punto di vista esclusivamente storico-culturale o — peggio — a voler interpretare tutte quelle acquisizioni col dato della moda: alla base c'era indiscutibilmente una ricerca affannosa, così come al vertice c'era una rosa abbastanza ricca di soluzioni. In mezzo si deve vedere la partecipazione comune dell'ermetismo e il suo momento più alto di espressione culturale. Con queste iniziative intanto si restituiva alla letteratura la sua accezione universale: e se è vero che in parte ci illudevamo di trovare altrove ciò che mancava da noi, è però anche vero che in questa fase di allargamento e di rottura ci si illudeva di toccare finalmente il territorio della letteratura pura, non condizionata dalla storia. È evidente che all'origine di questa carica violenta e profonda si doveva sempre leggere l'amarezza e la delusione delle ragioni storiche, per cui si pensava che là dove aveva fallito l'uomo, non avrebbe fallito il poeta. Questo servirà a spiegare anche la parte delle esagerazioni che ci sono state e il termine di passaggio dalla religione letteraria alla fede poetica. Il che sul terreno pratico aveva fatalmente le sue precise conseguenze. Ciò che è stato chiamato linguaggio ermetico ha dietro di sé un chiarissimo processo storico.

Non ci bastava l'uomo, così come lo vedevamo camuffato sotto la spinta della politica, non sopportavamo l'uomo-eroe così come era stato per anni consacrato da un D'Annunzio diventato vecchio e ripetitore di se stesso, e neppure ci poteva soddisfare l'uomo morale così come lo potevamo ricavare dalla lezione crociana. Questa insoddisfazione si rifletteva nei vari linguaggi allora in voga e proprio per questa ragione ci sentimmo portati ad isolare la parola, a caricarla di significati che non erano soltanto o proprio suoi, insomma a inventare un vocabolario che per gran parte era fatto di allusioni e di aspirazioni. Si trattava di un procedimento che se era chiaro alle origini, non lo era più al momento dell'attuazione e della messa in pratica. Anzitutto la parola doveva contenere e proteggere lo stato iniziale d'ansia, doveva assumere un'altra funzione oltre a quella naturale di accompagnatrice dell'atto di amore, doveva essere l'atto stesso dell'amore in cui finalmente confluisse tutto ciò che non sapevamo e su cui avevamo gettato l'intera regola della nostra vita. La costruzione, il risultato, l'intelligenza chiara e geometrica, tutte queste nozioni cedevano

il posto a un'operazione di natura algebrica, dove l'incognita, la *x*, prendeva il senso stesso della vita. Che era poi un ulteriore modo di estraniarsi dalla piccola lotta che avveniva, che continuava a vivere fra i protagonisti ufficiali del momento. Inutile dire che una volta sistemata così la questione, la spaccatura con la realtà quotidiana diventava sempre più grave, per cui sembrò opportuno distinguere fra tempo minore e tempo maggiore o tempo dell'anima per rimettere alla fine tutto nelle mani dell'ignoto, del mistero, dell'inconoscibile. Un poeta della notte come era stato il Campana diventava uno dei grandi protagonisti della nostra vita, così come i suoi testi rotti fino allo spasimo della ripetizione assumevano la parte dell'esempio. Né si pensi che si rovesciassero soltanto i termini della retorica che aveva avuto corso fino a quel momento, no, il tentativo era assai più impegnativo dato che alla presenza si contrapponeva l'assenza come valore assoluto, all'affermazione la negazione. Da Montale in poi l'accento messo sul « non » assumeva il suo ruolo di guida e infatti le nuove generazioni non avrebbero tardato ad andare oltre e a dare a quella prima idea di disperazione contenuta e controllata un diverso e più cupo colore di negazione assoluta e senza possibilità di riscatto.

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

anni, dove la semplice astensione era già un atto morale abbastanza chiaro e coraggioso. Valutiamo meglio quella condanna capitale del tempo, quel disprezzo del mondo e nello stesso tempo non dimentichiamo di calcolare ciò che era e voleva dire una proposta così assoluta che tendeva a spostare i termini stessi della vita e attraverso all'angoscia e alla disperazione indicava il peso della morte e contro il teatro visibile, la presenza di un teatro invisibile. In altre parole sarebbe ingiusto passare sotto silenzio o addirittura ignorare il peso che ebbe il costante richiamo alla verità. Su questo punto vorrei fare consistere il dato primo e più importante dell'ermetismo, anche per sfatare una leggenda che da troppo tempo tende a farne una scuola, una rettorica o peggio una brutta arte dell'evasione. Né si porti avanti la scusa dei risultati, perché è chiaro che di risultati in questo caso non è possibile parlare. Allora contavano le segrete e più gelose ambizioni per disegnare una diversa figura d'uomo, allora contava soprattutto l'aspirazione a sottrarre l'uomo al numero e all'impiego cieco della violenza. Non è vero che l'occhio capace di guardare in faccia il male non abbia il suo valore o sia soltanto una bella immagine, al contrario è il primo atto della verità e se l'ermetismo non potesse vantare altri crediti, questo sarebbe già più che sufficiente per una diversa e più giusta valutazione della sua opera. Lo sappiamo, una cosa è giudicare a posteriori e col semplice sussidio dei fatti così come ci appaiano a distanza e alla luce della consacrazione della storia e un'altra cosa è portare nel giudizio la memoria delle circostanze e delle condizioni che hanno permesso certi avvenimenti. Ma se vale la testimonianza di un contemporaneo, vorrei che non si dimenticasse di registrare fra i dati di base dell'ermetismo il punto capitale per noi dello smarrimento a cui si era giunti per la presenza dell'uomo, per la persona umana, che era poi anche quello che meglio d'ogni altro nutriva la più profonda disperazione. La riduzione al minimo che l'ermetismo fece dell'uomo pubblico era direttamente imposta dal colore, dalla voce del tempo; la realtà si condannava da sé, la ragione non godeva più di nessun credito e se l'uomo voleva salvare il suo capitale d'emergenza, lo doveva fare spostando tutto l'asse dell'esistenza sulla non-vita, sul silenzio, sulla parola suscettibile d'altri significati. L'ermetismo ha avvertito forse più di altri movimenti che si stava giuocando una partita all'ultimo sangue e che nell'ambito del mondo della realtà ogni via d'uscita era stata puntualmente cancellata. La poesia era un'isola di salvezza, nel migliore dei casi era la voce di Dio: comunque, era qualcosa che ci aiutava a non soccombere, a sfuggire all'ultima e definitiva capitolazione.

Come accade di solito in questi casi, i risultati restano sbilanciati rispetto alle ambizioni e ai propositi. Si vuol dire che una parte — e per forza di cose la più pura — non viene espressa e ha soltanto il carattere di postulazione. Di qui un doppio ordine di applicazioni: quello puramente letterario e l'altro che per ragioni di comodo diremo politico. Oggi si riesce a vedere meglio questa doppia soluzione, anche perché ciò che è avvenuto dopo il trentasei e fra il trentasei e il quarantacinque ci aiuta a decifrare meglio il senso della vicenda. Ma non si dimentichi che per molto tempo questo doppio registro ha potuto

coesistere naturalmente nello spirito degli ermetici, anzi che gli stessi scrittori che più tardi avrebbero subito il fascino dell'azione politica per tutto il resto restarono fedeli della parola e della poesia pura. L'opposizione è stata un principio di fondo, in quanto tutte le soluzioni politiche erano considerate come dei compromessi, mentre soltanto in seguito si sarebbe giunti a una scelta più precisa. Da questo punto si sarebbe ripetuto nell'ambito dell'ermetismo ciò che qualche anno prima avevano sperimentato i surrealisti, con l'ulteriore differenziazione che i surrealisti puntavano sulla trasformazione del mondo mentre gli ermetici avevano del mondo un'accezione totalmente negativa per cui non si supponevano né modifiche né rimedi. Tutt'al più si potrebbe dire che l'ermetismo si avvantaggiava delle esperienze di chi lo aveva preceduto e in tal senso un rifiuto e un distacco totali lo salvaguardavano dalla tavola dei risentimenti e delle delusioni. Più interessante sembra vedere in che modo l'ermetismo immaginava la sorte dell'uomo, anzi la natura stessa dell'uomo. Anzitutto si trattava di una pronuncia al singolare: l'uomo era considerato come arbitro assoluto del proprio destino e quindi il principio di comunione o soltanto di collaborazione non era ammesso. L'uomo e la poesia, l'uomo e Dio: non esistevano altre categorie. E questo serviva a ribadire ancora una volta — se ce ne fosse stato bisogno — che la condizione del romanzo risultava anche per gli ermetici negativa e sterile: prima di tutto perché l'idea di società era bloccata per due motivi, uno generale e l'altro contingente e poi perché la stessa immagine di azione avrebbe contraddetto lo stato d'attesa o la nozione di assenza. A questo punto diventa fin troppo facile spostare il secondo termine del confronto dal surrealismo all'esistenzialismo: la coincidenza c'è stata e non soltanto sul piano filosofico. Evidentemente gli ermetici si trovavano a respirare in un clima unico e dove il dato kierkegardiano aveva soppiantato quello nicciano. Per tornare un momento all'ipotesi del romanzo, si tenga presente che le uniche soluzioni romanzesche accettabili per un ermetico erano quelle di *Monsieur Teste* e di *Niebla*. Valéry e Unamuno del resto rientravano di pieno diritto nella storia della formazione del movimento. Erano fra i profeti dell'ermetismo e nel quadro stesso delle loro opere i giovani ermetici potevano facilmente riscoprire due delle grandi soluzioni provvisorie: o attenersi alla decantazione poetica o abbandonarsi al vento dell'irrazionale. Certo i due grandi stati intellettuali e spirituali si riassumevano o nell'aspettazione ferma della bellezza o nell'angoscia. Chiunque abbia la pazienza di confrontare i risultati più noti dell'ermetismo troverà sempre questa doppia postulazione e in questo senso si è spesso potuto parlare di un'eccessiva fissità della poetica ermetica e, per contro, di un disordine che apparentemente negava l'approdo estetico. Ma vale ripeterlo, nel migliore dei casi, erano momenti contemporanei, per cui l'ultima parola veniva lasciata all'attesa. Non mancò allora chi in buona o cattiva fede tentasse di tradurre questa condizione nei colori di un atteggiamento politico, senza accorgersi che in tal modo si riduceva in termini molto spiccioli un modo ben diverso e più alto di vedere le cose. Si dimenticava, cioè, che all'ermetismo la storia appariva a priori condannata e

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

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

Per l'ermetismo, falliti i grandi obbiettivi, venne fatalmente il tempo del secondo confronto, con il tempo, con il mondo, con gli uomini. Che cosa avrebbe fatto la guerra, quale correzione avrebbe portato nell'ambito dell'ermetismo? A stare a ciò che dicono i manuali, all'ermetismo subentrò già negli ultimi anni di guerra la scuola neorealistica. In altri termini, la poetica dell'assenza sarebbe stata sostituita da quella della presenza degli uomini nel mondo. In realtà è una sostituzione del tutto parziale e provvisoria o se si pre-

ferisce un rimedio che non toccava il fondo della malattia mortale che aveva così energicamente strutturato l'immagine stessa dell'ermetismo. Comunque sia, l'ermetismo ha la sua data di morte nel 1945, anche se onestamente convenga ammettere che il ritorno alla luce e alle cose non ha minimamente intaccata la sostanza vera del movimento. Non l'ha intaccata perché un diverso atteggiamento politico non poteva costituire un'alternativa concreta a una posizione che fondava la sua forza sulla negazione totale. E infatti non ci volle molto tempo per accorgersi che il dare un nome alle cose non significava conoscere queste cose, così come il chiamare per nome gli uomini non voleva dire aver risolto il problema della loro vera presenza. Ad ogni modo la spaccatura c'è stata, l'ermetismo che finiva non avrebbe più trovato — almeno in Italia — una possibile piattaforma di resurrezione e la stessa poesia entrò in una stagione di mortificazione da cui non si è ancora districata. Mutarono — tanto per cominciare — gli accenti: gli accenti di eternità saltarono a tutto vantaggio del provvisorio e poi dello sperimentale, quelli che promettevano una letteratura assoluta furono rimpiazzati da quelli che aderivano a un'idea tutta morale ed educativa dell'arte. La stessa nozione di *engagement* che era rimbalzata con qualche anno di ritardo in casa nostra fu ulteriormente diminuita e avvilita, quindi distorta ma tuttavia servì da specchietto per quanti erano disposti a fare della letteratura uno strumento. Eppure a ben guardare proprio l'ermetismo aveva fatto dell'impegno la *conditio sine qua non* della sua salvezza e della salvezza della letteratura e si trattava inoltre di un impegno che obbligava alla continuità, se non al movimento nella continuità. Ma non servono altri esempi, con il dopoguerra è stata la funzione della letteratura a prendere la guida delle discussioni e dei vari problemi. Il solo chiedersi a che cosa servisse contrastava irrimediabilmente con l'idea di una letteratura che era l'unica via di salvezza, l'unico mezzo per vincere il mondo. Non è chi non veda che così facendo si spostavano in maniera inequivocabile i termini stessi del discorso: il poeta non occupava più il suo posto, ma veniva confuso con la folla. Non ci si aspettava più da lui la « parola », ci si attendeva un discorso, per di più da valutare nelle sue immediate implicazioni. Lo stesso sforzo di dare un volto inalterabile allo scrittore veniva sacrificato dall'altra idea della collaborazione generale ed anonima postulata dal Lautréamont. Lo scrittore aveva ritrovato o meglio tutto gli lasciava credere che aveva ritrovato il suo posto nella « città ».

Ora è stata forse questa responsabilità meglio definita e più circoscritta a riportare la letteratura e prima ancora la poesia sulla terra, togliendole quell'alone di mistero e di divinazione che l'ermetismo si era preoccupato di accrescerle. C'è stato inoltre una tendenza a ridimensionare la funzione dello scrittore che in tal modo da privata diventava pubblica. È stato un bene o piuttosto non si è voluto tener conto di quello che l'ermetismo con il senso di una grande tradizione che aveva alle spalle aveva inteso restituire alla sua prima dignità? Probabilmente la tavola dei nuovi valori ridotti non era che la conseguenza di uno stato di *choe* seguito alla morte dell'ermetismo e di una nuova presa di coscienza

determinata dall'impotenza della letteratura a modificare il quadro della realtà. Da questo punto di vista dobbiamo ripetere per l'ennesima volta che l'ermetismo rappresentava il punto d'arrivo di un tipo di concezione artistica che aveva avuto la sua consacrazione sin dai tempi di Baudelaire. L'immagine del poeta come sacerdote o addirittura come inventore di una religione tutta umana ha tenuto per molto tempo, diremmo fino a quando certi valori hanno conservato il loro primo potere. Con la doverosa notazione che più si avvertivano i segni del prossimo disfacimento totale di una data civiltà, più erano esasperati questi sintomi di ambizione assoluta che hanno caratterizzato l'ermetismo. Il sogno bau-delairiano dell'oltrepassare i confini dell'ignoto parve realizzabile con il surrealismo mentre si trattava di un miraggio. Il giuoco delle cose avrebbe provveduto a porre proprio al termine di quelle cacce spirituali il volto di una realtà inerte e intangibile, per cui la grande ambizione di sconfiggere una volta per tutte il cosiddetto tempo minore venne vanificata e dissolta. Ma non è questo che conta, vogliamo dire che in casi del genere i risultati concreti hanno sempre un significato speciale, non toccano la sostanza della verità. Nel nostro caso poi il peso della lotta era determinato dalla purezza stessa della ricerca, dall'aver inteso fare della letteratura uno strumento, anzi lo strumento principe della verità. Qui forse sta il punto-chiave di tutta la questione e qui l'origine di molte confusioni che volevano fare dell'ermetismo un'ennesima trasformazione dell'arcadia. Per quanto professioni puramente letterarie si facessero, alla fine l'idea della bellezza era sempre superata e soppiantata da quella della verità: in tal senso si sarebbe dovuto parlare di poesia filosofica, se l'equazione non avesse generato grossi equivoci. Nell'atto di fede che resta alla base delle ragioni ermetiche, è fin troppo chiaro che l'immagine dell'uomo era lo scopo di ogni movimento. Cambiava — caso mai — il modo e il senso della caccia. Là dove gli altri gettavano lo scandaglio nell'ambito della ragione, l'ermetismo suggeriva l'annessione di altri domini, a cominciare da quelli segreti e nascosti del subcosciente, del mistero, dello stato di assenza. Non si operava in vista di una riduzione, al contrario si lavorava per accrescere il capitale delle nozioni con l'ambizione e con la speranza di proteggere l'uomo dalla corruzione stessa delle cose. L'immagine del tempo «maggiore» era nata per questa motivazione: dare il senso dell'eterno a una vita che correva alla distruzione, anzi che nel suo stesso apparire mostrava i segni della morte. Con questo scambio iniziale dei termini si intendeva prolungare lo stato di vita e si credeva nei momenti di più alta convinzione che venissero evitati così i termini fatali del dolore, del male, della perenne e progressiva decadenza.

Non so se siamo riusciti a far capire quanto ricca fosse la vera tematica dell'ermetismo, lo avremmo voluto anche per sfatare una leggenda che dalla fine della guerra sembra essersi radicata in profondità nella mente degli storici della letteratura e che dell'ermetismo ha visto soltanto le trame esteriori, dimenticando da una parte le sue più vere ed autentiche postulazioni. Al contrario, l'ermetismo è stato l'ultimo tentativo fatto da noi per porre la letteratura su un altro terreno e per darle una dignità assoluta. Fu proprio per questo un

tempo di altissime ambizioni, certo irrealizzabili, ma il fatto stesso che siano state definite con tanta partecipazione e in maniera così netta dovrebbe raccomandarci di esser prudenti, per esempio dovrebbe dissuaderci dal giudicare un movimento chiaramente spirituale con i semplici strumenti dell'intelligenza estetica. Non conta l'inadeguatezza dei risultati, per una volta hanno valore gli stimoli in partenza, la vocazione all'assoluto e il tentativo di strappare l'uomo alla ragnatela impetuosa e distruttrice del tempo, per restituirlo à *Jamais* alla poesia.

(1976)

Gianfranco Contini

L'INFLUENZA CULTURALE DI BENEDETTO CROCE

Nel marzo 1951, a inaugurazione della collezione ricciardiana « La letteratura italiana, storia e testi », uscì quello che era previsto come ultimo volume del piano: una scelta di scritti di Benedetto Croce dovuta all'autore stesso. Fu un evento memorabile nella storia delle letture che una raccolta e composizione di pagine già stampate, note una per una, quando non familiari, suscitasse una tale impressione di novità. In questa situazione così traumatica io procurai d'immaginarmi quale sarebbe potuto risultare, in un'eventuale storia della cultura italiana contemporanea, il capitolo da dedicare al Croce. E il « fondo di cassetto » che qui ardisco pubblicare (nonostante la forma parte didascalica parte polemica che male si riproduurrebbe oggi) perché è una testimonianza a caldo resa un anno prima della morte di quel sommo atleta della cultura: testimonianza che non si potrebbe aggiornare senza surrogarle qualcosa di molto diverso, senza corrodere la genuinità, si dica pure inattuale, e dell'ammirazione e, perché non dirlo?, dell'impazienza. Riuscire postocianiani senza essere anticrociani fu lo sforzo di quegli anni, che non è forse immeritevole di essere ricordato tra coetanei abbandonati a un anticrocianesimo rigorosamente postumo e juniores fruenti di alcuni risultati postocianiani quando ormai erano trapassati in moda, senza loro sudore.

L'inizio esatto del secolo è contrassegnato dalla fondazione dell'estetica crociana: del 1900 è la pubblicazione, quale memoria accademica, delle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del 1901 gli anticipi in rivista della sezione storica, del 1902 la prima edizione dell'*Estetica* in volume (con quello stesso titolo pieno), infine nel 1903 comincia a uscire *La critica*, con i primi saggi applicativi alle lettere italiane moderne, quelli che poi costituiranno *La letteratura della nuova Italia*. Attraverso l'*Estetica*,

e soprattutto attraverso l'autorizzata divulgazione compiuta dalla rivista, il poco più che trentenne Croce (nato nel 1866) conquista la cultura italiana.

Codesti scritti sono rimasti i più popolari e, nell'immediato almeno, i più determinanti del Croce; quelli, comunque, che impiantarono il Croce proverbiale e sostituirono, male e vanamente riluttando l'università (conservatrice come tutte le « classi dirigenti » insufficienti), una media culturale nuova alla allora vigente, positivistica, detentrice del cosiddetto metodo storico. Il pensiero del Croce si trovava, in tutt'i sensi, a essere volgarizzato; e se una tale depauperazione e insieme dogmatizzazione inerisce inevitabilmente a qualunque diffusione che sia veloce ed estesa, la rapidità della vittoria, la quale era certo indizio essa stessa della pubblica insoddisfazione per l'erudizione esterna promossa a sostituto di poesia quando non sollevata a sua misura, metteva in circolazione le opere che oggi non appaiono le supreme del Croce, e così pregiudicava in anticipo l'efficacia dell'integrazione e degli svolgimenti ulteriori. Il crocianesimo corrente, al quale pur si deve la felice divulgazione dell'abito del distinguere e della riduzione all'unità, era asserzione e applicazione di tesi, quasi di verità piovute dal cielo, ancora sprovviste naturalmente delle necessarie implicazioni, ma soprattutto affermate fuori e sopra la storia. Questa interpretazione implicitamente respinge il Croce quando lamenta che sia rimasto vano il suo esempio e il suo richiamo alla storia dell'estetica. E se il suo insegnamento è essenzialmente metodologico e antimetafisico, nulla meno crociano di simile crocianesimo; ma è anche da riconoscere che il Croce si presentava in quella parte filosofo professionale e aprioristico più che altrove, e che le necessità dell'eversione polemica vi misero in ombra quello che era, di fatto o virtualmente, riforma del metodo positivo, instaurazione d'un nuovo positivismo.

Si sa che il Croce stesso doveva poi provvedere a ironizzare l'avulsione della sua estetica dal nesso sistematico e la sua introduzione in tutt'altri contesti; a sorridere, per esempio, degli innocenti preti, che, ciechi alla pericolosità di quella scienza mondana, presumevano di poterla digerire allo stato isolato. Sta in diritto, allora, conforme all'insegnamento più tardi adottata di storicismo assoluto, alla definizione della storia come pensiero e come azione, che il pensiero crociano sia storicizzato e riportato al «bisogno» che lo promoveva. Nessuno potrebbe svolgere questa capitale indagine meglio di quanto abbia fatto il Croce in persona, in quel *Contributo alla critica di me stesso* (1915), scritto al termine della sua sistemazione teorica, che è insieme, e non certo per somma o combinazione, il capolavoro dell'espressione crociana e il giudizio più accettabile sul Croce nella storia. Un pathos rattenuto, una commozione non spenta ma vinta e superata, dànno il tono a questa che l'autore chiama «autobiografia mentale», memore evidentemente dell'esempio vichiano (ma fermento autobiografico non pervade forse anche il *Discours* del razionalista Cartesio, il referto della fondazione d'un razionalismo?), e che tuttavia ha un sapore dominante di settecento francese, proprio il secolo più ingrato al Croce teorico. (A citarne qualche periodo si avverte come la deliziosa polverosità d'un classico, non più recente del prosatore Leopardi al

massimo). A dichiarare questa strana impressione, si constata che la narrativa successiva è tesa o in ogni caso orientata verso il presente, rappresentazione espressionistica in atto, monologo interiore, perlomeno durata (così nel famoso imperfetto flaubertiano), caratteri alienissimi da quella scrittura crociana, dove invece domina il « passato », ma s'intenda un passato come processo (il grammatico, non necessariamente quel naturalista che crede il filosofo di cui si sta parlando, trova facilitato il compito dalle distinzioni ovvie nella sua morfologia-sintassi), e insomma il sentimento corrispondente alla coincidenza di fatto e di giudizio, di storia e di filosofia, di vita e di decisione, di partecipazione e d'intervallo. Quella medesima ragione che del *Contributo* fa il culmine espressivo, ne fa anche il culmine intellettuale del Croce: mai più sarà superato questo senso della mutabilità organica del proprio pensiero, della sua relatività a una situazione storica; e in queste pagine, le meno dogmatiche che si possano concepire, anche la polemica è avvertita e proclamata come lotta contro una parte di se stesso. Che di fatto, dopo il *Contributo* non solo, ma a decenni di distanza, la riflessione crociana abbia progredito e conseguito risultati di novità sostanzialissima — basti anticipare in formula qualche tesi: la nozione di struttura, la giustificazione della letteratura, il concetto di storia come pensiero e come azione, la religione della libertà, il nuovo accento messo sull'interpretazione della categoria economica o dell'utile come vitalità —, non toglie che il pensiero del Croce non si sia mai più considerato altrettanto *in fieri*. Il sommario aggiornamento messo in proscritto nel 1950, riuscendo scheletrico, gelido, impaziente, è al riguardo estremamente significativo: attivissimo come filosofo, il Croce si è negletto come storico di se stesso, o, che non è altra cosa, si è negato contatto di simpatia col mondo circostante.

Un dato accomuna, per quanto depresso appaia oggi, né solo agli occhi del Croce, il livello, non certo morale, ma speculativo, dell'occasionale compagno, l'autobiografia mentale del Croce (la cui somma maturità è nel poter essere in prima persona) e quella, trasposta narrativamente (per poter conseguire la terza persona, con solennità storica attuata da Vico), del Taine: il del resto incompiuto *Etienne Mayran*. E questo dato è il valore liberatorio del pensiero, della scienza, del metodo, rispetto a un'insopportabile « angoscia »: una parola che, usata allora genuinamente (« l'angoscia acuta, della quale ho tanto sofferto in gioventù, è ormai un'angoscia cronica, e da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite »), il Croce ammette tuttora, pur avvolgendola di caute virgolette per limitarne (non per nulla è riuscito a tacitarla) l'allusività terminologica. La disperazione giovanile (« Quegli anni furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino, e mi siano sorti persino pensieri di suicidio »), una disperazione descritta con esatta conoscenza della nevrosi (« lo stato morboso del mio organismo che non pativa di alcuna malattia determinata e sembrava patir di tutte »), è dal pensiero e dall'opera mediata in calma: la calma che è il tema psicologico dominante nel *Contributo*. La pateticità (e modernità) del *Mayran* è nel fatto che la fon-

dazione proprio di un positivismo, covata da una mentalità di storiografo, muova da una premessa esistenziale: il metodo è una ricerca di salute, ha una portata religiosa. A rafforzare l'opportunità del parallelo, il *Contributo*, negando l'adeguatezza della definizione di « hegelismo » o « neohegelismo » al pensiero dell'autore, asserisce che con altrettanta legittimità si potrebbe chiamare « nuova teoria dei valori » o « nuovo positivismo » o in altro modo: non è caso che il *Contributo* si appropri senza disdegno l'ultimo termine, per solito così poco lusinghieramente connotato. S'intende che l'istanza « positivistica » insorge a quel modo, psicologico o esistenziale che si voglia chiamare, nel Taine e nel Croce, a proporzione del carattere storico-erudito della loro cultura: in chi avesse cultura prevalente di tipo scientifico-sperimentale, essa suole insorgere con colore formale e matematico. Naturalmente, un positivista (di qualunque misura superiore al positivismo istituzionalizzato nella cronaca di quei tempi), e positivista di quella prima razza umanistico-storiografica, il Croce non è soltanto nella vittoria riportata sopra l'angoscia, e con ciò ad essa legata, e nel correlativo carattere enciclopedico (come desiderio d'una conoscenza totale, che nessuna brutta sorpresa, nessun imprevisto sopraggiungente da una qualunque parte dell'orizzonte, valga a minacciare); bensì, e per questa via è un positivista « nuovo », nella radicale distruzione delle metafisiche e dei miti, e nel desiderio (asserito forse soltanto qui nel *Contributo*) di essere funzionale, nel sogno d'una filosofia solo speciale e in atto, « filosofia dei fatti particolari » (« se anche, come certe volte mi vado non senza diletto immaginando, abbandonerò un giorno la "filosofia", quella che si suol chiamare filosofia in senso stretto o scolastico, il trattato, la dissertazione, la disputa, l'esame storico della dottrina dei cosiddetti filosofi »).

La simpatia è massima verso il Croce del *Contributo* non tanto perché esso lo provi tentato dal sentimento divenuto poi araldico del nostro secolo, la disperazione o « angoscia » (come del secolo precedente era il tedio), quanto perché ripristina nella storia una dottrina che se ne suole vedere fuori. Gli inizi del Croce sono stati eruditi. L'esclusiva erudizione della giovinezza, in chi, come il Croce, dovrà trascenderla vistosamente, mostra che una vita non può essere impostata unitariamente, posto appunto che l'arrivo all'unità è lo sforzo d'una vita, ma che in essa la tradizione gioca il suo peso ereditario. Se si contengono interessi culturali, erudizione è il tentativo d'impadronirsi degli « oggetti » della cultura; nella specie, essa era erudizione locale, cioè concreta e vicina al suo limite: la prima calma che il Croce consegue in questa vita umile e frugale di frequentatore di archivi è nella coincidenza con fatti precisi, nel senso d'un'opera. Ma le esperienze di cui oggi sono principali testimoni *Storie e leggende napoletane*, *La Rivoluzione napoletana del 1799*, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII* e, d'interesse ormai più generale, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* e i primi studi sull'età barocca, non diedero al Croce la pace dell'autosufficienza: quell'autonomia che il Croce idoleggia affettuosamente nel profilo d'un erudito municipale del vecchio stile, Bartolomeo Capasso. L'inquietu-

dine si traduce nell'istanza d'una giustificazione, nella necessità di aggiungere al fatto la coscienza del fatto. Di qui la prima, e decisiva, domanda speculativa del Croce, alla quale germinalmente va ricondotta la sua intera attività: che cos'è quest'attività storiografica che esercito? perché studio storia? Il primo tentativo di risposta è nella memoria letta all'Accademia Pontaniana nel 1893, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, titolo che già espone la tesi, della storia distinta dalla scienza e portata entro la sfera della conoscenza individuale. Una tale soluzione provvisoria si trova così a involgere l'altro problema dell'parte, che si isola (conformemente al peraltro modesto fatto, cioè alla concomitanza di pre-coci prove critiche all'attività storico-erudita, insomma normale di una tradizione umanistica) nel secondo dei più tardi chiamati *Primi saggi*, *La critica letteraria* (1894). In tali premesse dell'*Estetica* non conviene però, con postuma interpretazione, convertire troppo rapidamente in necessità (nella necessità creata dal pensiero maturo) la convergenza. Così, se la pratica storiografica porta, certo per uno scatto originale, alla riflessione sulla storia, è dubbio che possa dirsi identicamente funzionale quello che da tale riflessione porta alla storia della teoria storiografica, dove più attiva è la molla della conoscenza encyclopedica: si merita la teleologia chi sa effettivamente svolgere le implicazioni, cioè le pone come tali, in altre parole meglio il Croce della *Logica* e opere successive che quello della prima *Estetica*. Nell'indagine sui precedenti della teoria storiografica prende sicuramente posto preminente Vico; ma la sintesi di Vico e Hegel, di « storia ideale eterna » e di dialettica, avverrà allora, e non ora, quando a Hegel il Croce giunge indirettamente attraverso lo studio, appassionato e subito critico, del marxismo, suggerito dalla familiarità con Antonio Labriola (*Materialismo storico ed economia marxistica*, 1900; edizione di scritti del Labriola), e meno indirettamente dalla frequentazione dell'opera del maggior hegeliano meridionale, Bertrando Spaventa, schivata un tempo come teologica ma ormai fattagli vicina da Giovanni Gentile, divenuto suo sodale di studi. Ciò che adesso si somma a Vico è piuttosto il formalismo dell'antihegeliano Herbart, al quale era passato il Labriola dopo abbandonato Hegel: non linearità e insieme infinità del progresso, da Vico; dal herbartismo, rispetto dell'individuale e sguardo fermo alla trascendentalità dei valori. Allo stesso modo ritiene più veramente valore di convergenza che all'esercizio scolastico d'una qualche critica s'aggiunga la rilettura decisiva del De Sanctis (dei cui *Scritti inediti e rari* cade in questi anni la ristampa a cura del Croce): un hegeliano molto *sui generis*, cioè un uomo di fondo culturale hegeliano, ma, oltre che pochissimo dogmatico, costantemente inteso a scovare l'ingegnosa trovata dialettica che gli consenta di trascendere il limite funerale della già scampanata fine dell'arte. Vero è che il Croce, tutto attraendo alla propria attualità il De Sanctis, ne estrae a preferenza la nozione (e ancor più la parola) di « forma » e la interpreta kantianamente come sintesi a priori. In conclusione, la nascita dell'*Estetica* è l'avvenimento relativamente meno funzionale della carriera crociana: la stimola soprattutto l'eliminazione d'un punto oscuro insorto nella riflessione sulla storia, e proprio del capitolo filosofico

meno indagato. *L'Estetica* proclama sì il suo, se non massimo, più prossimo sussidio in un maestro filosofo solo « di fatti particolari », ma rispetto alla critica va considerata come un tema di pensiero « puro »; e in quanto tema storico di pensiero è mossa dalla necessità d'identificare o, quale ormai è il caso, opporre storia e arte: opera (sarà permesso, non più che per metafora ammirativa, invocare l'eterogenesi dei fini?) d'uno storiografo riflesso, giunto alla conquista della distinzione. Se fosse stata strettamente funzionale, *L'Estetica* non avrebbe infatti assunto l'aspetto relativamente metafisico che riveste (« l'arte è... »), ma sarebbe stata esposta in modo formalmente metodologico (« le condizioni del giudizio estetico sono... », « il predicato del giudizio estetico è... »). Il Croce ha ragione di rifiutare la qualifica generica d'idealista perché sente che la letteratura dell'idealismo postkantiano nella quale si avvolge, con la teofania che importa, resta al di qua delle punte più avanzate del suo pensiero, del « vero » Croce o di quello che nel senso del suo *Hegel* può chiamarsi il « vivo » del Croce.

Costitutiva dell'*Estetica* è la prima risoluta affermazione teoretica dell'autonomia dell'arte: nella quale è da riconoscere l'aiuto avuto dal herbartismo, dalla teoria dei valori e dalla *Critica del giudizio* in quanto elaborativa della « finalità senza fine ». Culturalmente è lecito distinguere la tesi dell'autonomia, che implica l'eversione di tutte le estetiche eteronome, cioè intellettualistiche ed edonistiche e pedagogiche o moralistiche, dall'altra dell'arte idealmente storicizzata e cronologizzata come attività « aurorale » e assolutamente anteriore dello spirito: dove agisce il grande motivo romantico, appunto da Vico a Hegel. L'arte, che non è più storia, in quanto anteriore a ogni giudizio di realtà e irrealità, è però ancora letta nella sfera conoscitiva (il che assume la posteriorità della pratica alla teoresi). In quanto attività conoscitiva, essa è intuizione; ma, appunto per la sua inizialità, è anteriore alla percezione, che è già giudizio, dunque intuizione pura. Essendo assolutamente iniziale, non è distinguibile concretamente in intuizione più espressione; da che la proclamata identità d'intuizione ed espressione, kantianamente sentita come sintesi a priori e affermata come identità di forma e contenuto, talché sinonimo d'intuizione pura è il termine desantistiano di forma. Ma allora qual è il contenuto della sintesi a priori? che cosa è degradato a materia nell'arte? Nella risposta a tali domande, nel maneggio dello strumento gnoseologico che si chiama sintesi a priori (strumento che sarà euristico al Croce di estensioni analogiche in altre scienze filosofiche, ma proprio perché la sua prima scienza è fondata su quest'analogia da Kant) è pertanto immanente la soluzione della dialettica come circolazione dello spirito.

Forma generale dello spirito, e perciò più estesa della poesia professionale dove si specifica solo quantitativamente (identità di genio e gusto), l'attività estetica è qualcosa di quotidiano: la sua quotidianità è il linguaggio, e l'estetica è una « linguistica generale ». Questa definizione si ricava dall'anteriorità dell'arte e dalla correlativa identificazione di intuizione ed espressione, e s'incontra organicamente più che culturalmente, a parte gli

spunti intrinseci a Vico, con la concezione, che si può dire humboldtiana, della lingua come creazione e poesia anziché, razionalisticamente, come comunicazione e strumento. Qui è un grosso nodo del crocianesimo: la parzialità dell'*Estetica* ha per effetto, e in sostanza lo manterrà anche dopo la sua integrazione nella *Filosofia dello Spirito*, l'eversione d'ogni altra linguistica, diciamo della linguistica semantica o grammaticale, come « falsa » rispetto alla linguistica « vera »; mentre ogni linguistica è vera, una volta riconosciuto, beninteso, che la lingua non è affatto *adaequatio* a una realtà a lei precedente, e che la sua « prima » attuazione è libera; ma precisamente l'*Estetica* dà solo la « prima » verità, e tutto lo spirito, dirà il Croce, è libertà, e di conseguenza quell'entità sociologica, quell'istituto che ha nome di lingua, è soggetto di più tipi di giudizio, teorетici e pratici (in quanto la struttura linguistica sia oggetto d'un esame scientifico-sperimentale, cioè, come interpreta il Croce, di natura pratica); cosicché la proposizione crociana va interpretata, proprio entro il suo sistema, nel senso che il giudizio teoretico-intuitivo della lingua non importi implicazioni, altro che per riferimento al circolo dialettico. Anche qui, come sopra, l'*Estetica* chiama altro: salvo che, diversamente dal caso precedente, e per la buona ragione che il Croce ebbe poi pratica insigne della critica letteraria ma nulla della linguistica, l'indispensabile precisazione non è sopraggiunta, se non in abbozzo precario e insufficiente. E se, parlando in prima istanza dell'*Estetica*, si è indotti, anziché a meramente descriverla (posto che tale assunto sia ammesso), a farne risaltare gli addentellati, verso il « futuro » tanto quanto verso il « passato », ciò vale didatticamente a storicizzare in ogni modo questo libro, che, ma soprattutto per la sua immobilità e consistenza di oggetto, ha meritato di essere il pane quotidiano del nostro secolo: il pane precisamente, più ancora che il lievito.

Più ovvi, seppure capitali, altri corollari dell'anteriorità dell'arte, peraltro d'accordo con la componente formalistica non meno che con la « romantica »: la negazione della pluralità (fosse pur solo dualità) delle arti, dei generi letterari, degli stili, infine della traduzione come sostitutiva dell'originale. Si noti come per tal via la retorica tradizionale, cui appartengono le negate discriminazioni di, per così dire, sottocategorie, venga sceverata dalla poetica tradizionale: le quali, come dirà più tardi il Croce, erano state malamente confuse, a tradimento della dottrina aristotelica, che così opportunamente le staccava, attribuendo la retorica all'attività politica (e qui il Croce meno prudentemente avallerà un etimo « popolare », indubbiamente significativo ma non primitivo, di *rettorica* con due *t*⁽¹⁾); la battaglia avverso la retorica apparirà allora rivolta contro la retorica che usurpi le funzioni d'estetica, contro pseudocategorie che si pongano come categorie, non contro la legittimità della retorica che troverà in luogo debito la sua giustificazione. In compenso la poetica è richiamata alla dottrina del bello, detta estetica nella tradizione del Baumgartner; il che

⁽¹⁾ Si allude alla connessione etimologica di *rettorica* con *rettore*, reperita in testi antichi dal Pézard, mentre essa già postula il raddoppiamento, che avrà la stessa ragione che negli antichi *mattematica* o *eterno*, o in *attimo*. Ma il Croce non può vedere che dall'esterno la « *faillite de l'etymologie phonétique* ».

importa, oltre alla liquidazione di residui ormai archeologici (la categoria di sublime, la presenza del brutto in arte), una presa di posizione rispetto al difficile problema (il giudizio emana dal Croce) del bello di natura. L'eliminazione del bello fisico o di natura è indispensabilmente condizionata all'irrealità idealistica della natura; ma, essendo evidente che qui non ha precisamente luogo la natura che è oggetto della scienza per antonomasia, quella che il Croce interpreterà come schermo pratico, bensì quella tale natura in cui le intuizioni artistiche si sono solidificate e « oggettivate » come opere d'arte (intese come semplici appoggi a occasioni mnemoniche), si apre la via alla soluzione proposta, che è: il bello di natura inserisce a intuizioni che non hanno trovato « estrinsecazione ». Il *consensus*, prova triviale di oggettività, è eliminato come fittizio: eliminazione non indispensabile nemmeno in dottrina crociana (almeno nella sua fase più svolta, eliminativa d'ogni equivoco individualistico), posto che in uno stato d'animo collettivo va veduto il sostantivo e non l'aggettivo, e anzi come collettivo e sociale è qualificato ogni atto; ma, oltre che l'eventuale traccia d'una nozione individualistica dell'Io estetico, in quell'espunzione è da vedere l'implicito aborriamento del Croce per ogni estetismo (il turismo nella sua fase moderna è, quanto lo zelo endemico per le opere figurative, di data e marca ruskiniana, e la passione per il paesaggio nasce in clima barocco). Ma conta soprattutto il nodo centrale, dell'intuizione non estrinsecata, perché precisamente questa spiegazione, se non si lega (essendo il « bello di natura », che è così una mera nozione psicologica, anteriore a ogni specificazione di poesia o pittura o musica), si collega alle difficoltà suscite dall'« estrinsecazione », da ciò che il Gargiulo chiamerà il « quadro non dipinto », e in definitiva da quella che il Croce definirà con disprezzo, e a norma autobiografica (2), « critica degli scartafacci ». Nodo non sciolto nell'*Estetica*, beninteso dal rispetto per la critica che maneggia filologia o tratta arti plastiche: perché la distinzione di processo espressivo e di processo estrinsecativo è dialettica e non psicologica; e tuttavia all'azione estrinsecativa come alla critica stilistica, per la crociana unità di azione e d'intenzione, non può essere negata rispettivamente portata espressiva e verità teorica. Ecco un altro punto per il quale l'*Estetica*, letterariamente chiusa, apparisce aperta; e aperta, questa volta, anche dopo l'evoluzione della sistemazione crociana, come provano alcuni decenni di rivolta, non tutta certo speculativamente armata, ma non per questo da sentenziare illegittima a priori. Che la « formulazione d'immagine » di Cesare Brandi si distingua dalla « costituzione d'oggetto » come l'intuizione dall'espressione, secondo l'accaparrante interpretazione crociana, è insatto nel contesto storico e funzionale. La « poesia » (o la musica) « non scritta » (beninteso non scritta nella mente, altrimenti l'estrinsecazione, parificando inchiostri e colori, riuscirebbe davvero estrinseca) è priva di realtà: perciò la critica detta stilistica rappresenta quell'atto non come un'opera bensì come un processo, e se sembra fondarsi sul « poi »

(2) Il Croce descrive un sé prosatore, probabilmente storico, intento a ricamare letterariamente canovacci provvisori. Si sa (prefazione ai *Nuovi saggi*) che egli distrugge, dopo scritto il libro, i propri appunti.

anziché sul « prima » (come per solito la critica figurativa e lo stesso Brandi, ma si tratta di un « prima » formale e non sentimentale o pratico), ciò dipende dall'orientamento storico nel quale viene rotto, per poi ricomporlo, l'atto. In realtà, non l'*Estetica* è qui insufficiente, ma la sua storica applicazione di natura metafisica. Del resto, è chiaro, l'*Estetica* non appartiene più al Benedetto Croce dell'anagrafe che agli altri usufruttuari.

Interpretata non per nulla come estetica dell'intuizione-espressione piuttosto che dell'espressione-intuizione, questa estetica è un'estetica romantica, se la qualificazione può essere riferita, come distinguerà la *Storia d'Europa*, a un tema di pensiero oltre che a una ben diversa sindrome sentimentale. Per il Croce dell'*Estetica* la poesia non è né romantica né classica, se codesti pretendono di essere predicati categoriali, ma è l'una e l'altra cosa insieme, cioè impulso e composizione, passione e dominio: allo stesso modo verrà asserita nell'Etica la correlazione dialettica del male al bene. Ma dal rispetto della tradizione il Croce, che goethianamente ha sempre inteso sottolineare la propria classicità (non classicismo), cioè il momento della vittoria, è il più definito eradicatore del classicismo. Nonostante l'ulteriore giustificazione ch'egli procurerà della letteratura; nonostante la sottostruttura militante di quelle in astratto incontrastabili proposizioni, che poesia classica e cioè sola vera sia quella che giunge al Carducci e con lui finisce, e dannabile il successivo « decadentismo », nessun dubbio che per l'*Estetica* il Croce metta termine alla tradizione classicistica o umanistica, legata a un canone, a un *numerus clausus*, a un *cursus studiorum* certo e limitato, a una concezione del Bello non si sa dire se più oggettiva o convenzionale. Proprio il Carducci, del quale doveva essere mostrato che come versificatore piegò anche lui le modeste sue forze al cosiddetto decadentismo, come letterato (un letterato necessariamente limitato dal Croce) fu l'ultimo epigono del costume umanistico: lo indica la legittima difesa, l'istintiva conservazione, che fu la sua grezza e crassa ostilità al De Sanctis, lo significa l'idoleggiamento polemico che, giusto in antitesi al Croce, doveva farne il peraltro ormai non umanista ma neoumanista Renato Serra. Il Croce dell'*Estetica* come quello del *Contributo*, il Croce senza specificazioni temporali, anche se talvolta gli accada di sembrare troppo fiducioso della raggiunta sicurezza, è un trionfatore, e dunque tributario, delle Madri, dell'irrazionale. Per questa sua costituzione dialettica, egli è padre e complice di un'epoca nel complesso da lui fastidita e castigata.

Quanto alla sezione storica subito aggiunta all'*Estetica*, appare certo indispensabile che l'autore si definisse rispetto ai responsabili, positivi e negativi, della sua cultura viva, rispetto ad Aristotele, a Kant, a Hegel, a Herbart e così via, e in modo particolarissimo a quel pensatore fuori dei quadri sindacali che fu Vico, a quel filosofo extraprofessionale che era stato il De Sanctis: razza, quest'ultima, singolarmente prediletta dal Croce, che si compiace d'includervi Flaubert se non proprio Baudelaire, come del resto gli è carissima l'altra fin nei minori, sin nel Pallavicino, nello Zuccolo (buon teorico altresì dell'altra scienza mondana) e nei restanti fermenti alogici dell'età barocca. Ma l'intera ricerca, per preziosa

che sia, è rigorosamente necessaria all'assunto? Va precisato quello che sopra si accennava: la raccomandazione, e didascalica e teoretica, che il teorico s'imbardisca e assaggi tutta la storia della teoria, fino all'esaurimento dell'elenco — dell'elenco, bisognerà pur dire, delle possibili occasioni di necessità —, non interpreta dopotutto in modo esterno la storicità del sapere, non contraddice l'interpretazione crociana del discepolo, del rapporto con la verità altrui? In quell'indomita e feroce onestà non è all'opera il consueto stimolo erudit-enciclopedico? In esso gli « oggetti » stanno per quel « mondo » che solo con la sua totalità potrà placare l'angoscia. Posta l'*Estetica*, se è lecito il gioco etimologico, quanto l'implicazione è necessaria l'applicazione: non solo l'ulteriore svolgimento sistematico ma i saggi concreti della *Letteratura della nuova Italia* (i primi due dei volumi che li riuniscono sarebbero stati pubblicati nel 1914, i due successivi nel 1915, senza contare le appendici raccolte tardi). Nel *Contributo* il Croce non dissimula la loro prima origine applicativa, come ammette che l'interesse propriamente critico sopravvenne più tardi, nel praticare il mestiere. Prima il principio, poi la sua funzionalità: a ritroso dunque (e specialmente con allusione all'autore della *Filosofia dell'arte*) il Croce assevererà indispensabile al teorico dell'arte l'esercizio critico e il possesso d'un orecchio fine. Si può concludere che il Croce prese a giudicare degli italiani contemporanei (come induceva il Gentile a occuparsi, sulle stesse pagine della *Critica*, dei pensatori contemporanei) per un motivo prevalentemente intellettuale, perché la concretezza della problematica critica si converte, per usare il verbo vichiano-crociano, in critica militante. Gli aggettivi «contemporaneo» e «militante», peraltro, vanno pronunciati con qualche cautela, poiché è difficile che esattamente militante sia un'attività critica esordita sotto i quarant'anni, e il suo oggetto è in corrispondenza orientato verso il passato sia pur prossimo: il Croce si scinde espressamente da ogni contemporaneità al cosiddetto decadentismo e proclama che la sua generazione fu casomai carducciana.

Quanto più rapido, conviene che uno sguardo a questi saggi distingua il metodo concreto e i valori affermati. Per ciò che è del metodo, si può dire che esso espliciti l'analisi distintiva categoriale: la cernita ed esclusione, con didassi identica a quella dell'*Estetica*, di motivi intellettualistici, edonistici od oratori. La tonalità corrispondente a un atteggiamento similmente intellettuale è di necessità calma e fredda. L'aspetto negativo della critica non detiene mai l'entusiasmo e la violenza polemica propria, ad esempio, del De Sanctis giudice del Bresciani o del Guerrazzi o del Prati; l'atarassia distintiva, che non conclama il brutto ma lo qualifica altro dal bello, si muterà poi (per la tesi, al solito splendidamente formulata, dalla genesi pratica dell'errore) in severità acerba contro la non arte che si offre come arte, vale a dire (poiché in linea teorica le due proposizioni sono sinonime) contro un fatto che la società circostante pertinacemente classificherà come artistico: lo storico si sarà trasformato allora in uomo d'azione. La poesia è assunta come tale, non può essere oggetto di dimostrazione ma solo di « designazione », per usare il termine tecnicizzato dal Gargiulo. Di qui la frequenza delle citazioni, l'aspetto antologico e frammentario as-

sunto dai testi esaminati, la distribuzione per così dire spaziale del valore poetico. Per il momento anche l'aspetto positivo della critica è assertivo, apodittico: nulla della dialettica drammatica, e magari un po' teologica, del De Sanctis, ma semmai una qualche vicinanza tonale agli umanisti dell'Ottocento francese; nulla ancora dello sforzo di riduzione all'unità, quale si farà evidente più tardi. E si farà manifesto dove? innanzi a grandi anime, perché i geni, dirà il Croce nella prefazione al volumetto su *Pascoli*, sono rari, non più di dieci o quindici in tutta la storia della poesia italiana, e ci vuole già molta indulgenza a trattare i personaggi della *Nuova Italia*. È singolare come finisce a rispuntare successivamente, contrabbadata dalla cosmicità, la distinzione di maggiori e minori, eretica per l'*Estetica*, una volta che l'inessenziale distinzione quantitativa è assorbita nell'indistinzione qualitativa. Occuparsi dei « minori » fu dunque per il Croce non solo applicazione, gesto di concretezza, ma indulgenza alla solita istanza enciclopedica. Quella frammentarietà appare pertanto sotto una luce più precisa, non tutta legata al metodo che s'intitolerà di *Poesia e non poesia*; e insorgerà, come appunto marginale, conservazione di qualche cosa durante il « vizio impunito » (Larbaud) delle avventure di lettura à *bâtons rompus*, a sostituire la trattazione « esauriente » che la teoria mostra impossibile, sempre che il Croce non si assuma di dimostrare l'unità del genio. Ora, qual è lo strumento metodologico di tale unità? Citando, il Croce non teme di riassumere e parafrasare; il suo schema di designazione è sempre stato desunto dalla materia o sentimento. Come se il contenuto fosse « anteriore » e la lingua « posteriore » alla sintesi a priori, come se il contenuto (astratto) e la lingua (astratta) avessero diversa dignità o usufruibilità, il linguaggio non ha posto nella didattica crociana. Può ben darsi che la questione abbia qualche rapporto con la cosiddetta corposità o plasticità degli autori cari al Croce. Qui, a ogni modo, si elabora la metodologia della massima critica crociana, e della corrispondente teorica, consistente nella caratterizzazione o qualificazione mediante un sentimento dominante.

Per ciò che è delle tavole di presenza ricavabili dai primi saggi crociani, quell'intelligenza e quel metodo freschissimi appaiono messi al servizio della tradizione recente nel suo complesso. Particolare simpatia e felicità cadono sugli esponenti del realismo o naturalismo regionale, massimo il Verga, e subito assieme la Serao, il Di Giacomo, e via via: al che allude la vulgata credenza, ora accennata, che il gusto letterario crociano sia plastico o corpulento. Ma solo mossa da *pietas* tradizionale (*pietas* verso un se stesso antico, beninteso: riconoscenza a un poeta suscettibile di consolare anche gli archivisti e bibliotecari) sarà la celebrazione del Carducci? e anzi solo del Carducci poeta, aggiunte le alcune liriche che si possono estrarre dalle prose, e di un Carducci da interpretare come « sano », rifiutando quando verrà tempo le acute insinuazioni del Petrini circa l'inclinazione delle *Barbare* al gusto « decadente »? Certo, il saggio carducciano talmente assume per valido l'accento positivo e quasi omette, o riduce, la designazione (la quale è una vera e propria « dimostrazione » pedagogica), che riesce a essere uno dei più intellettuali: fenomenologia in sei

punti che, fatte le verifiche, si riscontra adatta a tradursi in storia, anzi in cronologia, ideale. Ma l'ultima precisazione sulla cosiddetta salute ha in sé la chiave della risposta: oltre che ingrediente precipuo della tradizione, il Carducci è idoleggiato come l'ultimo poeta anteriore alla « malattia » decadente, cioè a una sindrome intellettualistica, edonistica e con ciò immorale, specificamente detestata dal Croce. Tutti i fatti posteriori a quegli anni — D'Annunzio, Pascoli, « futuristi » e loro vari successori, Pirandello, compatta epoca di decadenza senza luce di riscatto (e non mancano precedenti analoghi, e italiani, come non a caso dimostrerà una *Storia*, quella *dell'età barocca*) — per il Croce attestano un solido non essere poetico, che poi è vizio morale: per deduzione logica, ma anche a temporale intervallo. Il progresso di avversione e intolleranza si svolge in modo lineare e univoco ma non perciò meno graduale. Il primo saggio su D'Annunzio ha un tono chiaramente positivo: si faccia pure la tara, secondo il postumo invito del Croce, a quanto, in esso tono, era rivalsata polemica contro la diffusa condanna dei moralisti, e in genere contro una condanna male impiantata (a tale impulso, non so se più generoso o polemico, si dovette per esempio la riabilitazione di Oriani); ci si legga pure solo una provvisoria antitesi ai candidi « idealisti » sprovvisti di passione per la realtà « corpulenta », in attesa della futura sintesi. Resta il fatto che il Croce distinguerà poi un primo e un secondo D'Annunzio, il primo non incapace di predicato positivo, beninteso nei limiti della definizione del « dilettante di sensazioni », che svolgerebbe i suoi dati autentici fino al *Fuoco* e alla *Figlia di Jorio*; mentre il secondo non sarebbe se non uno stanco ripetitore di se stesso. Quella cronologia, contro cui non molto sarebbe da eccepire, a parte l'asserita mancanza di novità, ove ponesse la cesura solo innanzi al D'Annunzio prosatore d'arte, riesce, così com'è, fortemente sospetta: non sarà per caso la cronologia del primo saggio crociano? Quello che è concesso al *Fuoco*, o diciamo al *Trionfo della Morte*, non può essere a *Forse che sì?* quello che alla *Figlia di Jorio*, non può essere alla *Fiaccola*? Nessun iato, è evidente, cade in questi paraggi. Se dilettante di sensazioni prima, nel senso positivo, D'Annunzio lo sarà anche dopo. E se mistico (Fogazzaro non ebbe mai grazia agli occhi del Croce), se estetizzante, cacciatore d'impressioni disgregate dopo, lo sarà stato anche prima. La vicinanza ai moduli del verismo provinciale e, come il Croce stesso dice esplicitamente, alla tradizione carducciana vale al massimo per il primissimo D'Annunzio, da molti anni sorpassato quando fu pubblicata *La Figlia di Jorio*. In realtà l'opinione del Croce è venuta mutando circa l'interpretazione da conferire alla sensualità frammentaria, parallelamente a una sempre maggiore lontananza della produzione circostante (i « futuristi ») dagli schemi realistici e carducciani, che addita le premesse altrove e svela la responsabilità corruttoria dei primi decadenti. Circa l'altro bersaglio, Pascoli, non si può dire davvero che il Croce sia ricorso a palinodie: assenza di unità, sgarro tonale, intrusioni intellettualistiche e velleitarie per lui hanno sempre denunciato in Pascoli una mancanza di classicità; è bensì cambiato l'accento, urbano agli inizi, poi aspro fino all'insolenza. Il movente non è dunque, o non è soltanto, in uno stato di

privato malumore innanzi alla letteratura della nuovissima Italia che sempre più rinnega in fatto la « nuova »; è bensì nel cielo teorico che gli corrisponde, nella valutazione dei sentimenti coltivati, e resterà poi da vedere se troppo immediati o troppo indiretti, rispetto alla misura e natura storicamente accolta. L'avversione a determinati ordini di sentimenti importa un approfondimento della meditazione sul rapporto di poesia a sentimento.

Sono così messi in rilievo i motivi mentali che successivamente si svolgono nelle nozioni di liricità e di cosmicità dell'arte, implicando la costituzione dell'intera « serie di sistemazioni » crociana.

La prima « integrazione », quella di liricità, è affermata nella conferenza, tenuta al congresso di Heidelberg (1908), *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (dal 1909 nei *Problemi di estetica*). In quanto unità di rappresentazione (« epica ») e di contenuto, l'arte potrebbe essere detta metaforicamente « drammatica »; ma essendo appunto unità e non somma, essa s'identifica con quel contenuto, personale o passionale, e può essere chiamata « lirica ». Trasceso nella sintesi a priori, il sentimento appartiene tuttavia, in quanto tale, alla vitalità, alla sfera pratica. Come, allora, l'arte è attività assolutamente anteriore e aurorale? Occorre manifestamente che il progresso dello spirito o soggetto trascendentale sopra se stesso sia non rettilineo ma circolare. Ecco perché, se già l'*Estetica*, distinguendo dall'arte gli altri prediciati categoriali, era indotta a seriarli, a rassodarli in attività e ad abbozzare una dottrina delle quattro forme, l'evoluzione crociana è portata immediatamente verso la teoria della distinzione e della dialettica delle forme spirituali, esposta nel vero capolavoro crociano, la *Logica come scienza del concetto puro* (1909, dopo un « primo disegno » del 1905): compiendosi senza indugio il sistema nella *Filosofia della pratica, Economica ed etica* (pure 1909). Motore del sistema è la Logica, cioè una dottrina che, serbando la pluralità in qualche modo herbartiana dei « valori » irriducibili e autonomi, non li lasci irrelati ma, riconoscendo in ognuno di essi l'integrità del soggetto trascendentale, li articoli idealmente: è la dottrina dell'unità-distinzione dello spirito. Il rapporto delle attività in una fenomenologia trascendentale era, nella tradizione filosofica immediata, oggetto dell'idealismo hegeliano: il quale, visto precisamente che i prediciati o le categorie erano intesi come attività, si faceva ricco di eredità teologica, neoplatonica e metafisica. Se la letteratura in cui, come si accennava, s'imposta l'esposizione crociana è idealistica e hegeliana, la sua intenzione è antimetafisica, e il suo centro è la riforma della dialettica hegeliana, procedente, ma linearmente, per tesi, antitesi, sintesi (da cui per esempio la triade di Arte, Religione e Filosofia, o Religione, Arte e Filosofia). A codesta dialettica per opposizione e superamento, dialettica degli opposti, è sostituita la dialettica dei distinti. E la linearità di Hegel, la quale, portando al trionfo terminale della filosofia, proclamava la morte dell'arte, e assegnando codesta fine al progresso e alla storia, scatenava di necessità una soprastoria o filosofia della storia, cioè una materializzazione della triade (anzi, delle subalterne triadi moltiplicate a piacere), è corretta mediante la circolarità di Vico depurata dell'idea di ricorso (« circolo solido »),

avrebbe detto un filosofo caro al «teologizzante» Gentile, ma non al Croce, Rosmini): da ciò le sincrone monografie sui due maestri, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1907, ampliato a *Saggio sullo Hegel* nel 1913) e la *Filosofia di G. B. Vico* (1911). La necessità polemica contro la dialettica degli opposti ha conferito, non è inutile ripeterlo, un aspetto alquanto metafisico all'instaurazione della dialettica dei distinti (pur così prossimi ai «valori») e all'eversione d'ogni soprastoria. Esse vanno perciò interpretate come un salvataggio, in luce di piena libertà, della razionalità del reale (d'ogni reale), teorema più affermato che operante in Hegel, e un preludio al centro vero della Logica: la definizione del concetto, quella sintesi kantiana d'intuizione e categoria, come sintesi di universale e particolare, universale concreto (da cui l'identità di filosofia e storia); e, movente dall'imprecedenza del reale, il quale è posto appunto dal giudizio, l'identità di giudizio esistenziale e di giudizio di valore. Se la verità appartiene al concetto, cioè alla conoscenza storica (e gli appartiene necessariamente, così che la genesi dell'errore non è teoretica), una conoscenza che si ponga come astorica, o è mitologia, cioè intuizione indebitamente postulante luogo di universale, o è la cosiddetta scienza della natura. Nonché bandire, con la filosofia della storia, quell'altro e opposto residuo di trascendenza che è la filosofia della natura, il Croce espelle la scienza dalla sfera conoscitiva. Egli riconosce, in verità, che gli scienziati erano stati, proprio allora, i primi a riconoscere la storicità del conoscere scientifico. Ma in bocca sua la scienza riceve ben meno la connotazione di storia naturale che quella di formulazione legislativa. La scienza opera con pseudoconcetti, con universali astratti e perciò falsi universali (ipotesi di lavoro, dice il linguaggio fabrile degli scienziati), dunque le scienze sperimentali e la matematica elaborano schermi non conoscitivi, volti ad altro fine. Il carattere pratico della scienza assume certo, a uno sguardo acutissimo ma che la vede dal difuori (come non era il caso in Poincaré e neppure in Bourtoux), un colore un po' troppo pragmatico e strumentale: talché i progressi scientifici, matematici del Seicento saranno poi ricondotti al servizio della civiltà industriale, e, cosa che riguarda più da vicino il nostro proposito di letterati, la grammatica è ridotta ad arte d'insegnare una lingua. E non è da dire che in questa tramutazione della scienza operasse o la minor competenza (colui sa le cose che le fa) o la polemica contro l'idolatria a cui l'aveva assunta il positivismo: forse che anche l'opera storiografica, conosciuta questa volta indubbiamente dall'interno, non satura secondo il Croce un bisogno posto dalla prassi e, chiarita la mente, non sgombra il terreno per la prossima azione? Stretto dall'urgenza dell'unità e della concatenazione, in cui è agevole riconoscere un residuo di filosofia della storia (soprattutto giustificazione della storia), il Croce filosofo non smentisce solo il Fulano linguista o il ser Martino matematico, ma comincia a contraddirli (e lo convincerà poi?) il Croce eruditò: tale è la preoccupazione di sfatare ogni sospetto di conoscenza «disinteressata», che per il Croce sarebbe astorica. Ben significativo, del resto, è che soddisfacente non sia neppure la definizione crociana del gioco: come passaggio da una ad altra attività. Qui importa, comunque, chiarire che

nel circolo l'attività pratica gli si presenta come una forma, in termini correnti, del conoscere. La si ha in faccia quando si tratta il cosiddetto conoscere scientifico, il pseudoconcetto; ma la s'incontra altresì per giustificare il vero e storico conoscere, originato da un « bisogno » così come l'arte sublima un « sentimento ».

Tale è la pratica vista nel circolo spirituale. Ma in sé il lievito più attivo veniva al Croce da un energico rispetto della forza e del fatto, culturalmente stimolato dagli studi su Marx e dall'amicizia col Labriola e col futuro teorico della violenza e del sindacalismo, Georges Sorel: talché la diffusione intellettuale del marxismo in Italia, con i rozzi e ripudiati, ma ovvi, corollari endemici di stima del « fatto compiuto », poco importa se a sinistra o (come volle il triste caso) a destra, si può far risalire quasi esclusivamente all'apostolato antilluministico del Croce. Questo culto della realtà e concretezza storiche, trasferite all'azione, si formula nella dichiarazione di autonomia della facoltà dell'utile o della vitalità o della politica, definita attività economica (la cui dottrina filosofica è naturalmente distinta dalla scienza economica, che come « scienza » appartiene essa stessa, non meno del diritto, alla forma pratica): il Croce è lieto al solito di riconoscere la scoperta dell'autonomia o amoralità della politica in filosofi fuori quadro quali Machiavelli e poi i trattatisti della Ragion di stato. La politica è autonoma rispetto alla morale esattamente come l'arte rispetto alla logica; e come il conoscere è storico, così è storica la moralità; e come la conoscenza è sintesi di universale e particolare, così nella morale s'identificano azione e intenzione. Proprio della morale in sostanza è un'invenzione e un accrescimento di vitalità. Nella trattazione dell'Etica, confessa il *Contributo* (e la cosa è ancor più evidente nei *Frammenti di etica*, di cui i primi e brillantissimi, sui « peccati di pensiero », sul « dire la verità », ecc., appartengono già al 1915, anche se la raccolta compiuta sia del 1922, e dal 1931 si trovi inserita in *Etica e politica*), la sostanza fenomenologica, velata al lettore dalla forma didascalica, è autobiografica: ciò riporta al momento della descritta crisi e della corrispondente riflessione, all'esperienza di quelle passioni che dignificarono proprio Cartesio e il Seicento francese; a cui modello il Croce poteva diventare un letterario *moraliste*, se non avesse preferito, tolto appunto o *Frammenti*, cristallizzarsi in filosofo sistematico.

La seconda « integrazione » dell'*Estetica*, della quale, anticipando un po' sul suo tempo vero (1918) ma non mancando di avvertire che cade oltre la principale cesura crociana, è comodo discorrere senz'altro, è nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (poi nei *Nuovi saggi di estetica*, 1920). Se contenuto dell'arte è il « sentimento », come distinguergli da quel tal sentimento che versa nell'ordine pratico delle passioni? In ciò che non si tratta di sentimento immediato, ma di sentimento mediato: e fin qui nulla che non sia traducibile nella nozione aristotelica di catarsi, nozione capitale dell'*Estetica* (e dunque anteriore all'altra romanticissima di liricità). Ma dall'essere lo spirito intero in ciascuna sua attività consegue che l'espressione artistica è esauriente rispetto all'umanità, eco e compendio di tutto l'uomo, totale e cosmica. Nel circolo spirituale essa insomma involge come pre-

cedente non semplicemente la pratica, ma quella sua forma più complessa che è l'etica, di modo che la flessione in circolo della linea spirituale e la continuità del circolo, in quanto produca la nozione di tonalità e cosmicità dell'arte, equivale, più che non si sia inteso fin qui, a una REINTRODUZIONE DELLA MORALITÀ (o si dica addirittura del moralismo) IN ESTETICA. Il suo vero significato s'intende soltanto alla luce della proposizione (1945, dal 1949 in *Filosofia e storiografia*) che la moralità « sotto un certo aspetto » (che è il tipo stesso delle espressioni approssimative secondo il Croce non ammissibili in filosofia) « può dirsi la potenza unificante dello spirito »: proposizione che va molto oltre la definizione, ivi ripetuta, dell'attività morale come di quella « che mantiene nei loro confini le singole attività », visto che « ogni forma speciale (...) si sforza verso il tutto » (1937, dal 1938 nella *Storia come pensiero e come azione*). La moralità, questa sopra-attività di fatto, governatrice pratica dei distinti teorizzati dalla Logica, appare ormai come un'ultima istanza, una moderatrice suprema, un tribunale terminale che meglio meriterebbe, non certo la posizione, ma il nome hegeliano di Religione. In correlazione, non si dovrà più parlare meramente di liricità dell'arte, ma addirittura di eticità del sentimento artistico, nel senso almeno che il più tardo Croce oppone il « sentimento al « senso » come materia dell'arte. Deduzione sicuramente interna al sistema, una volta che i « valori » o « distinti » sono inseriti in una « storia ideale eterna », poco importa se circolare invece che rettilinea, e con ciò metafisicizzati (si veda con che sostanzialistico antropomorfismo sia detto che la « forma » si sforza verso il « tutto »); e deduzione paradossale, posto che il sostanziale attentato all'autonomia dell'arte è perpetrato proprio nella sede che ha per mansione di tener distinti i distinti. Peraltra il lievito pragmatico, il « bisogno », che aziona questa deduzione, è, non dirò proprio la palinodia, ma sicuramente l'accentuazione del rifiuto che il Croce viene opponendo all'atteggiamento da lui chiamato decadentismo. La distinzione, accennata sopra, di « due » D'Annunzio è non oggettiva ma soggettiva: è in realtà la distinzione e opposizione di « due » Croce. Opposizione ben visibile nella disposizione crociana verso un oggetto di critica non militante (e tuttavia sempre introdotto in parallelo col decadentismo), il secentismo: che è opposizione dei *Primi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, in particolare dell'ultimo sulla lirica marinistica (1910), alla *Storia dell'età barocca in Italia* (1924-25, in volume dal 1929). Non si tratta solo di diminuita positività o accusata negatività di accento, bensì dell'elaborazione teorica corrispondente. Nel primo libro l'ispirazione sensuale della cultura artistica (già vista come, in certi limiti, al pari della relativa decadenza speculativa, effetto della scemata inventività e vitalità etica) è suscettibile di essere « artisticamente feconda »⁽³⁾, « verme roditore » della poesia essendo l'altra componente, l'ingegnosità, ingrediente intel-

⁽³⁾ « Quando in un'epoca storica ogni altra sorta di sentimento è debole, e rimane viva solamente la sensualità, e cioè la passione rudimentale e quasi animale, è evidente che questa appunto costituisce la materia della poesia e dell'arte per quell'epoca », ecc. (pagg. 382-3 della I ed.); « arte sensuale, e potente in siffatta ispirazione » (pp. 414-5). Ma: « Senza la piena umanità neppure il godere dei sensi, neppure la volontà, prende il suo vero accento, il suo accento schietto e patetico » (*Storia*, II, v in f.).

lettualistico ove però a sua volta non si traduca nel primo. Nella *Storia*, al contrario, ingegnosità e descrittività sono fatti equivalenti, e ormai il sentimento disgregato e atomizzato, parzialità che la presume a tutto, non è più stimato suscettibile di poesia. Altro che fulgurazione, che riduzione della poesia a interiezione, altro che equivalenza alla poesia della famosa lettera del sergente alla serva, come nell'*Estetica*! E altro che frangimento critico delle opere in un'antologia, in una collana di liriche! Chiaro è che al Croce occorreva uno strumento gnoseologico che gli permetesse di condannare, e proprio in nome della distinzione che aveva dichiarato l'autonomia dell'arte, la tendenza alla poesia pura e al frammento, cioè in blocco la letteratura contemporanea (prima che si affermassero le altre tendenze, esistenziale od orientata sulla realtà): e lo strumento gli occorreva con tanta maggior premura in quanto il frammento pareva ricevere un'autorizzazione dalla sua propria teoria e dalla sua prassi critica. Questo espediente non era abbisognato al Croce per condannare Pascoli, tutto catafratto (come del resto D'Annunzio) in una struttura tradizionale, e predicato intellettualistico. Gli era indispensabile bensì per colpire e il frammentismo (con quel tanto d'inclinazione che vi aveva palesato l'« ultimo » D'Annunzio) e la stessa nativa qualità sensuale di D'Annunzio: una qualità ormai in sé irridimibile. Una volta di più, la crescente inimicizia del Croce appare dunque motivata dalla natura del sentimento coltivato, se più o meno rispondente a certi privilegiati caratteri. Poiché il « grido », se poetico, sarebbe automaticamente cosmico, non è neppure in contestazione la nozione astratta di cosmicità, bensì appunto la mera intelligenza di fatto dei sentimenti che in quella letteratura si agitano. Se poi la condanna vuole investire il veicolo dell'estetismo, che dopotutto è una variante riformata di umanesimo più larga o anzi universale (nel che cade un'affinità al Croce avversario dei canoni), tanto varrebbe chiamare edonistica la filosofia che placa l'angoscia del Croce, perché la placa.

Ma con questa critica, già « valutativa » e non solo « descrittiva », meno per impossibilità intrinseca di quest'ultimo assunto (cioè per crocianesimo esercitato sul Croce) che per la pragmaticità della specifica tesi crociana, è oltrepassata, come si avvertiva, la prima sistemazione. L'encyclopedia filosofica, la *Filosofia dello Spirito*, si coronava infatti nella *Teoria e storia della storiografia* (1912-13, in volume dal 1917). La tripartizione editoriale della teoresi (in Estetica, Logica e Istorica) è all'ingrosso tradizionale, e risponde in ogni caso allo svolgimento prossimo della meditazione crociana, che prima aveva risolto la storia in arte, poi le aveva ridistinte e infine aveva definito il concetto come universale concreto. Indotto dunque a tornare sul problema della storia, il Croce non poteva che dedurre quanto immaneva nella *Logica*, cioè l'identità di filosofia e storia (e non più solamente, con Hegel, di filosofia e storia della filosofia): nella quale egli sentiva ancora pulsare la vichiana conversione del vero col fatto. Se la filosofia si potrà ancora separare didascalicamente, sarà in quanto sia metodologia generale. Temi pertanto più nuovi sono l'affermazione di ogni storia come storia contemporanea e la negazione della storia universale; i relativi teoremi,

svolti con ingegnoso acume (lo stile peraltro dei *Frammenti di etica*, che riduce a buonsenso l'apparente paradosso ma serba di questo il sapore), conseguono certo al rifiuto di un « passato » (come di una « natura ») esterno e trascendente; ma in quei temi già si presenta l'idea dell'indagine, precisa, concreta, come appagatrice di un « bisogno »: quella che sarà la storia come pensiero e come azione. Concretezza vitale della ricerca, impensabilità della storia universale, ecco i contravveneni elaborati dal Croce heautontimorūmenos alle proprie inclinazioni enciclopediche ed erudite, ecco i considerandi della sentenza di superamento: e le causali, con ciò stesso, che le incapsulano e lasciano sopravvivere (oltre gli sforzi giustificativi già accennati) come nobile intrattenimento. È vero, peraltro, che da un rispetto di analisi positiva la sincera giustificazione di quelle tendenze è nel valore di ciò che può chiamarsi poliglottia, della pluralità delle esperienze come necessaria alla formalità generale dell'esperienza. La contraddizione che è fra il Croce vorace di onniscienza e il Croce teoreta di problemi particolari riceve un patetico chiarimento (e ivi si definisce implicitamente la tranquillizzante premessa d'una totalità di conoscenza già in atto alla persistente tensione verso una totalità esterna) dallo splendido aneddoto riferito nel ricordo di Antonio Labriola (1904). Il giovane Croce era torturato dalla difficoltà bibliografica di « tenersi al corrente »; e il Labriola: « Non ti affiggere! Che cosa, in fondo, sono i libri? I discorsi degli altri. Potresti sul serio proporli di stare a sentire tutto ciò che la gente dice in tutte le cinque parti del mondo? Ascoltane quel che puoi, e fa' da te ». Quello che il Croce poté (nelle discipline storiche e umanistiche) ha pochi riscontri, o forse nessuno, nella storia della cultura, e non è da stupire che abbia prestato orecchio, bene spesso impaziente ma non mai sazio, a infiniti « discorsi » oziosi.

La storiografia in concreto è dunque, con superiore giustificazione del pragmatismo, storia di processi che c'interessino. Introdotta qui la distinzione delle forme, se si rammenta che la storia della filosofia è filosofia, e si precisa che la storia senza più quale per solito viene intesa è « storia etico-politica », resta che l'attenzione si porti sulla storiografia artistica e letteraria, del resto, conforme all'ordine e dei suoi studi e delle sue deduzioni, oggetto delle prime cure del Croce, fin dall'*Estetica*. Bisogna tuttavia riconoscere che codesto privilegio d'una trattazione speciale e d'una, come l'autore la definì, « riforma » speciale ha la sua radice piuttosto in un fatto di tradizione che nella stretta opportunità teoretica. Istituto costitutivo di quella « riforma » è la « monografia »: monografia caratterizzante, che cioè desume la qualificazione dalla tonalità del sentimento prevalente (il momento dell'unità, cioè della storia positiva della poesia, sta in essa prevalendo al momento della distinzione, cioè del metodo « poesia e non poesia »); ciò che per sé non basterebbe a tacciare di psicologica la critica crociana, critica dell'intuizione se la critica dell'espressione o stilistica rischia di traboccare oltre la sintesi, ove l'accento non ne cadesse sull'asciutta etichetta del sentimento anziché (come peraltro accade di fatto nei supremi saggi unitari, *Ariosto* o *Sten-*

dhāl) sulla catarsi. Ma dall'aggettivo « caratterizzante » retrocediamo verso il sostantivo « monografia ». Giustificazione della monografia è che la poesia non si deduce dalla poesia (benché più tardi il Croce dirà che la poesia cresce sulla poesia: evidentemente sulla poesia trapassata in costume). Ma ciò non vale per qualsiasi storia? (La storia è storia della libertà). Se, a sfatamento della triviale obiezione di solipsismo, ogni processo è collettivo, non irrelato e in questo senso sociale, che significato ritiene, ove non mantenga un residuo d'individualismo e naturalismo, la « personalità » della storia artistico-letteraria, in quanto opposta alla storia etico-politica, storia evidentissima di un processo collettivo e relato? Il significato va ricercato nella persuasione che, vichianamente anche qui, colui solo conosce la metodologia artistica (estetica) che la produce (critica), e che lo stesso Kant doveva sentire energicamente le sue scarse esperienze artistiche per riuscire alla *Critica del giudizio*; e cioè, posta l'anteriorità di fatto dell'*Estetica* nel quadro teoretico di una storiografia tutta particolare, in quella che potrà chiamarsi reciproca funzionalità di estetica e critica. E allora, ammesso pure che poesia e pittura e musica siano « metafore » mutue, o meglio comuni dell'unico valore (qui non è affatto luogo a una deducibile pluralità di arti, ma alla storica pluralità delle critiche): la pratica, che il Croce stesso si nega, della critica figurativa o musicale o comunque non letteraria non si riverberà, modificandole, sull'estetica e sulla teoria storiografica? E più largamente: la pratica delle scienze sperimentali (che i filosofi del Rinascimento, e ancora Goethe, possedevano), fosse pure della sola meno remota linguistica dei linguisti, o la pratica delle matematiche (che Leibniz possedeva) non avranno necessari riflessi in una miglior definizione del « bisogno » che muove la scienza? È nel mutamento della cultura complessiva di questo secolo (e non nella sola diversità dei sentimenti coltivati, in ogni caso non nelle psicologicisticissime ribellioni dell'irrazionalismo letterario) che si ritrova il tanto cercato « superamento »: superamento della filosofia crociana, qualunque sia la capacità professionale degli specialisti di filosofia, solo in quanto superamento della cultura crociana, di tipo tradizionale. Del resto non occorre nemmeno chiedere se la linguistica, come si domandava sopra, o altra scienza « serva »: basta chiedere se il principio della storia come azione giustifichi esaurientemente il Croce, non si dice erudito, ma storiografo; e sarà chiaro che il « bisogno » da saturare andrà interpretato diversamente. Il bisogno mentale è posto dalla vita, ma la vitalità è puranche avventurosa, occasione, o, come si suole dire, azzardo.

La conclusione dell'encyclopedia filosofica, al cui termine l'autore si ripensa nel *Contributo alla critica di me stesso*, coincide in modo singolare con la prima guerra mondiale: probabilmente non per caso, è questa, molto sofferta, che pone una cesura fra il cosiddetto « primo » e il cosiddetto « secondo » Croce. Quella filosofia è la meno sottratta all'evoluzione che si possa pensare; ma l'evoluzione, per capitale che sia, porterà ormai su punti singoli: di qui, nella prassi culturale, un Croce conservatore, e insieme un Croce polemista, ma ormai della polemica di custodia e difesa, non di attacco e seppellimento. I nuovi acquisti

è dunque lecito seriarli: nella critica, nell'estetica, nella storiografia, nella teoria storiografica, nella filosofia della pratica.

L'oggetto critico, appena esaurita la « nuova Italia », subisce un'estensione encyclopedica. Qui si verifica alla lettera la fenomenologia esemplare della critica moderna, per la quale la critica militante si allarga in classica, e in termine crociano il « contemporaneo » o presente si dilata. Nascono così le monografie sui grandi del pantheon crociano, Goethe (*Goethe*, 1919), Ariosto, Shakespeare (*Ariosto, Shakespeare e Corneille*, 1920), Dante (*La poesia di Dante*, 1921), e i saggi più compendiosi sui maggiori ottocentisti (*Poesia e non poesia*, 1923); a cui segue la trattazione, atomizzata, ma dietro esplorazione sistematica, dei « secoli » italiani, e appunti, quando avvinti in pensiero quando sciolti, sulla letteratura universale. Fra le due serie va posto energicamente un iato, del resto già cronologico: poiché nella prima è il culmine della critica crociana, rispondente a una fortemente pensata riduzione all'unità, cioè alla determinazione dello stato d'animo fondamentale, il quale si subordina gli altri sentimenti, li smorza o « distrugge », come dice mirabilmente l'*Ariosto*, e dà figura di una catarsi in atto. Capolavoro assoluto di questa fase è l'*Ariosto*, per la definizione dell'« armonia » come proprio contenuto del *Furioso*, e le stanno vicine altre riduzioni, come di Corneille alla volontà nel suo momento deliberativo o di Stendhal alla brama di energia « con una sorta di doppia anima, l'una che agisce e l'altra che osserva nell'agire ». Va perfino detto che, se qualche stridore soprastorico e metafisico accade talvolta di avvertire nell'applicazione del canone unitario (come nella costrizione di Shakespeare entro la formula di « tragedia della volontà »), questo è bene il minimo pedaggio da versare per conseguire un lievito mentale che appartiene al nucleo della grandezza del Croce. Non tutti quei sommi sono spazialmente costanti, e senza residui, nel valore poetico: alla quasi ineccepibile unità dell'oggetto ariostesco risponde l'unità del saggio ariostesco; ma a quella si oppone l'interferenza di valori così violenta in Dante, e specularmente il frangimento critico dell'opera dantesca in una serie di liriche: metodo di frangimento messo a evidenza nel titolo *Poesia e non poesia*. Quanto di relativamente frammentario è contenuto nel metodo corrispettivo ai testi relativamente meno unitari è ciò che si continua, con maggiore affinità alla *Nuova Italia*, nella seconda serie, posteriore al 1923. Nella *Storia dell'età barocca*, che è storia di « minori », e del resto si articola su una fenomenologia del brutto, la tipologia è collettiva, assai più estesamente che nel saggio marinistico del '10; gli ancillari *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (volume del 1931) sono un fascio di appunti. Ma il Croce risale e poi ridiscende allo stesso modo i restanti secoli italiani, non sempre imbattendosi in minori; e se una famosa introduzione conferisce ancora una parvenza d'unità ai saggi dal Tre al Cinquecento, *Poesia popolare e poesia d'arte* (volume del 1933), ciò non può essere ripetuto per le aggiunte alla *Nuova Italia* (volumi del 1939 e 1940) e per le esplorazioni fra *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (volumi del 1945) e la *Letteratura italiana del '700* (volume, sottointitolato « Note critiche », del 1949). Modi ugualmente cursori mostrano

di massima i sincroni scampoli sulla letteratura ecumenica, cuciti poi nei due tomi di *Poesia antica e moderna* (1941) e *Letture di poesia* (1950). Questo Croce alla scoperta curioso e avventuroso è proprio quello che per affini, ma in loro esclusive, qualità s'incontra coi giovani «disponibili»: per Carlo Bo, ad esempio, questo è il massimo e più moderno Croce. Sarà bene tener fermo un criterio gerarchico, e non considerare codeste manifestazioni desultorie più su o altro dal diario, in qualche modo postumo, d'un grande critico. In atto, il grande critico è il critico unitario: si tratti poi d'un'unità che accolga facilmente l'intera massa del poeta (Ariosto) o che invece presupponga un violento scrutinio dialettico (Dante).

In effetti, la meditazione sul modo di ridurre all'unità un autore come Dante conduceva il Croce a riflettere che nell'area dantesca non tutto è lirica, ma ciò che non è tale è «appoggio» pratico non volto ad altro fine che a quello di condizionare la nascita della poesia: è non già non poesia che si ponga come poesia, bensì «struttura». D'altra parte, la non poesia non subisce di necessità una connotazione negativa: *I Promessi Sposi* non cessano di essere un gran libro per il fatto che, agli occhi del Croce, la tonalità generale ne sia non poetica ma oratoria, orientata a una persuasione edificante (4). E forse qui è lecito interpolare un'altra occasione concreta di pensiero: nell'uomo che s'era posto la costante domanda «Che cos'è questa storia che faccio?», l'altra domanda «Che cos'è questa prosa che faccio?». Lo scrittore Croce, presa coscienza della, se non a rigore bellezza (ossia liricità), adeguazione della propria scrittura (sono questi del resto gli anni in cui tale coscienza diventa pubblica, e Giacomo Debenedetti può scrivere un bel saggio sullo *Stile di Benedetto Croce*), è indotto a localizzarla congruamente nella realtà spirituale. Di qui l'opportunità di distinguere, accanto all'espressione per antonomasia, «espressione pura» o espressione artistica, altri tipi che per metafora possono pure chiamarsi di espressione: l'«espressione sentimentale o immediata», l'«espressione poetica» (o letteraria), l'«espressione prosastica», l'«espressione oratoria». Simile qualificazione entro le frontiere della non poesia è il motivo fondamentale della *Poesia* (1936), terza e definitiva «integrazione» dell'*Estetica*; che però differisce fondamentalmente dalle due prime, in quanto queste portavano esclusivamente sull'«espressione pura». Si può al massimo rilevare che la nozione di struttura, come quella che è di un $\pi\rho\alpha\tau\tau\epsilon\iota\omega$ necessario al $\pi\tau\omega\epsilon\iota\omega$, e la nozione di letteratura, come quella che scaturisce dal confronto dell'espressione con la distinzione, si legano alla precedente «integrazione» (già del «secondo» Croce) dell'arte come totalità, in quanto reintrodotta nel circolo vitale e pratico. «Integrazione» non vale di necessità smentita, o al più sul terreno applicativo e culturale, nel costume. È però allontanata dell'altro l'immagine della poesia come fulgurazione; e in compenso è soddisfatta teoreticamente un'esigenza che urgeva da più parti: e dalla parte di confessione o di ascendenza crociana, come nella richiesta d'una storia della non poesia posta dal Russo, o nell'immanenza di coscienza critica alla creazione contemporanea.

(4) [La palinodia dell'autore, certo il più violento rimprovero che il Croce abbia rivolto a se stesso, doveva cadere nel marzo 1952].

ranea sottolineata dal Gargiulo (del resto, la *Filosofia dell'arte* del Gentile, 1931, non chiamava una risposta che varcasse la mera impazienza polemica?), e dalla parte dei neoumanisti, che fin da Renato Serra instavano per una partecipazione al culto della tradizione formale. A quest'ultimo stilistico proposito è poi da aggiungere che piuttosto scosso o corretto appare il vecchio teorema dell'impossibilità della traduzione, non per la materiale circostanza della versione (dopo che di passi goethiani) del *Cunto de li cunti* (1925), bensì per l'insorta giustificazione che l'italiano ripristini la forma da cui mentalmente sarebbe venuto traducendo, e impoverendo, il Basile: dunque una separazione e quindi una rifusione dell'« espressione ». A ogni modo la giustificazione crociana della letteratura si offre, con tutt'altre armoniche da quelle dell'estetismo singolo, come affermazione di vita civile, di un pubblico governo degli animi, conforme all'andatura, in largo senso politica, assunta dal Croce dopo il 3 gennaio 1925 (del 1º maggio è il manifesto degli intellettuali antifascisti).

Verso la fine del *Contributo*, dopo aver riconosciuto che nell'opera del suo ultimo quindicennio (1900-1915) poco era stato l'« imprevisto », scarsa l'indulgenza alle « occasioni » (proprio del Croce, o più esattamente del Croce del *Contributo*, è questa parola già caduta sotto la nostra penna), il Croce si era volto così al futuro e così parlava di certe attività interlocutorie che stava per concludere, liberandosi:

Una sorta di « liquidazione del passato », che era indirizzata a prepararmi la tranquillità d'animo per continuare a intensificare l'opera già da me iniziata intorno agli studi storici, per i quali vagheggiavo di compiere qualcosa di simile, mercè teorie, esempi e polemiche, a ciò che ho press'a poco eseguito negli studi filosofici e di estetica e di critica letteraria. Soprattutto avevo in disegno un lavoro sullo svolgimento storico del secolo decimonono in quanto vive nelle condizioni presenti della nostra civiltà, una storia che desse quasi mano alla *praxis*.

Era qui, importantissimo, il preannuncio non solo di studi metodologici, ma della stessa *Storia d'Europa*, e perfino della concezione della storia « come azione », le quali dovevano elaborarsi, e in apparenza strettamente legarsi, a tutt'altro momento storico, quello del Croce oppositore: tutt'altro, o almeno imprevedibile, nel punto (aprile 1915) in cui il Croce scriveva. È vero che il Croce si affrettava a soggiungere l'incertezza indotta nel suo animo dalla guerra già divampata, e incombente anche sull'Italia; e subito si pensa al rifiuto (non certo mosso da semplice prudenza) che la *Storia d'Italia* opporrà alla trattazione della guerra, come di oggetto non ancora razionalizzabile. Costì subisce un arresto la sua andatura generale di teodicea. Poiché la *Storia* contiene la giustificazione dell'intervento svolta da un cosiddetto neutralista, e a quegli anni era varcata l'« aspettazione » benevola verso il fascismo (veramente condannata solo nel 1950: « che considerai, a dire il vero, poco accortamente, un episodio del dopoguerra [...] che si sarebbe dissipato senza far male e anzi lasciando dietro di sé qualche effetto buono [...]. Ma l'inverosimile accadde [...] »), e perciò era già elaborata la nozione di correnti antistoriche nella storia, bisogna proprio concludere che la perplessità del Croce innanzi alla guerra era nell'oscuro avvertimento d'una contraddizione

fra l'accettazione storicistica del fatto e l'implicazione nell'intervento di qualcosa come il fascismo. Di più: l'apparenza profetica di quel programma è legata all'incipiente coscienza che qualcosa come il fascismo era implicito nella stessa politica in cui il Croce concordava con l'altro grande neutralista Giolitti (guerra di Libia, suffragio universale, e dopo la guerra, precisamente, tolleranza del fascismo). Di qui la necessità d'una meditazione già pratica sull'Ottocento.

Trattandosi d'un'istanza che nella realtà esclude o sottomette i residui accademici (pure accennati dal tono del *Contributo*, e dallo stesso parallelismo che vi s'indice alla *Nuova Italia*), può ben ammettersi necessario che, per soddisfarla, il Croce provvedesse a ripensare la tradizione metodologica prossima: che cioè integrasse la seconda sezione della *Teoria e storia* con una *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (1921). I suoi due volumi sembrano assolvere la parte generale del programma tracciato nel *Contributo*, ma la realizzazione della parte speciale, la *Storia d'Europa*, sarà ancora preceduta dalla *Storia del Regno di Napoli* (1925), dalla *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1928) e finalmente dalla stampa in volume della *Storia dell'età barocca in Italia* (1929). La *Storia del Regno*, mentre lusinga l'affetto verso la storia locale promosso secondo la tradizione di Giannone a interesse universale, obbedisce ai temi mentali, già ben saldi in teoria, dello stato forte, autonomo, laico, della coincidenza di autorità e libertà. Presa ormai pienamente nell'attualità della *praxis*, la *Storia d'Italia* è un elogio e (perché non dirlo?) un'apologia del giolittismo; una rivendicazione della serietà di grigi e non eroici tempi contro la pessima letteratura e nefasta mitologia (frattanto, non meno carducciane che dannunziane) dei nazionalisti; una descrizione storica dell'ideale crociano, attuazione dell'idea liberale ora come conservazione ora come rivoluzione (nella polemica con Luigi Einaudi il Croce dissocerà liberalismo da liberismo), collaborazione effettiva degli antagonisti, la vecchia Destra e la Sinistra succedutale nel 1876, la classe dirigente e il movimento socialista (almeno finché questo per neutralismo ideologico non si stacca dalla nazione), infine appunto i « neutralisti » e gli « interventisti ». Ideale anzitutto antilluministico e poi antimitologico (ma quanto più duro sarà, dei miti, estirpare i posthegeliani, soreiani, orianeschi e affini!); ideale che riconduce nel grembo dell'attualità un passato recente di politica come metodo e non come programma. E va detto ideale perché la politica militante del Croce nel secondo dopoguerra, dopo avere, in odio all'illuminismo radicale, ma con la tecnica prettamente rivoluzionaria di cominciare a sterminare i prossimi, speso la più intensa delle sue energie a scomunicare il partito d'azione, consistette poi nel suggerire come programma di partito precisamente un metodo e non un programma, un metodo non involgente soluzioni di massimi problemi concreti (per esempio, quasi che a bandirlo fosse un « soprapartito » — come le distrutte « soprastoria » e « soprascienza » —, referendum sì, ma non vincolo di opzione istituzionale). Egli provò così che, se è triviale attribuirgli la confusione di teoria e prassi nella tolleranza del fatto compiuto, essa esiste realmente a rovescio nella descritta usurpazione della politica da parte della storiografia,

poiché la vecchia classe dirigente era stata altra cosa che un partito, mentre un partito (di quelli da lei creati col suffragio universale) non si concepisce senza programmi almeno dell'immediato; e un movimento al quale si proponga acutamente il culto del metodo puro, e non l'obbligo d'un coacervo a priori di miti escatologici che la sincerità di tutti gli aderenti non può nemmeno verbalmente accogliere, oggi può essere solo un « partito » senza « interessi ». Inutile indagare, in pagine che voglion essere di letteratura, se per un « partito » di savi il reclutamento migliore non andasse fatto di massima tra gli allievi di Gobetti e Rosselli, o se si trovavano a possedere questi requisiti gli effettivi collaboratori che ebbe dattorno il Croce: perché se no un simile atteggiamento portava di fatto a un'amministrazione, e di conservatori (neppur più di riformisti, non essendo visibile nel mondo postbellico nessun ardimento che sia comparabile all'impresa libica e al suffragio universale), e la proclamata estraneità alla destra e alla sinistra veniva a essere bellicosa contro la sinistra conditissima di miti ma inerme (e perfino fiaccamente laicista) contro la destra meno provveduta di miti innovatori. (Tipico dell'estrema sinistra nell'immediato dopoguerra fu proprio, allontanato indefinitamente lo scopo autonomo, quello di praticare una politica di puro metodo). Basti concludere che non si può insieme essere fuori e dentro della politica (se questa è lotta, come si può appartenere a entrambi i contendenti, o limitare l'obbiettivo da combattere a una scorrettezza di metodo?); e riportare la realtà morale della *Storia d'Italia* non alla *praxis* cui « dava mano », bensì alla sua stretta attualità di lotta contro un tipo di governo, smentito nella sua pretesa che si possa riuscire all'efficacia solo con la violenza, il cinismo e la letteratura di cattivo gusto.

Quanto alla *Storia dell'età barocca*, il suo significato prevalente di storia culturale è stato messo in luce dalla discussione che se n'è fatta di sopra. Del rispetto della storia generale, anche scartata la consueta presenza di interessi non mentali ma sentimentali, quelli verso un'epoca solitamente trascurata, indagata fin dalla giovinezza dell'autore e della quale la sua diletta città può ancora fornire un ricordo vivo e stupendo: resta che essa, e in ciò è anche la sua attualità politica, sia storia d'una decadenza, assunto assurdo, o perlomeno paradossale per il punto di vista storicistico. È normale che essa si svolga, benché parecchio meno di quanto sia stato detto, soprattutto quale storia di « punti vivi » (peraltro sentiti come, diciamo, eccezione statistica), e che per il resto sia adottato l'altro espediente della teodicea, per cui l'eccesso di disvalore è utile, consumandosi, all'affermazione del valore. Ma il rinnovato moralismo porta il Croce a riquantificare il positivo, l'« entusiasmo morale » come l'invenzione e purezza artistica: « decadenza » etico-politica e poeti « minori » sono termini correlativi. Ecco perciò il significato del libro come storia « contemporanea »: l'attrazione-repulsione che il Croce sente per il secolo dei trattatisti non razionalisti dell'arte e della politica e per il secolo di un certo, mal separabile, « decadentismo » figura quasi l'atteggiamento dello storico innanzi al suo peculiare momento, che è insieme dello storicismo e del « decadentismo » e d'una decadenza politica (decadenza per lui, si suppone,

correlativa, benché vada opposto subito che nel serbatoio della mitologia fascista non scolò meno idealismo e storicismo e marxismo sindacalistico che pragmatismo fiorentino-vociano ed estetismo dannunziano e futurismo, e poi perfino, col cauto ritardo dei conservatori, rondismo: a responsabilità indivisa della cultura italiana). Poniamo che questa storia di decadenza e non stile si debba in definitiva chiamare anch'essa storia positiva, poiché storia negativa sarebbe contraddizione in termini: è tuttavia una storia positiva al limite, difficilmente positiva. Di questa correzione, di questo ritorno di fatto nel solco tradizionale, è una prova significativa: l'autore discorre di dissidio di contenuto (cioè di buoni spunti non sviluppati) e forma, anche se si affretti ad avvertire che questa terminologia corrente va a rigore tradotta nell'altra di dissidio di due forme. Della tipologia collettiva qui attuata s'è già discorso. Bisogna perciò aggiungere solo che il Croce sottointitola il libro « Pensiero, poesia e letteratura, vita morale » ed espressamente devolve ad altri (pur avendo creduto di desumere dalle arti della parola e dalla pratica materiale sufficiente per quel titolo e quella caratterizzazione generale) il compito di elaborare codicilli sulla storia delle arti figurative e della musica in quell'età, benché lasci intravedere risultati altrettanto negativi per le arti plastiche e in particolare la pittura: e qui non si può a meno di rilevare che né per esse né tantomeno per la musica sarebbe agevole discorrere di decadenza (per la pittura il suo massimo studioso, Roberto Longhi, fornisce un'ancora di salvezza al Croce, comunicandogli, come risulta da una noticina dei *Nuovi Saggi*, che dall'epiteto di « barocco » rimanevano esclusi nella tradizione critica e il Caravaggio e il movimento caravaggesco); in simili settori, per giunta, lo scambio culturale fu talmente intenso fra Italia ed Europa da accentuare ancora l'empiricità della limitazione nazionale adottata dal Croce. (Anche la storia delle scienze lascia fuori nomi come Bonaventura Cavalieri, senza contare i tanti antologizzati come scrittori da Enrico Falqui). Non so se si debba leggere una ancor progredita avversione al barocco nella seguita maggior simpatia per l'arcadia, che la *Storia* giustamente vede come irradicale reazione e prosecuzione sostanziale.

Il più celebre manifesto crociano, che sta alla *Storia d'Italia* come sta all'intelligenza l'entusiasmo che l'abbia investita, è certo la *Storia d'Europa*; e dove quella era esemplare e, per così dire, difensiva, questa è di altrettanto esemplare, e aggressiva. Se ogni storia è storia della libertà, questa è storia dell'idea liberale; di qualcosa più d'un metodo: di quella che non teme di chiamarsi « religione della libertà ». Solo i testimoni di quegli anni possono misurare nella loro memoria il conforto e l'efficacia recati da quel libro. Ma anche da un rispetto stilistico si cristallizza la novità portata dalla *Storia d'Europa*. Cominciata negli anni dell'erudizione come prosa-prosa, ma rispetto alle pretese degli ordinari eruditi frugale e senza sfoggio (quale ancor oggi vien fuori, velata però un poco quella modestia dalla generale nobilitazione tonale, negli appunti, nei riassunti, nelle esposizioni di fatti), la scrittura crociana s'informò, nell'imprendere il sistema, a una sorta di buonsenso stupefatto che le menti non si fossero impadronite ancora di così irrecusabile verità. È la prosa del

« buon uomo » (s'intenda del « buon uomo » o *bonhomme* che è in un apologo famosissimo, concernente l'artigiano dell'*Estetica*); relativa al quale atteggiamento sarà ben presto l'ironia, nel piacere più sopra accennato del paradosso (e perciò gli scritti sulla pratica, confessati autobiografici, già a questo tono paleserebbero il loro seme più antico). Arricchendosi e complicandosi il sistema, all'ingrosso a partire dalla *Logica*, al processo più « arduo » (per usare la parola di Emilio Cecchi) viene concordando un maggior rilievo linguistico, non soltanto nell'invenzione d'una nuova terminologia tecnica, sempre meravigliosa di fertilità dalla *Filosofia dello Spirito* ai saggi più alti (quali le tante che il critico si sente compiaciuto a citare e ripetere, dalla « genesi pratica dell'errore » alla « distruzione dei sentimenti », ma nel conio o trapianto di vocaboli singoli non strettamente inevitabili alla funzione, poniamo *banausico*, *allotrio*, o poniamo quegli *enfasizzare*, *valorifero*, ecc. che, a eco d'un quindicennio prima, ancora fioriranno negli studi sul barocco. Con la *Storia d'Europa* un arcano vento, un'aura, un impeto, un entusiasmo dilatano la sintassi e contribuiscono quel calore e dignità oratorio che non si scompagna più dall'ultimo Croce. Entrambi i caratteri dell'ultimo Croce, la sostanziale semplicità inherente alla chiarezza e l'aggiunta oratoria del tono magnanimo, parrebbero alieni dal gusto vulgato in questa metà di secolo (venendo un tempo che invecchia e *prend date* non solo la melodia dei romantici ma la nudità dei settecentisti e di Gide); parrebbero, dunque, senza nulla di discioltamente arcaico, riuscire arcaici, ove paradossalmente, non provvedessero ad attirare su di sé in via esclusiva quel tenue vapore e aroma di arcaismo le forme del dialetto personale del Croce, i *cangiare*, i *foggiare*, i *restringersi* « limitarsi », e *precesso* e *medesimezza*, e i perfetti come *diè* e *potette*, e il pertinace articolo innanzi ai più familiari cognomi, e gli ostinati aggettivi *fascistico* e *communistico*, fino il modo di pronunciare *eseguire* o *dar fuori*, insomma le pervicaci istituzioncelle del primo piano, anzi della vernice stilistica crociana, che, scaricando l'affettuoso sorriso dei lettori, lasciano illesi, e come più giovani della loro età, i piani centrali, o addirittura le velature.

A questa stregua, la *Storia d'Europa* segna l'apparire d'un « terzo » (o « quarto ») Croce, entusiastico o religioso: non più moralista ma posseduto dalla passione etica. E codesta forma di lotta da *clerc*, rassodata la difficoltà da sciogliere ai tempi del *Contributo* in avversario pubblico contro il quale portare le armi, si trova teorizzata nella *Storia come pensiero e come azione* (1938), integrata negli ultimi anni da *Filosofia e storiografia* (1949) e *Storiografia e idealità morale* (1950), ma, per le connessioni con l'etica, già da buona parte di *Eтика e politica* (1931). La storiografia è infatti la chiave centrale e unitaria del sistema crociano, e necessariamente questi scritti della senilità tornano ad agitare il problema trattato fin dalla memoria giovanile del 1893. Ma lo sguardo immortalmente fisso alla morte dell'intrepido vecchio fa che la passione morale si generalizzi in passione pratica, passione della vita; e che egli, descrivendo (1941) *Il carattere della filosofia moderna* (si legga: crociana) (si aggiungano i due volumi di *Discorsi di varia filosofia*, 1945), lo concepisca, molto oltre la trattazione dottrinaria, come un esperimento (in terminologia esistenzialistica si direbbe: progetto) vitale; e che perfino

insista a definire la categoria economica o del piacere o dell'utile (da lui riconsacrata con l'altra attività mondana, l'Estetica, in un saggio del 1931, dal 1935 negli *Ultimi saggi*) col nome di categoria della vitalità. Il circolo si chiude insomma, come da storia a storia, così da attività a attività mondana, dall'Estetica alla teoria della vitalità. È ben significativo che, dovendo fornire un'antologia organica della sua opera (1951), il Croce includesse, « meglio che non le ampie trattazioni dottrinali, i saggi e gli altri scritti di minore estensione » (così l'Avvertenza dell'Editore): ottenendo con ciò autenticamente che il libro, « quantunque composto tutto di cose che si trovano in istampa, possa darsi in qualche modo nuovo ». E davvero un « nuovo » Croce, infinitamente meno precognito e dottrinario, viene incontro fin dalla soglia e chiave maestra di scritti sulla « Logica della filosofia », dove si afferma il carattere e transeunte ed eterno del proprio pensiero, e l'« ombra del mistero », e il « primato del fare ». La filosofia crociana è ripristinata nella storia e nel fare; più che nella sua chiusura, è presentata nella sua apertura.

L'Appendice dello stesso capitale volume chiude la sua Introduzione con queste parole, specimine perfetto di lingua crociana:

Nella moderna letteratura non v'ha niente di simile a questo complesso coordinato di lavori che ora l'Italia possiede, nei quali si compie il giro di tutti i problemi attuali nelle varie discipline filosofiche, dando di essi esatta informazione, e insieme li si pone in vivo ricambio con l'indagine storica nei vari suoi campi della politica, della morale, della filosofia e dell'arte. Rare è il possesso dell'enciclopedia filosofica, ma più rara ancora l'unione effettiva di essa con l'esperienza e la pratica dell'indagine storica: il che conferisce all'opera del Croce la sua fisionomia singolare e l'efficacia educativa che ha esercitato ed esercita sugli intelletti.

L'efficacia crociana è qui dunque ricondotta essenzialmente all'enciclopedia; ma il motivo principe va fuor di dubbio riconosciuto nel carattere del Croce scrittore, e che maneggia la cosa letteraria e adotta la tecnica pubblicistica dei letterati. Un'azione così rapida e diretta sulla cultura generale d'un paese è quasi inedita nella storia dei filosofi, almeno dopo l'antichità; pareva appannaggio di grandi giornalisti o mitologi, presso i settecentisti francesi, in minor misura presso Schopenhauer o Nietzsche; e non per caso l'unico esempio comparabile, sebbene non altrettanto intenso, è quello dello scrittore Bergson rispetto alla cultura francese. Questo scrittore è frattanto un vero filosofo: ma un filosofo che non ama il filosofismo professionale, ed è perciò stimato da quel settore un brillante epigono e quasi divulgatore dell'idealismo, incomparabile alla perfezione tecnica, per non andar lontano, di un Gentile. Il rimprovero così mosso al Croce in dipendenza dalle sue qualità di scrittore (ma anche di filosofo funzionale) va unito all'altro rimprovero d'inauguratore d'una facile scolastica, in dipendenza stavolta proprio dall'enciclopedia. Per questo la causale enciclopedica va proposta o almeno congiunta alla causale letteraria: oltre al resto, comprensibile e nella psicologia e nel « bisogno » crociano (a cui si lega la scrupolosa raccolta fin delle infime minuzie, dovuta a scrupolo e a igiene più che a orgoglio), l'enciclopedia si fa però un'arma a doppio taglio quando nei crociani « ortodossi » o dogmatici essa trasforma il metodo in

dottrina o almeno in metodo chiuso; che detiene le chiavi per ogni estensione, sia fatta per applicazione (si veda la marea di saggi critici), sia fatta per analogia (si vedano i conati di crocianesimo nella teoria di arti non della parola o di scienze matematiche e sperimentalistiche, proprio i capitoli per cui quell'encyclopedia, di antico carattere umanistico, è incompleta). Due elementi della fortuna crociana, oggi ancora minori, non abbastanza visibili, ma soli atti a garantirne la continuità d'efficacia, sono da un lato la premessa dell'« angoscia » come impulso alla tacitazione razionale, col permanere di « avventure » culturali razionalmente non in tutto risolte: il Gentile aveva perfettamente ragione di rivendicare all'idealismo italiano i fermenti esistenzialistici; dall'altro, la funzionalità e il carattere metodologico della filosofia, cioè il germe d'un nuovo positivismo, del quale non si può dire che il Croce abbia promosso l'instaurazione. Ma nell'esistenzialismo (che, non composto, lasciato allo stato puro, romantico e irrazionale, può solo cadere in mani di dilettanti) e nello strutturalismo (o linguistica delle scienze o nuova fenomenologia) è molta distanza dal crocianesimo, non dal Croce. Il solo modo di essere crociani è di essere postcrociani: come, per il Croce stesso, il solo modo di essere hegeliano fu di essere posthegeliano. E la scarsa pietà del Croce verso il sessantennio di filosofia antecedente non autorizza, fosse pure sotto le più fiere scomuniche del maestro, a nessun anticrocianesimo.

Il crocianesimo in senso proprio è quello di chi, spesso con dialettica speciosa o con prematura senilità, sospende i suoi midi o le sue ragnatele al tronco crociano: cioè opera perché ha alle spalle la sicurezza di quel sistema-encyclopedia, anche senza possederne attualmente i termini (nel qual caso sarebbe indistinguibile dal Croce). Proprio è il crocianesimo degli storici e dei giuristi (l'encyclopedia si univa alla « pratica dell'indagine storica ») e più particolarmente dei critici letterari: con i corollari studiati di diffuso abito critico e di diffuso monografismo. Improprio, anche se per avventura più efficace, è il crocianesimo di atteggiamenti singoli, separati dall'encyclopedia: il frammentismo lirico in poesia; in politica, il realismo, cioè l'amore della violenza « levatrice della storia », della guerra, dello stato etico, e quanto si congiunge ai temi antimoralistici e antilluministici del cultore di Labriola e di Sorel. Bisognerebbe davvero discorrere, allora, di preterintenzionale incoraggiamento al « decadentismo » e al fascismo. Del crocianesimo in senso proprio quello che va rifiutato è il teologismo risorgente dalla sua antica semenza hegeliana: teologismo ugualmente prospero da parte marxistica (nonostante, anche qui, le pretese metodologiche), di dove non è affatto venuto lo sperato appoggio a un nuovo positivismo. Di anticrocianesimo si potrebbe discorrere soltanto il giorno in cui fosse abbandonato il criterio della distinzione, l'eredità dei « valori »; anche se possa accentuarsi la riserva circa una metafisicizzabile dottrina delle forme, la cui storia peraltro, in parte sotto la sferza delle obiezioni gentiliane alle « quattro parole », è venuta accentuando la propria elasticità.

All'istanza di postcrocianesimo non vale in diritto, proprio da un punto di vista crociano, opporre la carenza (sia poi o non sia contestabile in fatto) d'una grande filosofia

postcrociana. È più crociano osservare che i problemi mutano: e chi ha teorizzato l'unità di problema e soluzione? Soluzioni vi sono di sicuro, né occorre (sempre crocianamente) che a proporle siano professionisti della filosofia, metafisici. Ricapitolando quanto si è sopra accennato o svolto, nel corso d'una « descrizione » che per la persistente vitalità dell'argomento non poteva non essere già « valutativa », il postcrocianesimo culturale mette all'ordine del giorno i seguenti oggetti posti dalla storia e non da astratte obiezioni teoretiche: In primo luogo, la critica letteraria in quanto rivolta a sentimenti (o modulazioni di sentimento) altri dai tradizionali.

In secondo luogo, la critica letteraria in quanto critica di stile. La « forma » in astratto, se non si è moralisti, è tanto posteriore quanto la « materia » in astratto: in che cosa la critica stilistica sarebbe inferiore alla critica psicologica? Se invece si bada all'unità di azione e d'intenzione, vi è un uso concreto della filologia e della stilistica perfettamente funzionale. Ora il Croce s'induce, a denti stretti, a riconoscerlo, benché sia cosa certa che non vi contribuisce il suo esempio personale. Egli ammette solo la discendenza del Vossler, spesso geniale e maieutico ma troppo teologicamente incline a interpretare in modo espressivo fatti non significativi, e dello Spitzer, tanto più stimolante e corretto. Ma l'azione del Vossler e dello Spitzer, poco letti e nel meglio non tradotti⁽⁵⁾, è stata quasi nulla in Italia; come è stata scarsa l'azione di Cesare De Lollis e Domenico Petrini, accolti dal Croce con cauta cortesia. Eppure la critica stilistica è oggi la sola viva: di dove le viene la sua cultura, oltre le fonti accennate e le loro affini (nelle quali si è piuttosto riconosciuta), se non dall'amore « decadente » alle lettere (vedi punto primo) e dalla pratica della filologia e della linguistica come « scienze » (vedi punto quarto)?

In terzo luogo, una critica, e la corrispondente metodologia generale, che non s'ispiri al solo idolo della critica letteraria ma che, frequentando la figurativa e la musicale, esorbiti da una storiografia di « personalità » e di « sentimento » (vedi le due obiezioni incarnate dell'attribuzionismo e del « quadro non dipinto »), la difficoltà a qualificare sentimentalmente opere plastiche e musicali).

In quarto luogo, una pratica effettuale della « scienza » che non la lasci nella sua, chi sa perché, depressa gerarchia di ancillarità. Certo, una concezione « contingentista » come quella proposta da Boutroux o Poincaré (per limitarci ai soli incunaboli di siffatta cultura) sembra coincidere coi teoremi crociani: salvo che è fatta dal didentro, non dal difuori, del laboratorio. L'estraneità è segnalata proprio da quello storicamente ozioso insistere sulla non verità e pragmatismo della scienza, e quindi dall'arcaicità dei bersagli polemici: nientemeno che il quattrocento positivismo. Per un esempio (e perché il settore adottato è

⁽⁵⁾ [Naturalmente ciò valeva, come molto di questa porzione finale, per l'anno in cui si scriveva. Ma, con tante traduzioni di cui oggi si dispone, alcune delle migliori pagine spitzeriane, come *Die klassische Dämpfung in Racines Stil* (nelle *Romanische Stil- und Literaturstudien*), sono tuttora raggiungibili nel solo originale e non riconosciute universalmente quale il capolavoro del critico].

forse meno della biologia o della fisica o della geometria remoto dalla pratica letteraria) Il Croce sta ancora appuntando strali contro la salma della legge fonetica, attribuendo il merito dell'estinzione a Jules Gilliéron; ma lo Gilliéron (certo arduo a leggere anche per uno del mestiere) non è a modo suo meno meccanicistico dei neogrammatici, posto che in lui la sostituzione degli omonimi corrosi dalla concorrenza è l'unica molla linguistica, e suppone un mondo di idee precedenti a ognuna delle quali corrisponda uno e un sol termine; e se la linguistica geografica ha dato un contributo essenziale alla vigente linguistica storica, né Gilliéron è più articolo dell'ultima o della penultima moda, né è consentito trascurare che la più recente linguistica è strutturale; ora, lo strutturalismo, se in prevalenza ha premesse strumentali come mera ipotesi di lavoro (in Saussure, in Trubetzkoy, nei logicistici danesi), ha poi anche fondato (con Bally) quell'esteticissima dottrina dei sinonimi che è il non svolto presupposto di Gilliéron, e comunque importa (per esempio, nella fonologia diacronica) una decisa affermazione di fatto della libertà e inventività dello spirito. Questo, però, è quanto si verifica in tutta la moderna « storia » naturale, come il Croce potrebbe constatare se portasse il suo sguardo su altre « leggi » da quelle dell'economia; o se la sua pratica dell'indagine storica » includesse la storia delle scienze. E in sostanza quello che occorre giustificare, proprio se si desidera (in nome dell'unità-distinzione) una sua ulteriore efficacia pratica, è il « disinteresse » della scienza. Se la linguistica si fosse limitata a insegnare le lingue straniere o la paesana, se la geometria a fornire il modo di misurare i campi o di prevedere i ritorni astrali, sarebbe identico il loro processo, e tale perfino il progresso esterno? Forse che per una volta il fine (pratico) trascende l'atto? Se la verità è della storia (non d'una filosofia che ne sia distinta), proprio la storia delle scienze insegnereà qualcosa. In più impegnativi termini: Scienza e Pratica sono articolabili (cioè identificabili e distinguibili) come è stato fatto per Storiografia e Filosofia (senza parlare della dualità reintrodotta tra forma e contenuto, della pluralità reintrodotta nei tipi di espressione). Qui cade la principale domanda che non trova risposta dal Croce, e si è perfino cercato di localizzare per analogia la regione della risposta possibile. Ma, per coerenza, non metafisicizziamo oltre, e invitiamo piuttosto al lavoro. Che sarà il migliore, quotidiano, degli omaggi da rendere al Croce.

(1966)

P.S. Una prima redazione del *Contributo*, già presso Raffaele Mattioli per dono dell'autore e ora nell'archivio crociano (BENEDETTO CROCE: *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adoperati e sostituiti dal « Contributo alla critica di me stesso »*), è pubblicata a cura dell'Istituto italiano per gli studi storici (Napoli, 1966) in occasione del centenario. Ai fini presenti va richiamata l'attenzione sopra alcuni punti che non si ritrovano nel *Contributo*: l'« adesione al movimento » (o « indirizzo ») « liberale e radicale », dopo la fase marxista; il proposito di scrivere una *Storia universale della letteratura antica e moderna*; infine l'espressa identificazione del decadentismo col dannunzianesimo e con l'imperialismo.

Leone Traverso

GOTTFRIED BENN

Gottfried Benn è, fra i superstiti dell'espressionismo, la figura di più alto rilievo e senza confronti il massimo dei poeti d'oggi in lingua tedesca. E la coscienza storica ch'è dietro e dentro la sua opera, e la facoltà d'innovazione — egualmente energica nello stile e nel pensiero — additano in questo medico sulla sessantina uno degli antesignani dello spirito moderno.

La lacerazione intima dell'uomo d'oggi, ancora in piedi stupito fra le macerie di due guerre mondiali; la sua lucidità — acuminata, prima ancora che sugli spigoli della realtà vissuta, sul taglio delle frasi di Nietzsche (questo profeta di catastrofi cosmiche); il senso, ch'è terrore e « *amor fati* », della fine, e — a sfida più che a conforto — la volontà di dominare il caos imprimendogli una forma; un rimpianto senza nome, ma che si vieta anche il lamento, di una felicità mai forse esistita fuor che nei sogni e nei narcotici; e l'istinto — giacché vivere è impossibile — di almeno adagiare l'agonia quotidiana in un ritmo: ecco i modi e i motivi dominanti di Benn. Gelo cristallino della scienza; angoscia monotonia della storia; a tratti un'ombra d'accone sull'occhio mai spento.

Sùbito balza la somiglianza — congenita, non costruita, se anche consapevole — tra l'epoca e l'artista: disciolto il cosmo in atomi e vibrazioni — anche del discorso si frange la struttura tradizionale, fondata sull'illusione di causalità; si condensano frasi di una straordinaria intensità, come primi gruppi nucleari, sovente senza verbo (un italiano ripensa a Ungaretti); si accumula energia in composti inauditi, e i termini cozzando magari scoppiano in « *humour* »; regge il filo, non più un nesso normale, ma un agile ritmo — come già nelle *Illuminations* rimbaldine. Non si propone, Benn, la convinzione logica, ma la suggestione lirica; non è dialettico, ma incantatorio, il suo stile. (Donde frequenti oscurità, ma anche repentine, estatiche felicità, ribelli ad altre tecniche). E nulla di meno romantico, di meno sentimentale: non ci vuole, Gottfried Benn, assopire o consolare; ma esprimere, direi, mimeticamente il flusso perenne di gesti ed eventi (e in lui veramente, come nella scienza d'oggi, vibra un senso eraclitico) e sull'onda che corre allo Stige alzare un lume: la coscienza.

« *L'arte — egli dice — non è un rimedio alla scabbia; ma il chiarimento dell'uomo, l'esistenza quotidianamente oscillante su una freccia avvelenata; il fondo dell'uomo è malattia, inguaribilità la sua essenza... Perché tutto muore, perché tutto è più breve della parola e del labbro che vuol dirlo, perché tutto sul proprio orlo si frange, troppo profondamente gonfio dalla mescolanza...*

In un poeta simile la capacità di sopportare è pari solo alla facoltà di soffrire, e non — mi s'intenda — solo sciagure personali, ma l'esistenza, direi, in nome di tutti. Eterna

imagine del poeta-pellicano; verità del motto, ch'egli rievoca per Klabund: *Bois ton sang, Beaumanoir*. Così, anche nelle prose che sembrano avviarsi sul filo d'una narrazione, nulla è poi che ricordi anche il più lento e libero intreccio di romanzo; nemmeno il gioco astrale di coincidenze, su cui si configura l'ansia, p. es., di André Breton, che per certi aspetti gli somiglia; ma ancora e sempre solo una vertigine, ch'è ebbrezza e disperazione, di esistere in una curva finale del mondo.

« *Lo sgretolamento della realtà — dice Benn — procede, da Goethe in poi, tanto oltre ogni misura che persino i trampolieri, se lo notassero, dovrebbero precipitarsi in acqua: il fondo della terra è scosso da mera dinamica e pura relazione. Funzionalismo, lo sapete, si chiama l'ora, moto che non ha chi lo porti, essere inesistente. Per una velata e raminga utopia, il processo in sè, l'economia come tale, una flora e una fauna d'impulsi, e tutti appiattati dietro funzioni e concetto. Le antiche realtà, spazio e tempo — funzioni di formule; salute o malattia — funzione della coscienza; da per tutto, grandezze immaginarie; da per tutto, fantasmi dinamici; persino le più concrete potenze come lo stato e la società — ormai inafferrabili in sostanza; sempre solo il processo in sè, sempre solo la dinamica come tale* ». Ma « *contro tanto assurdo e tormento albeggia un presentimento: che la vita non doveva capitare nel possesso della conoscenza che l'uomo — almeno la razza superiore — non doveva lottare per dichiarazioni di contenuto. Non accrescere la vita biologicamente per mezzo di stimoli conoscitivi e perfezionarla con metodi d'allevamento, ma opporre alla vita lo spirito formatore e formale* ».

Lo sgretolamento della realtà (ricordate il discorso di Berton « *sur le peu de réalité* »?) è dunque per Benn la premessa e lo stimolo all'esercizio più propriamente spirituale: plasmare; caduto il divario fra etica ed estetica. La fine, dove il cerchio si chiude, si riannoda al principio: rianimare, come Prometeo, l'argilla.

Se si seguia lo sviluppo intimo di Benn, è un'indagine dell'epoca il suo primo lavoro: l'indagine si conclude in liquidazione, meglio in una dichiarazione di morte. Non a torto si intitolava *Morgue*, la sua prima raccolta di poesie, anteriore, giova notare, alla prima guerra mondiale. Sopravvissuto a quella prima catastrofe, egli persegue in metalliche prose (*Cervelli*) la sua investigazione, e non è da stupire s'egli si veste dei panni del medico Rönne in tempi in cui, dice un suo critico, « la conoscenza è diagnosi ». D'altra parte l'uomo, che non solo esamina e giudica, ma vive solitario d'angoscia fra gli altri, non evita il paradosso della lirica moderna che ha definito per noi Sergio Solmi: « *una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni... La favola risorge nel mondo distrutto come un miraggio nel deserto* ». E Benn ci regala una « suite » lirica, una sorta di corona orfica di asfodéli colti lungo il cammino che conduce all'Ade. Chè « *l'arte — dice egli altrove — riposa sull'oblio, è la musica stessa dell'oblio* ». È un « *flutto ebbro* », « *eine trunkene Flut* », che in queste strofe appena sussurate ci trascina nel « *buio di un'ora che annota* ». Ma una nuova luce, malinconica e ferma, come di Eliso, raggiorna nelle « *Poesie statiche* », quasi tutte composte fra il '37 e il '47 durante l'epoca forse più tenebrosa del mondo. Aveva scritto un giorno Benn con un bisticcio crudele: « *chi ama le strofi ama anche le catastrofi* ».

E dall'ultima egli emerge come uno spirito ormai liberato, senza rancore né rammarico, «aeque memor immemor aeque». E la sua voce ha il tono ormai pacato, il timbro nitido e aereo di una saggezza che sembra un suo segreto. Nei *Fragmente* (poesie nuove) del '51 predomina, al contrario, l'ironia col suo tono di falsetto, come in *Morgue*.

Dalla fine della guerra d'altra parte s'è fatta ancor più viva, frequente e pungente la sua attenzione all'uomo d'oggi e alla sua condizione sulla terra: in discorsi, saggi, dialoghi (*Der Ptolomäer, Mondo espressivo, Tre vecchi uomini*) gl'incubi e i terrori di un'era veramente fatale si rispecchiano in una prosa armata di rigore come la scienza, lieve nel passo, danzante come la poesia; e — ultimo riscatto dell'arte — dai vapori di morte sembra erompere una illusione, un barlume d'immortalità.

Gottfried Benn

DA «POESIE STATICHE»

MEDITERRANEA

*Ab dagli arcipelaghi dove
nell'aroma d'aranci
si reggono anche i relitti
senza lacrime e maledizione
scorre nel buio del nord,
patria di nevi e di nebbie,
rune e sussurro di lemuri,
mediterranea una rima:*

*nell'infinito si sposa
la verità con l'errore
come fra ceneri dorme
di rose il sasso, titano.*

*S'impone a te d'avanzare,
s'impone il limite, il tempo,
credi nelle eternità,
non le sfidare troppo oltre,*

*dal loro lutto sommesso,
grave di rose e relitti,
durino per te le cose
— scorre dal Mediterraneo.*

AMORE

*Amore - fanno la scolta
sui baci le stelle;
mari, Eros di lontananza,
tremono, treme la notte,
sale intorno al giaciglio,
prima che il verbo si perda,
Anadiomene,
eterna dalle conchiglie.*

*Amore - ore in singhiozzi,
imperi d'eternità
spengono senza gran piaghe
due tre lune del tempo,
approdano - fervida fede!
arca ed Ararat
vagano preda ai marosi,
che nessun termine chiude.*

*Amore - ridici parole
che furono a te sussurate,
ridda - come abita i luoghi
quanto è svanito da tempo!,
cambio - e vagano le ore
e altrove piega la fiamma,
mentre fra brividi d'altri
ti doni tu, ti riprendi.*

GIARDINI E NOTTI

*Giardini e notti, ubriachi
di antico flutto e rugiada,
abi profondati di nuovo
nel sangue cieco di imagini;
dalle acque e dalle brughiere
un dito che abita il fuoco,
respinge il nulla, il dolore
dall'ultima luna deserta.*

*Ab, dietro foglie di rose
i deserti profondano, il mondo,
lasciali ai vendicatori,
ai salvatori, all'eroe,
lasciali ad Hagen, a Sigfrido,
pensa: una foglia di tiglio
domava il sangue del drago,
scavò fatale la piaga.*

*Notte del nero dei pini,
porosa di pianeti in alto,
nel fondo libidinosa
di glicini e di lillà -
sciamando ancheggiano le Ore,
strappano i bòccioli, l'erba
e ad Eracle gettano flore
sul vello del leone.*

*Piegando verso la faccia
umida delle origini
di un'acqua e una brughiera,
tu non rabbividisci -
con gli uomini nulla da dire,
inerzia, vuota la casa,
ma riportano notti e giardini
antica un'immagine a te.*

(Traduzioni di Leone Traverso)

(1952)

RICORDO DI FELIX HARTLAUB

Conobbi Felix Hartlaub nel '36 a Berlino. Suggerì, da Firenze, l'incontro Karl Kilian Meyer, amico dei due che s'ignoravano. Abitavo allora nello Hegel Haus, « Deutsches Heim » Ausländer, discretamente vigilato a ogni piano da un membro delle Sturm-Abteilungen. In quell'anno l'Italia conquistava l'Etiopia, scoppiava la guerra civile in Spagna, la Germania estendeva, contro i patti di Versailles, la sua copertura militare alla zona renana, preparando le Olimpiadi (« Io chiamo la gioventù del mondo »). Così, in una notte, squallidi pali di ferraccio, impennacchiati dei vessilli delle nazioni partecipi, sorsero sulle radici sbaricate vive dei tigli secolari nel famoso viale dalla Sprea alla porta di Brandeburgo.

Già esonerati dai pubblici uffici (non ancora dalla vita) gli ebrei e gli ingrati alla fazione che, appellatasi a nazionale e sociale, travolse rapida al baratro con la Germania il mondo, Felix salutava come riconoscimento minimo, ma forse bastante, di leale cittadinanza, il diritto accordatogli tardi e di mala grazia, al « servizio del lavoro » inventato a sgranchire le membra della gioventù tedesca nell'attesa di ben altri cimenti. Non era zelo superfluo nel figlio di un geniale storico dell'arte già posto a forzato riposo dai supremi moderatori del gusto, e la colpa? L'acquisto di arte « degenerata » per la Galleria di Mannheim.

Ma Felix Hartlaub non s'intratteneva volentieri dei guai presenti della sua famiglia, presago dei ben più gravi imminenti sull'intera umanità. Piuttosto rievocava brevemente, per nomi, una civiltà recente, che nemmeno — tanto era giovane — aveva ammirata di persona. E una sera che mi condusse al « Romanisches Café » la sua tristezza pareggiò la mia alla vista dei tre-quattro minimi, squallidi, ultimi, per poco ancora tollerati testimoni del fervore intellettuale di Berlino in un tempo neanche remoto.

Una malinconia senza conforto emanava del resto dalla sua presenza, solo alleggerita di quando in quando da un sorriso d'indulgenza alla mia « ungebrochene Vitalität » com'egli ingentilendo chiamava la mia impazienza, o da un guizzo d'ironia o di sdegno irreprimibili a qualche spettacolo disgustoso (e preferiva allora esprimersi in francese, magari citando qualche celebre emistichio). Ma di solito nemmeno s'indignava palesemente alle più flagranti brutalità; solo gli si oscurava la fronte e chiudeva un attimo gli occhi.

Non volle mai mostrarmi una novella di ambiente, se ben ricordo, napoletano, che m'aveva celebrata a Firenze Karl Kilian Mayer, lettore tutt'altro che indulgente. E degli studi sulla battaglia di Lepanto, cui doveva attendere per la sua tesi di laurea, accennava con un'invariabile parola: « noia ». Ma non era la noia dello studente costretto a ingrate chiose d'eruditi su fresche pagine di cronisti; era la noia dell'uomo per l'eterna vicenda dell'uomo, per l'irreversibilità dei fatti e la monotonia del fondo da cui sorgono. Impregnato di storia nell'essenza stessa del sangue, appariva di solito anche giovane e sano, spos-

sato da una stanchezza senza sollievo. E solo abbozzò un sorriso il giorno che io ridendo gli applicai i versi di Hofmannstahl:

*« Stanchezza di popoli ormai dimenticati
non m'è dato sollevare dalle mie palpebre
né deviare dall'anima sgomenta
la muta caduta di stelle lontane ».*

Di qui forse anche l'aria indolente, in contrasto tanto forte con gli scatti abituali alla « gioventù del regime »: una andatura morbida, come felpata; una singolare moderazione della voce, che mai sentii nemmeno sfiorare i toni alti, o, anche repressa, la concitazione; il gestire parco, lento, smorzato in curve di timidezza. Anche la testa, nella conversazione, s'inclinava un po' da un lato, mentre le lunghe ciglia velavano l'occhio umido e scuro. E scuri i capelli, lisci ma folti, che portava un po' lunghi, evitando le rozze geometrie dell'artificio militaresco in voga; pallido il volto assorto. Così diverso in tutto dagli altri giovani tedeschi da apparire in quel tempo, più che straniero (meridionale), nemico. Ma nessuna iattanza manifesta o segreto orgoglio, come spesso nei poeti giovani, della propria rarità; piuttosto muta rassegnazione, memoria e certo presentimento di dolore. Pure nulla di più vivo che quella calma presenza, dall'aria a volte remota; nulla di più caldo che la sua partecipazione così sovente silenziosa a movimenti altrui, intimi o palesi. Suo dono, e certo supplizio, la simpatia (« Le antenne sentono le antenne »). Così non di rado quel pallore si arrossava rapidamente, e una nuova onda più accesa, ora pudore, correva a coprire la prima.

Naturale che uno spirito simile ammettesse in fondo solo l'arte come una unica possibilità (o scampo?) alla vita. Ma è mia deduzione d'ora; nulla di più lontano dalla sua discrezione che sentenze generali o certi atteggiamenti già consueti ai discepoli di Stefan George (ch'egli del resto ammirava profondamente). Ma, al suo modo di citare o anche ascoltare un verso o di porsi davanti a un quadro, traspariva, filtrava, una somma d'esperienza e una infallibilità di giudizio prodigiosa per la sua età e rarissima anche in uomini di estrema maturità.

Quanto dolore, già mi chiedevo allora, aveva penetrato quell'anima? E quanta forza la sosteneva, se ancora poteva reggere? Di nulla si doleva, ma visibilmente soffriva di tutto, nella coscienza mai un attimo assopita, che tutto o quasi tutto offendeva; e dalla sofferenza poteva spremere ancora una dolcezza da antico re savio e infelice o da giovine martire.

Veniva a visitarmi più tardi malato in una villa presso il Nikolasee: di proprietà di un professore universitario posto anzitempo, anche lui, fuor di servizio: la mia febbre non se ne voleva andare e lui, prima ancora del dottor Lamanna che mi curava (siciliano spettacoloso, che mi piacerebbe incontrare), mi suggerì il rimedio: lasciata Berlino agli orsi (che ne fregiano lo stemma) tornare alla mia tetra.

Ci scrivemmo per qualche tempo — né dispero di rintracciare e forse pubblicare un giorno qualcuna delle sue impareggiabili lettere — e amici comuni ripetevano, in occasione di viaggi, notizie e saluti dell'uno all'altro. Nel tremendo frastuono della guerra, dispersi o troncati quei legami, l'angoscia soffocò ogni voce.

Terminato il conflitto, esitai, mi sembra, a lungo, prima di chiedere notizie di Felix alla sua famiglia: come sarebbe Felix, della fibra di un Trakl, di una Virginia Wolf, potuto, anche illeso, sopravvivere alla immensità dei dolori? La sollecita risposta della sorella — pur volendo intrattenere nell'amico un filo di speranza nella sorte dell'amico che designava solo come disperso — confermava i miei funebri presentimenti. « Eroi forse o giovinetti chiamati anzitempo all'Eliso, cui la morte altrimenti i tralci di vene ricurva ». (1961)

Carlo Emilio Gadda

DICEMBRE

« Non permettere che la lacera mano dell'inverno inaridisca in te la tua estate prima di esserti sublimato in un frutto ». L'ammonimento dello Shakespeare è rivolto a chi ancora si allietà delle vergini ore dell'adolescenza: oggi sembra pervadere, come un giudizio di salvazione o di condanna, la buia campagna. Esala dai grandi alberi spogli che protendono, verso la notte, scheletrite braccia. L'aspetto dei coltivi e della macchia, dei capanni sotto la stanca luna e dei tetti, della piaggia dove tutto raggèla, e le selve affaticate dalla gravezza della neve, e i fiumi e le lor pescaie fatti candidi e diacci, e la gora e la ruota del mulino impedisce nel cristallo e nel vetro: ecco piuttosto i segni della reticenza e della sosta, che non della fine e della morte. L'anno posa, a questi di; ma per riprendere di nuova lena il suo viaggio. La persistente luna è regina di ombre fedeli, di tenebre amiche. Una possibilità perduta si cela dentro coagulate parvenze: si accompagna dei simboli eterni, è guidata dal silenzio. La certezza della germinazione si dissolve, come le radici nuove nel terreno, in una fidente, in una tacita speranza. Il tempo discendente s'è fermato nel solstizio, dopo il travaglio dell'aratura e delle semine. Esiodo è a rimeditare le opere, a computare i nuovi giorni. Il dio delle semine veglia, addormito, nel solstizio; dorme vedendo, attendendo. A lui sono dedicate le Saturnali, le sagre antiche di fine d'anno.

L'estate ha distillato i suoi frutti, ha eretto le sue spighe nella luce, nella calura d'ogni terra: ha maturate l'uva e la ghianda, ha locupletato i fianchi al maiale. Ci ha dato e il pane e il vino, la provvista e la grascia, ci ha dato le castagne e le noci, da poter attraversare la campagna raggelata, la notte, lo stanco lume della luna, il fidente silenzio, da poter approdare al nuovo sole. Ci ha dato la certezza di un rinnovarsi delle fronde, di un ripetersi delle cose.

Triste è ora il dicembre a chi ha lasciato inaridire in sé la sua estate senz'averne il buon frutto. Immagine del perenne essere, la fiamma si leva invece dalla vecchia querce diruta, portata a pezzi nel focolare. L'aia racconta la sua fiaba ai bambini stupefatti, di cui ha rapito l'anima, per incantazione, verso i paesi dove il dolore non esiste. Quegli che ha seminato e mietuto, quegli si raccoglie nella sua speranza e pensa: « La verità delle cose non muore, il dio del silenzio ci guarda i frumenti dalla sua reggia, che ha nome l'eternità. Le acque irromperanno ancora da tutte le vene del ghiacciaio, fatte anima e sangue nelle pale di vertiginose turbine. Kilowattora indefettibili daranno lume al nostro foglio, al quaderno. Nuove gemme si apprestano per ogni più tenero stelo, tutto il popolo delle piante sarà rivestito, nei roridi giardini della primavera. E i semi del frumento lavorano, lavorano, dentro il buio della terra, perché anche domani il popolo affaticato degli uomini possa deglutire il suo pane ».

(1952)

MILANO

Il Manzoni, a' suoi giovani anni, vide ancora la città tutta chiusa e direi stretta nel cerchio dei bastioni e della fossa: un cespo di persistenti memorie, speranze. All'attesa di chi arrivava da lontano la porta, le mura basse, a un tratto, esondate da chiari platani o dal denso verde degli ippocastani nel silenzio della pianura verdissima, corsa dall'acque,

dalle insubre cavalle esercitata.

La vecchia città cui Pompeo Stràbico, il padre del Magno, concesse la parità romana dei diritti — dove Alboino approdò con l'orrida gente dalle lunghe aste in una lontana sera di settembre —, la città che il Cattaneo sovvenne del suo fermo consiglio nelle ultime tre giornate delle cinque eroiche e purissime, — la città di Ambrogio, di Agostino, del Petrarca, del Filarete, del Bramantino e del Verri, del Cavalieri e di Gaetano Agnesi — sembra aver derivato il suo vigore audace ed autonomo dai lontani anni delle libertà comunali e da squillanti fanfare, che a Legnano a Magenta a Parabiago al percosso ponte di Lodi si levarono a significare la bravura, il coraggio. Dopo le sfiammate del Risorgimento, uno spirito di laboriosa allegrezza, di dura e talora opaca disciplina. L'assiduità pertinace alle incombenze del giorno, la legittima brama del guadagno, del benessere, una sodalità cordiale e civile. Credere e operare nel bene, cavar zecchini il più onestamente possibile dal tempo mortale. Tutto si adempie, a Milano, in una sicura esattezza, che è garanzia e conforto del vivere, incitamento ad aver fede nel domani, e, soprattutto, nell'oggi.

La eccelsa vetta del duomo, che ci appare sopra lontane brume a Saronno, a Seregno: le basse mura, superate dalle chiome degli olmi, degli ippocastani. Oggi la vasta macchia

del vivere si dilata e si sfrangia nel piano verso tutti i pioppi e fino ai primi gelsi della terra; l'abetina che dalle Groane discendeva fino a porta Genova ancora al tempo sforzesco ha dato luogo alle patate, al grano, ai fumaioli di già inutili, ai tralicci delle linee elettriche: per l'apporto dell'invisibile, dalle centrali del Ticino o dell'Adda. Le vecchie corporazioni del comune avevano avuto i loro marmi dal Ticino e dal Naviglio grande: dalle cave del Verbano alla darsena di Santo Stefano in Brolo. In cinque secoli — il Visconti auspicando e non vietandole, Spagna od Austria —, il duomo era cresciuto adulto e s'era addobbato di marmi, già neri i vecchi quando non posti nemmeno ad opera i nuovi ed attesi. Disegnato da architetti tedeschi, ornato da Filippino degli Organi, i francesi lo vollero pronto e festante: perché la corona longobarda fosse imposta in capo al non gigantesco monarca ch'era nato dalla rivoluzione, stufa di partorire dei repubblicani. Treni elettrici hanno soppiantato, nella pianura chiara o cupa, le cavalle al galoppo: rotolano locomotori con scintille bluastre al pantografo nelle ombre di sera trascorrenti davanti le rosse certose. I distributori di benzina, i loro tubi al neon sono oggi il più bel vezzo per la città del Luini, del Parini. Le cornici di cotto del Filarete o del Bramante sembrano al paragone sopravvissuti capricci d'una Cina paleolitica. Così

*la via che tra gli alberi
suburbana verdeggiava*

non vede più trascorrere il cocchio dorato della Castelbarco, nè più ode sibilare le argute ossa del poeta dentro le fauci della sua tomba senza nome. I campi santi degli otto « corpi » cittadini si sono rappezzati in un unico e marmorizzato cimitero che il sibilo fuggente del T. P. suole sfiorare tra nebbie, o nella rossa e greve sera dell'estate. L'ospedale di Francesco Sforza è andato a sbattere a Niguarda: e la sua meravigliosa biblioteca è stata fosforo e fiamma, tra le fiamme della lungimiranza recente. Indenne dalla celeste ira, invece, la basilica del Santo catechizzatore d'Agostino: quella che vide svolare le tre colombe verso Legnano, nella terzultima sera di maggio. Davanti la certosa di Garignano, dove il Petrarca posò, — dilettato di lumachine e gamberetti —, è la gabella dell'autostrada al clorodont che si apre e si scaglia verso i laghi e le Alpi. Tubi al neon nella notte. E là dove Azzone il saggio sostenne l'assedio del Bavarò, — sacro romano cesare squatrinatissimo, epulante e trincante a San Vittore ad Corpus dei salumi e delle fiasche medesime inviategli dal provvidente assediato, — sopravvivono ristorati oggi i due fornici della cosiddetta pusterla di Sant'Ambrogio, la testimonianza più veramente milanese e comunale de' miei sogni al tramonto.

Tutto si adempie, a Milano, con sicura esattezza: le veline di ricevuta agli sportelli della banca, testimonianze mute, infallibili: le bollette della luce, stupendamente perforate a macchina. La ricevitoria della imposte, esercita dalla gloriosa Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, va insigne di rare citazioni da Quintiliano, Cicerone, Sant'Agostino: « Il fisco è come un buon papà, che da tutti i suoi figli riceve quello che a tutti ridistri-

buisce »: caro paparino bello! E la vacca milanese si lascia mungere in pace: più la mungono, e meglio si sente.

Non è forse eccelso, oggi, nella nostra gente, lo spirito e il senso del divenire, la curiosità del probabile futuro. Si direbbe che un « regolamento » ci basta, che abbiamo in uggia, chiamati dall'officina o dalla fabbrica, il mondo delle circostanze morali, i problemi, le perplessità, le complicazioni d'una fenomenologia che sentiamo non esser nostra. Ci basta una sirena « periferica » nel frizzante mattino. Ci basta una voce del tariffario: « *El polàster el paga dazzí* ». Vorrei che al senso profondo della responsabilità e dell'autonomia economica, si accompagnasse un eguale ardore per ciò che è forma e stile della terrena vicenda, in questa terra che pur diede i natali al Cardano, al Caravaggio, al Manzoni.

I novant'anni che ci separano ormai dalla proclamazione del regno (marzo 1861) hanno visto ad opera le energie milanesi e lombarde nel vasto cantiere di una nuova vita, emulatrici di quelle che i popoli più solerti adibiscono, volonterosamente, alla costruzione del loro destino rinnovato. Queste energie hanno saputo distendere sulla pianura pervasa dalle acque o acclive ai colli (tra le Alpi e la fascia delle risorgive), il buon drappo delle sue industrie, dei suoi mercati, delle sue provvidenze civili, dei suoi treni e trenini. In una terra già folta di popolo, oltre mezzo milione di immigrati sono stati accolti al lavoro, eguali nel diritto, eguali e molte volte superiori nel profitto. C'è stato pure quel tale, fra i molti di cui avremmo potuto giustificare e magari soddisfare l'inevitabile appetito, ospitare l'inevitabile prole o discendenza, esonerandolo, tuttavia, da qualsifosse prestazione di cervello.

(1953)

Nicola Lisi

PARLATA D'UN IMPIEGATO, DI VOCAZIONE PESCATORE

Tutte le volte che torno in questa campagna, dove nacqui e dove rimasi fino a diciott'anni, per il solito a passarci le vacanze, prima o poi mi lascio ripigliare dalla voglia di andare al fiume a pescare a canna. Non che in quell'esercizio sia provento: per dedicarmici non ho più avuto che un minimo di tempo; forse ne riacquisterò la pratica quando sarò vecchio e avrò lasciato per sempre quei registri, sui quali dalla mattina alla sera mi consumo gli occhi per annotare il passaggio delle carte dentro e fuori dell'ufficio.

Quello svago che ora mi prendo si riduce a poco: mia moglie, che non è di questi posti, s'intristisce se la lascio sola. Quando sarò in pensione spero di poter rimediare all'in-

conveniente lasciandola in compagnia di una ragazzetta che si accontenti, soltanto per questo, d'una mesata giusta. In definitiva poi, perché ad arrivare sul fiume del tempo ce ne vuole, di veramente utili restano le ore della mattina in parte, e quelle del tardo pomeriggio. Le altre, in mezzo al giorno, non sono da contare: il pesce, specie la trota, si ritira nel rifugio non appena sente il caldo che in quest'acque, per lo più di polla, s'insinua dietro alla luce sino al limite obbligato dei lastroni, in fondo.

Allora, a chi si trova sulla sponda, di quel che succede in acqua non sfugge nulla. Intendo dir qualche pesciolino e non escludo anche qualche trota che s'intani con ritardo: casi rari le eccezioni perché di pesci nei fiumi ormai ce ne son pochi. Di anno in anno ne ho, sempre più chiara, la riprova. Difficile è prenderne persino da bastare a cena: di trote mi accontenterei d'un paio e se fosse bella anche di una sola: tanto a me quanto a mia moglie, che siamo piuttosto in là con gli anni, non conviene aggravarsi lo stomaco di sera. La scarsità del pesce, che pur si riproduce in abbondanza, senza nemmeno il rischio, nelle acque dolci, di essere ingojato dalle bocche di quei mostri che fanno il sopraccìò, nei mari, a gola aperta, dipende dal fatto che la gente, divenuta, in quest'ultimi tempi, più egoista, ne fa strage con il cloro, il verderame e la calcina. Specialmente fra i giovani contadini, riluttanti ormai a tenere sul podere il piede fisso, è invalso l'uso di stornare le sostanze anticrittogamiche, a quel triste scopo, dalle viti e dagli olivi.

Questo fiume, a non considerare il lamentato inconveniente generale della pesca abusiva e la presenza, si dice, delle lontre, è per la trota quello che ci vuole. I banchi di arenaria, degradanti, credo sino al mare, lungo il letto, danno all'acqua accelerato movimento con la conseguenza, si capisce, di mantenerne costante la purezza. Per effetto di un tal dilavamento la trota, pare impossibile ma lo so per esperienza, invecchiando, nel gusto della carne si migliora. A mangiarla, bevendo assieme bianco generoso vino, si può avere persino l'illusione di essere convitati a nozze. Ci si accorge a prima vista e meglio ancora dal primo boccone che non proviene da uno di quei tanti allevamenti artificiali nelle vicinanze delle ville, diventati di svago a quei padroni che non trovano più l'appagamento di una volta soltanto affidandosi al blasone.

Non si creda che io sia nel novero di quelli contrari, sempre, alle conquiste della scienza. Gli aeroplani e i treni veloci, per esempio, nel vederli trionfare in cielo e in terra, mi rendono orgoglioso di appartenere all'epoca presente. Altrettanto potrei dire della medicina e della chirurgia. Oggi, a quel che sento, si opera persino nel cuore e nel cervello. L'atomica, però, che è la più clamorosa fra tutte le scoperte, mi lascia dubbioso. A parte l'inconsolito fanatismo di quelli che possono avere le bombe a disposizione, resta il fatto che, se ho ben capito, per impadronirsi di quella immensa forza, è necessario sottoporre la materia a una ostinata disunione. Io invece, in tutte le circostanze, sono per rimettere assieme, per l'accordo. Fra le novità recenti che, addirittura, mi danno lo sconforto, ci sono quelle che vanno chiaramente contro alle leggi di natura. E meno male, fra gli alle-

vamenti, quello delle trote, per le quali la libertà di muoversi e di nutrirsi a piacere è impedita soltanto parzialmente. A ben più grave arbitrio van sottoposti i polli, obbligati a raggiungere un terminato peso a scadenza fissa; onde la necessità della immobilità ristretta in gabbia per ridurre al minimo il consumo: sempre desti, con il pungolo notturno di una luce forte, a mangiare un cibo combinato soltanto al fine dell'ingrasso. E peggio di peggio i tori, le mucche e le vacche; là dove l'uomo ha voluto mettere mano, direttamente, nella fecondazione. Anche stamani, per venire al fiume, sono passato davanti a quella che era stata una stazione di monta fino all'anno scorso, ora trasformata in una specie di grande ambulatorio. Mi fa proprio pena di pensare al nuovo sacrificio imposto a quelle bestie, di cui l'uomo si approfitta in vita e in morte.

Ancora una volta ho avuto la prova che, stando soli lungo i corsi d'acqua, si fanno belle e proficue riflessioni. Non c'è nulla qui d'intorno che possa dare appiglio al turbamento. Anche allo sguardo immediatamente tutto torna. Ci si effonde nella dilatazione di una cara quiete interna.

Mi accorgo che si approssima un momento conveniente per la pesca. Me ne fa, per così dire, invito una nuvola che sul fiume avanza lentamente: sembrerebbe come attratta dalla forza coesiva del medesimo elemento. Senza di lei, forse, avrei rimessa la partita a dopo mezzogiorno. Quando si appannerà quest'acqua sarà lo stesso che se fosse giunta, con un tanto di anticipo, la sera: dalle erbe e dalle piante sulle sponde, pioveranno gli insetti attorno all'amo con la mosca artificiale. La trota che si trova nel rifugio, anche se mezza addormentata, sensibile ad ogni mutazione di luce e di temperatura, si riscuote ed esce, presa immediatamente dalla fame.

Tutto fa sperare che oggi sia giornata buona! Oltre al soccorso della nuvola, sulla fine del giorno ci sarà anche quello della luna: ai pesci piace molto, ne' suoi affogati languori, con disinvoltura, banchettare. E come se ne restassero stordite, facilmente abboccano le anguille. Per fortuna avevo dato uno sguardo al calendario prima di lasciar mia moglie; così ho avuto modo di avvertirla che probabilmente sarei tornato a notte. Le trote resteranno fresche anche se mangiate domani a mezzogiorno. Del resto, le ore passate sul fiume in attesa che il sole cominci a declinare sono, lo stesso, di soddisfazione. Basta avere l'accortezza di scegliersi un buon posto. Come stamani, per esempio, che ho camminato a lungo prima di fermarmi a questo rezzo: davanti ad una conca d'acqua, tale, nell'aspetto, da rendere l'idea che le trote l'abbiano abbastanza in gradimento. Si sta distesi, soffici, sull'erba, seguendo una linea indefinita di pensieri che si accorda alla perfezione con il mormure dell'acqua. Di tanto in tanto anche si dormicchia: sonnellini appena da imbastire un sogno. Mi rammento di un risveglio nell'aspettativa di vedere Adamo ed Eva uscire da un recesso: nudi e sereni, appunto, come convivevano innanzi di commettere quel funesto, per tutti, peccato originale.

Ogni cosa, dunque, a guardar bene, rientra nel quadro, più o meno riuscito, di quella che è stata sempre la mia vera ed unica passione. Anche se il destino ha voluto che passassi la stragrande maggioranza de' miei giorni racchiuso in un palazzo cittadino a rovistare nelle filze contenenti pratiche d'archivio su poveri dementi e sulle, ugualmente povere, strade provinciali, il cuore e la memoria, sempre, restavano fedeli a quei lontani giorni che, ragazzetto, andavo a pescare con gli zii.

Uno paterno e l'altro materno; ma se la intendevano tale e quale come se stati fossero fratelli. Questo, del resto, in certo modo, potrebbe spiegare la mia non mai tradita vocazione, perché alimentata da convergenti rivoli di sangue. Aggiungi, coincidenza singolare, che entrambi si chiamavano Giovanni. Quello materno godeva gran fama tanto nella pesca quanto nella caccia. A proposito della quale è da ricordare la sua celebre coppiola, che sparata di sulla dorsale d'una maggiatica abbatté due gru smarrite in aria, che perciò viaggiavano tant'alte da apparire nulla più d'una coppia di germani.

Se con intenzione chiudo gli occhi, ecco rivedo, nello specchio della mente, la scena grandiosa di una notte che, dietro agli zii, andai sino ad un laghetto, questa volta per tutt'altro genere di pesca. Lo zio paterno, con in mano un fanalino, qua e là, illuminava l'acque, tanto da far risaltare, anche fra le punte delle erbe lacustri, i disseminati musi de' ranocchi. L'altro, con l'amo, li andava a stuzzicare sulla bocca. Sembrava che, ad uno ad uno, in continuazione ne facesse interamente la raccolta. E così, forse, dev'essere accaduto, perché al momento di partire sentimmo nel lago un gran timescolio, come di un essere affamato che si arrovellassse per la disperazione di non trovare il cibo. Lo zio materno, accorgendosi che mi ero impaurito, disse di restar tranquillo, poiché si trattava, quasi certamente, del malcontento di una lontra. Sono animali quelli di cui ho inteso parlare anche prima d'allora, dunque fino da bambino, ed io stesso ne parlavo dianzi; però in una sequela così lunga d'anni, tranne che nei libri di figure, non mi è mai capitato di vederne. Lo stesso, preciso, che de' fuochi fatui.

Mio padre poi al mattino, insospettito dal molliccio carnoso e verdastro di quell'abbondanza che, tornando a casa, avevamo versato lo zio paterno ed io, per la nostra parte, in un catino, s'impone con la mamma di non cucinarli; e sì che a suo fratello, rimasto scapolo in famiglia, ed anche a lei povera donna, piacevano, fritti, più del pollo. Egli ribatteva, alle nostre insistenze, di non voler nemmeno pensare che in casa sua si mangiasse rospi. Era un uomo molto risoluto e quindi tutt'altro che facile a smontare. Per qualche giorno un silenzio indispettito circolò in famiglia. Non mi ci ritrovavo in quel ristagno di affetti e di pensieri; tanto che promisi a me stesso di non andare mai più alla pesca dei ranocchi. Dopo un così lungo volgere di tempo posso, in piena coscienza, rallegrarmi di essere stato uomo di parola.

Ancora poche cose su quello che fu il bel sodalizio fra gli zii. Un caso unico, da far meraviglia, perché nella pesca in due, a cominciare dalle idee, perfettamente bisogna andar

d'accordo. Non essere, dunque, partigiani per temperamento, ché allora, il contrasto, o prima o poi, si manifesta coi pretesti in voga, che oggi sarebbero o della politica o del calcio. Si finirebbe, insomma, col rendere addirittura impossibile il silenzio, e il pesce, che ha udito sopraffino, dove si trova al sicuro, resta fermo. Perciò quando me ne vo alla pesca solo solo ho spesso la certezza nella fede che i miei zii, nell'aldilà, non abbiano a stare soltanto in contemplazione. E alla fede anche la ragione aggiunge il suo conforto se rifletto, come faccio ora, che gli apostoli erano nella maggior parte pescatori e, vivo Gesù, non mai completamente abbandonarono le reti.

Le pesche fatte al momento del cambio della guardia, in cielo, fra il sole e la luna, tutte quante l'ho in memoria e felicemente eccetto una. Sarei rimasto meno male, quella volta, se la pur sempre misteriosa lontra, con il suo moto perpetuo, mi fosse venuta a scorrazzare fra le gambe.

Le rondini e i balestrucci, cosa nota alle persone adulte, da qualche tempo disertano i paesi. Spesso lungo il corso dei fiumi vanno a caccia degli insetti. Perciò dunque gl'interramezzati voli e i rapidi schiamazzi sempre meno rallegrano la gente nell'ora del tramonto. La ragione potrebbe ricercarsi nel disturbo che danno i rumori contrastanti: le motociclette, sulla sera, nei centri abitati, sciamano, rincorrendosi, da tutte le parti: con le ragazze gesticolanti dietro, che hanno perso, quasi completamente, la virtù della modestia. O anche nella penuria degli insetti, quasi distrutti ovunque in conformità delle diffuse regole d'igiene.

Per il pescatore non si creda che questo sia un inconveniente. Rondini e balestrucci possono fare in aria, sul fiume, versi di ogni sorta, senza che per i pesci accada nulla. Cosa strana, perché basterebbe, da vicino, che tossisse un uomo, per trattenere, chi sa quanto, il pesce intimorito nella tana. Così vuole quella grande legge che regola l'armonia fra gli animali, per cui se essi appartengono a specie diverse convivono tra loro in totale indifferenza.

Dunque, mentre io facevo l'esercizio, che al pescatore sembra sempre nuovo, tant'è, ogni volta, l'impegno che ci mette, di buttar la lenza, una rondine, quanto mai, si vede, ingorda, rimase presa penzoloni all'amo. Mandò un grido così lungo, così acuto e disperato da rimanere nell'orecchio allo stesso modo del canto e della musica sul disco. Perciò non mi meraviglio quando, in ufficio, mi se ne scatena, all'improvviso, l'eco. A veder la rondine che manifestava tanto strazio, mentre dava l'anda al filo, per l'ampiezza, quasi totale, di una circonferenza, per poco non abbandonavo al fiume canna e tutto. La rondine morta, mi ricordo, stava esattamente nel pugno della mano.

Ho quasi la certezza di poter mettere stasera, al chiaro di luna, nella mia bolgetta, fra le trote, anche un'anguilla; mi piacerebbe, e non è da escludere che pur senz'acqua rimanesse viva, così domani, insieme alla mia moglie, ci si divertirebbe a chi l'afferra prima dal catino.

Se Dio vuole ora mi sento in condizione da assecondare, con la canna, il movimento dell'ombra che sorvola già le increspature, in massa, della debole corrente. L'amo e la mosca di metallo, raggiunti da un solitario raggio, risplendono d'argento mentre, dolcemente come si conviene, calano nell'acqua.

(1959)

Elio Vittorini

LA CITTÀ NON VISITATA

I

Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi d'un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di S.

Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumana, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come Acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. È a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola; e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammucchiati, di gazze ladre e di scimpanzii; mentre chi vi arriva venendo dal non lontano litorale la scorge che si annida con diecimila finestre nere in seno a tutta l'altezza della montagna, tra fili serpeggianti di fumo e qua e là il bagliore d'un vetro aperto o chiuso, di colpo, contro il sole.

L'uomo e il ragazzo che vi arrivarono quel pomeriggio con le loro pecore tornavano da un inverno passato in prossimità del mare: prima lungo le rive dei tristi fiumi malarici che corrono a ponente di Vittoria, poi tra le dune dai pendii bianchegianti di gesso che si chiamano Maccòni di Cammarana, infine sulla landa coperta d'assenzio ch'è in bocca alla cava d'Aliga, dove non si vede volare altro uccello che il corvo avanti e indietro verso il promontorio o dal pronontorio che porta il suo nome.

Seguito per qualche chilometro il terrapieno d'una ferrovia, e avventuratisi, diversamente da altre volte, su strade dirette a nord che salivano tra campi di erba giovane, tutti chiusi da cinte di pietrame, essi s'eran trovati a condurre il gregge, cercandogli un luogo non coltivato che potesse servirgli da pascolo, molto più in alto di quanto forse non volessero. Il posto appariva solitario: una spianata di roccia con cielo intorno quasi da ogni lato; e padre e figlio, stanchi e accecati dal sole, non aspettarono di raggiungere uno dei suoi limiti per fermarsi a mangiare un po' di pane e olive. Poi il sonno s'era posato in fronte a entrambi con un peso acuto di odori campestri e di luce diventato a poco a poco anche di musica per via dei belati e dei rintocchi di bronzo o di rame che si alzavano, alle distanze più varie, dalle pecore.

Ma al risveglio di accorsero che in quella musica vibrava uno strano suono come se un'orchestra suonasse davvero da qualche parte: o di sopra a loro nella profondità del cielo, o di sotto a loro nella profondità della terra su cui sedevano. Istantivamente, sollevarono gli occhi a cercarla entro il culmine dell'azzurro. Nel frattempo distinguevano note anche familiari attraverso il rombo dei suoi metalli sconosciuti. Voci umane? Rumori del-

l'attività degli uomini? Pareva che si udisse persino il cigolio di un carretto. Era come qualcosa che arrivasse lassù a un compimento immortale da uomini lontani di migliaia di anni o di migliaia di chilometri.

Padre e figlio si scambiarono un'occhiata; e di nuovo percorsero con lo sguardo la superficie del deserto di pietre fin dove l'aria lo tagliava; poi si misero a riunire le pecore. L'uomo fischiava loro. Il ragazzo correva intorno insieme al cane. Ma egli si arrestava ogni tanto dietro a un arbusto o dietro una roccia; e anche otteneva, per un minuto o due, che il cane smettesse di abbaiare. Egli voleva sentire, evidentemente, se lo strano suono vi fosse sempre. Correva e scompariva. Ricompariva e correva. E d'un tratto, mentre le pecore affluivano in un'ultima ondata, l'uomo l'udì che lo chiamava con voce piena d'urgenza: « Papà. Babbo. Babbo ».

II

Non era un grido d'allarme, o che chiedesse aiuto. Anzi sembrava gioioso, o addirittura esaltato, esultante. Solo che non dava tregua, e l'uomo si affrettò a strapparsi fuori dalla massa delle groppe che lo incalzavano. « Rosario! », gridò in risposta. « Rosario! ».

Fu con voce di preoccupazione, fors'anche perché non vedeva da che parte Rosario si trovasse.

« Eccola lì », poté udirlo richiamare. « Papà. Babbo ».

L'uomo strinse forte il bastone e raccolse inoltre una pietra.

Il cane era emerso dall'orlo di roccia in un punto poco lontano. Abbaiava fitto ma festoso, ai cieli, al sole, saltando e dimenandosi. Ed egli andò in quella direzione, correndo.

« Vengo. Vengo ».

Ma la pietra la lasciò cadere, appena arrivato. Il volto di Rosario si era alzato radiosamente dinanzi ai suoi piedi dalla roccia che scendeva tra cielo e cielo. Insieme gli si era aperta dinanzi la città di S., con le corone dei santuari sulle teste dei tre valloni, con le rampe dei tetti e delle gradinate lungo i fianchi delle alture, e con un gran nero di folla che brulicava entro a un polverone di sole giù nel fondo della sua piazza da cui parte e s'allarga verso occidente un ventaglio di pianura. Rosario era felice, indicandola al padre, come se avesse temuto di vederla svanire prima del suo arrivo. Che ora il padre fosse lì a guardarla lui pure sembrava gliela rendesse più reale, o comunque più durevole. Abbracciò il cane al collo, in un gesto di entusiasmo, e di nuovo indicò tutta la valle di case; poi i quartieri delle pendici ch'erano deserti e immobili nell'azzurro dell'ombra; poi la folla ch'era in fondo, immersa nel sole, e in essa indicò l'origine della musica che s'udiva vibrare ogni tanto, filtrata dalle diecimila stanze vuote e dalle gole d'organo della montagna.

« Ma che cos'è? », domandò. « È Gerusalemme? ».

Aveva negli occhi punte aguzze di sole che gli impedivano di distinguere che faccia facesse suo padre. L'udì in ogni modo rispondergli: « Non so che città sia ». Egli, con

questo, non aveva detto che non poteva essere la Città per eccellenza: Gerusalemme o altro che si chiamasse. Sicché Rosario andò avanti a indicarne come conferme d'un prodigo anche i particolari più semplici: un aquilone color topazio che fluttuava in un punto con una lunga coda inanellata; una gazza che si era posata sulla ringhiera di un balcone guardandosi nello specchio d'un vetro chiuso; la nera figura di una donna che accendeva il fuoco nel forno, su una specie di cortile o di pianerottolo...

La donna era l'unico essere umano che si scorgesse in tutto il quartiere della pendice dirimpetto. Soltanto lei e il fumo del suo forno si muovevano tra quei tetti, entrambi silenziosi allo stesso modo. Il fuoco era una tonda macchia rossa ora più vivida e ora meno vivida, e la donna lo alimentava di fascine o vi frugava dentro con un'asta senza che ne venisse alcun rumore. A volte la si vedeva anche sollevare una piastra da terra e tappare con essa la bocca del forno, o, viceversa, staccare la piastra dal forno e posarla in terra, sempre senza che ne venisse il minimo rumore. E a volte invece accadeva, pochi secondi dopo di averla vista spezzare un ramo contro la gamba, che giungesse il suono secco del legno spezzato, misteriosamente più forte del tremito di musica che sbarrava l'aria.

Rosario si girò verso il padre e gli sorrise, nell'indicare la donna. « La mamma », disse, col sorriso che gli si allargava sulla faccia.

« Certo ha fatto il pane », disse il padre, « fino a due giorni prima che tu nascessi ».

« Faceva un buon pane? » Rosario disse. « Mi piacerebbe che non fosse morta e che ora lo stesse facendo per noi ». Ma egli desiderava, non rimpiangeva. E annusò nello spazio che lo divideva dalla donna e dal suo forno. « Non avresti potuto sposarti di nuovo? » chiese. « Dopotutto avrebbe fatto comodo anche a te di avere di nuovo una moglie... ».

Egli fu quindi completamente assorto nella contemplazione del minuscolo nocciolo di vita ch'era la donna di là dal cristallo dello spazio. Essa aveva portato in casa il resto d'una fascina e, tornata fuori, se ne stava adesso accanto alla porta muovendo un braccio intorno al capo. Cos'era che combinava? Il ragazzo indovinò il suo viso, e indovinò la sua mano. « Vedi! » esclamò, con gli occhi che scintillavano. Disse trionfante che si ravviva i capelli entro al fazzoletto che glieli proteggeva. E precisò, al colmo del trionfo: « Se li liscia, sai! ».

Il padre non trovava più nulla che gli potesse dire. Lo guardò un po' perplesso come ogni tanto guardava i luoghi ch'erano in faccia e sotto a lui. E lo vide volgere altrove i suoi occhi di furetto.

Un clamore s'era alzato dalla città insieme a centinaia di gazze e di cornacchie che avevano lasciato di colpo le rocce sparse tra i tetti. O erano campanili ch'esse avevano lasciato? Certo nella musica ferma al centro del cielo sembrava che scalpitassero anche i metalli di uno scampanio. Le cornacchie andarono a posarsi, in turbini di foglie nere, sulle rocce che sovrastavano i quartieri delle pendici. Batuffoli di fumo galleggiavano in faccia a balconi zeppi di folla giù tra i luoghi da cui era cominciato il loro volo. Più avanti nella

scia del loro percorso s'erano invece palesati zaffiri e ametiste di palloncini che sballottavano, e ancora aquiloni che si contorcevano qua e là, un secondo, un terzo, un quarto, un quinto, tutti con la coda inanellata come il topazio del primo, ripigliando tutti quota nell'aria sconvolta dalla raffica di tante ali. Ora le cornacchie strepitavano affacciate dai cornicioni di roccia. Erano giunte le detonazioni dei primi batuffoli di fumo, e le cornacchie strepitavano. Altre ne giungevano di altri, e le cornacchie strepitavano. Esplodevano gradinate, esplodevano cancellate, esplodevano e s'incendiavano schiere di palloni variopinti saliti a dondolarsi nel cielo, e le cornacchie erano sempre là sopra che strepitavano.

Infine accadde che esploressero le cinquantamila mani della folla di cui brulicava la piazza; allora lo strepito delle cornacchie fu anche di fanciulli e di trombette e fischietti ch'essi suonavano; e Rosario poté distinguere, su ballatoi, o in cortili, o su pianerottoli di scale all'aperto, figure che sventolavano un fazzoletto salutando come da un treno, dove in gruppi e dove isolate. La donna del forno s'era tirato fuori dalla scollatura del vestito il fazzoletto col quale salutava. Essa si teneva sulla punta dei piedi al centro del suo cortile e salutava alle case più in alto e a quelle più in basso. « Come devono essere contenti in questa città! » esclamò Rosario.

III

Il padre allora si rialzò, calcandosi in testa il berretto dalla visiera mangiucchiata. Il suo sguardo passò sopra le pecore che aspettavano cento metri più indietro, coi musi posati sul collo l'una dell'altra. E il suo piede si avviò, ma diede di cozzo nella pietra che egli aveva portata fin là come un'arma e poi lasciata cadere.

Rosario continuava: « È la più bella città che abbiamo mai vista. Più di Piazza Armerina. Più di Caltagirone. Più di Ragusa, e più di Nicosia, e più di Enna... ».

Il padre non lo negava. Egli considerava la pietra senza dir nulla, e Rosario poté soggiungere: « Forse è la più bella di tutte le città del mondo. E la gente è contenta nelle città che sono belle. Non ti ricordi che gente contenta c'era nelle belle città che abbiamo girate per la novena dell'altro Natale? E che gente contenta c'era a Caltagirone per lo scorso Carnevale? E che gente contenta c'era a Ragusa per i Morti dell'anno prima? E che gente contenta c'era per l'ultima Pasqua che abbiamo passata a Piazza Armerina? ».

Il padre non negava niente di niente, era solo soprapensiero, sempre considerando la pietra ai suoi piedi, e Rosario non si fermò che un attimo, poi riprese: « E si capisce che sia contenta. Ha belle strade e belle piazze in cui passeggiare, ha magnifici abbeveratoi per abbeverarvi le bestie, ha belle case per tornarvi la sera, e ha tutto il resto che ha, ed è bella gente. Tu lo dici ogni volta che entriamo a Nicosia. Ma che bella gente! E lo stesso ogni volta che entriamo a Enna. Ma che bella gente! Lo stesso ogni volta che entriamo a

Ragusa. Ma che bella gente! E se incontriamo un uomo vecchio tu dici ma che bel vecchio. Se incontriamo una donna giovane tu ti volti e dici ma che bella giovane. Vorresti negarlo? Tu dici che dev'essere per l'aria buona, ma più la città è bella e più la gente è bella come se l'aria vi sia più buona... ».

Il padre sorrise, di sotto ai pensieri che gli annuvolavano la fronte, e anche mormordò, tra quei suoi pensieri: « Può darsi ». Il suo sguardo, tuttavia, non si staccava dalla pietra, e Rosario incalzò, a braccia spalancate: « Figurati in questa città che è la più bella del mondo la bella gente che vi deve abitare. I bei padri che qui devono avere tutti i figli. I bei nonni con barba bianca che devono avere. E le belle mamme che devono avere. Le sorelle. Le zie. Le cugine. Le mamme... ».

La sua mano si mosse, certo a indicare la donna del forno. Ma, cercando il cortile dove l'aveva vista, egli trovò più in alto un terrazzino dove una seconda donna dondolava un ferro da stiro con dentro fuoco di carbone che sprizzava scintille a sciami, e allora indicò in lei e nei suoi movimenti giovani la stessa cosa che intendeva indicare nell'altra. Gridò: « Come lei che ha infornato il pane e che ora scalda il ferro per stirare e che... ». Gridò con tutta la sua voce di ragazzo: « E che... E che... ». E non seppe più finire, nello stupore del miracolo ch'era ai suoi occhi, così da lontano, una donna scoperta ad accendere il fuoco in un ferro da stiro tra il folto lembo di case d'un bosco di case.

« Può darsi », ripeté il padre, senza che si fosse voltato.

Egli non vedeva Rosario indicargli la nuova Vestale con l'arco di scintille intorno alla sua figura nera, e fu inaspettatamente che lo sentì chiedergli: « Era bella la madre che ho avuta? ».

Ma lo sentì, subito dopo, che se ne infischiava d'ogni risposta sua, e che gli importava unicamente di seguire il proprio filo, e svolgerlo. Lo sentì che diceva: « Io non vorrei esser nato da una donna brutta come sono le donne delle città brutte. Di Alimena, per esempio. Che schifo! O di Resuttano. Che schifo di schifo! O di Licata. Che schifo di schifo di schifo! Fortuna che mia madre era di Aidone, e che Aidone non è brutta. Ma vorrei che fosse stata di una città più bella, e per questo non mi dispiace troppo che sia morta, e che tu sia un vedovo che potrebbe sposarsi un'altra volta e farmi avere un'altra madre in una città come Nicosia o in una come Enna o come questa... ».

Stavolta il padre non ripeté il suo « può darsi ». Allungato lo sguardo di sopra alla spalla egli considerava la testa del ragazzo, enorme d'una nera massa di capelli come una nidiata nera. La considerò con la concentrata attenzione che aveva avuto fino a poco prima per la pietra. Con lo stesso annuvolamento di pensieri tutto in giro alla fronte. Quindi sollevò il bastone che ancora teneva stretto verso metà come quand'era accorso, armata di esso una mano e della pietra l'altra. Lo sollevò per fare che cosa? Non fece nulla. Lo riabbassò. Ma era certo per fare qualcosa che lo aveva sollevato.

« Non parli tu? » gli chiese il ragazzo, proprio mentre lui riabbassava il braccio.

La sua testa nera aveva avuto un piccolo scatto e mostrava il faccino radiosso a scrutare il padre con aria che sembrava d'ironica provocazione, canzonatoria.

« Tutto quello che sai dire », gli gridò, « è solo può darsi... ».

E gli rifece il verso: « Può darsi... Può darsi... ».

IV

Ma l'attimo successivo i suoi occhi ridevano di tenerezza. Il padre ricambiò, sebbene a fior di labbra, quel sorriso. Si udì insieme qualche belato, si udì il cane, si udì l'asino, si udì qualche scrollio di campano da pecora: tutto dell'antico mondo loro che metteva fuori il consenso del proprio suono; e Rosario saltò su, imbaldanzito, dall'orlo della sponda di roccia.

« Verò? » esclamò. « Non è vero? Non ho ragione? Non lo pensi tu pure? ».

Aveva afferrato un braccio del padre, se lo passò intorno al collo, e se ne teneva la mano sul petto, un irsuto ciocco di mano, con tutte e dieci le sue dita gentili di ragazzo. « Nelle città brutte », continuò, « la gente è anche cattiva. Abbiamo visto a Licata come ci guardavano male con quei ceffi che hanno sempre avvolti in uno scialaccio nero e coperti di barba. E l'abbiamo visto ad Alimena. L'abbiamo visto a Resuttano. L'abbiamo visto nei paesi delle zolfare. La gente è disgraziata, nei posti così, non ha nulla di cui rallegrarsi, nulla mai che la faccia un po' contenta, e allora è per forza cattiva. È brutta ed è cattiva, è sporca ed è cattiva, è malata ed è cattiva... ».

Il padre torceva un po' la mano come se volesse ritirarla, e il ragazzo gliela stringeva più forte. « Non dico giusto? » domandava. Ma non insisteva. Era troppo pieno di fervore per aver bisogno che il padre gli rispondesse. Alzava gli occhi a guardargli in faccia la ritrosia: o il timore che poteva essere, l'inquietudine che poteva essere; e passava sopra a tutto, sicuro di sé, con un nuovo galoppo di parole. Disse che la gente delle città belle era anche buona né più né meno come la gente delle città brutte era anche cattiva. Le città belle, cioè, avevano anche questo merito: di render la gente brava e buona. « No? » egli diceva. « Non ti pare? » diceva. Il padre non negava e non assentiva, e lui andava avanti a parlare, guardatolo un'altra volta, come se ne ricevesse delle risposte affirmative. Più una città era bella, diceva, e più la gente vi aveva modo di esser buona. Vi aveva di che rallegrarsi di più ed era più buona. Vi aveva di che essere più contenta ed era più buona. O il padre non ne conveniva? Il padre non lo negava, e Rosario lo guardava e riattaccava.

Egli disse infine della città che avevano sotto gli occhi. A giudicare da com'era bella bisognava che la gente vi fosse straordinaria. Egli lo scommetteva. E andò oltre ogni limite di quanto padre e figlio si fossero detto mai, per dire della vita straordinaria che vi si doveva vivere...

« Qui ciascuno dev'essere come se fosse un re o un barone. Con tutti che lo chiamano Vossignoria. Con nessuno che può dargli del tu e trattarlo male. Con nemmeno il maresciallo che lo possa sgridare e insultare. Con niente che sia costretto a fare o non fare per paura. Invitato alle feste di ogni casa. Accolto dovunque voglia entrare. Con ogni ragazza che lo può prendere per marito anche se è un povero capraio. E poi con un cavallo che può montare invece d'un asino o un mulo, proprio come un re che cavalca anche se è solo un contadino che si reca a zappare... ».

Rosario non si curava più di trattenere la mano del padre. Questi perciò aveva potuto ritirarla, e ora accadde che l'alzò e si strappò di testa il berretto.

« Basta! » gridò insieme. E buttò il berretto per terra.

« Ma papà... » esclamò il ragazzo. « Ma babbo... ». Lo guardava con gli occhi pieni di voglia di scoppiare a ridere, e tuttavia anche un po' sconcertato vedendo ch'era rosso come quando si arrabbiava sul serio. Si chinò, sempre guardandolo, a raccogliergli il berretto, e disse di nuovo: « Ma babbo... ». Poi scrollò il berretto, e lo sbatté, e disse: « Ma insomma... ». Poi disse: « Ma che ho detto? ». Né si lasciò intimidire da un movimento di stizza che il padre riaccennava.

Stava lui pure arrossendo. « Una città non nasce come un cardo », disse. « O sono gli angioletti che vengono a posarla su una collina? ». Aveva ancora gli occhi che volevano ridere, ma la sua voce si alzava sempre di più e diventava stridula. Disse che dunque non era per combinazione se Enna era la nobile Enna e Licata era schifosa. « Che diamine! » disse. Tutto dipendeva dal modo in cui la gente viveva. Dove la gente viveva come a Enna si aveva Enna, e dove la gente viveva come a Licata si aveva Licata. Egli ripeté in senso inverso il suo discorso di poco prima. Disse per la gente quello che prima aveva detto per le città, dicendo invece per le città quello che prima aveva detto per la gente. Si sbatteva il berretto del padre contro le ginocchia e diceva il contrario di una cosa che aveva detto. Si batteva di nuovo il berretto contro le ginocchia, lo faceva schioccare, e diceva il contrario di un'altra cosa che aveva detto. Ma questo era per illustrare quello che aveva detto. E per ribadirlo. Per confermarlo.

« Non ho proprio detto », concluse, « nessuna sciocchezza ». E allungò al padre il berretto; con le guance ormai rosse come di bandiere che gli sventolassero dentro.

V

Cominciava a imbrunire, in quel momento.

I corvi volavano fin sopra a loro, avanti e indietro, senza più incontrare alcun punto di sole attraverso l'aria. Lo splendore del giorno s'era tutto raccolto in pulviscolo sulla profonda lontananza della pianura, rendendo incerto se questa fosse terra o fosse mare. Tra un'ora al massimo sarebbe stato buio; perciò si aveva appena il tempo di condurre il gregge lungo i margini della città in cerca d'un recinto per chiudersi e accamparsi con esso.

La campagna siciliana è costellata, nelle adiacenze delle città, di recinti del genere. Innalzati, sovrapponendo pietra a pietra, dai primi pastori nomadi dell'isola, e tenuti sempre in ordine, con un ritocco ogni tanto, dai pastori delle generazioni successive, servono ancora oggi di luogo per sostare ai pecorai e caprai delle montagne che scendono, d'autunno, verso i pascoli invernali, o risalgono, la primavera, verso i pascoli estivi. Trovatone uno che non fosse già occupato da qualche altro gregge, e fattovi entrare le bestie, sbarratone alla meglio il varco d'ingresso, scaricato l'asino, acceso un fuoco e mangiato un boccone, Rosario e suo padre non avrebbero avuto che da dormire, fino all'alba. Con in faccia le luci dell'inafferrata città, sarebbe stato un dormire piuttosto spinoso per Rosario. Egli avrebbe sentito che la foggia, sotto la sua schiena, metteva fuori troppe punte tra la polvere dei millenni di sterco da cui era ricoperta. Si sarebbe inoltre accorto di essere ormai troppo cresciuto per continuare a dividere col padre l'unico sacco a pelo di cui disponevano. Ma dopo, e dopo munto il latte, dopo alimentato il fuoco per il formaggio e il fuoco per la ricotta, vi sarebbe stata la città da percorrere su e giù per strade, per piazze, per gradinate, per ponti, vendendo ricotta della giornata nel sole delle dieci e delle undici, e anche di più tardi, fin nei cortili dipinti di celeste ch'erano sulle pendici con donne che preparavano un nuovo pane o con bambini che preparavano un nuovo aquilone.

Invece il verde plenilunio che si stese quella notte sulla Sicilia e il mare intorno, rompendo l'oscurità in cui Sicilia e mare, e insieme Africa e Andalusia, e Malta, e Grecia, erano stati avvolti per un paio di ore, trovò padre e figlio in cammino col gregge attraverso il deserto altipiano dell'Irminio, una dozzina di chilometri più a nord dei luoghi ove sorge la città di S.

Questo significava ch'essi avevano impiegato il poco tempo di chiarore rimasto loro a scendere da un dirupo di duecento metri, attraversare di sasso in sasso la fiumara del Modica, e risalire, per dirigersi dritto sul nord, un altro dirupo di duecento metri. Mai, con una cinquantina di pecore, essi avrebbero potuto scalare quest'altro dirupo senza un po' di luce di crepuscolo o luna. Bisognava che si fossero affacciati ancora di giorno, almeno in un ultimo baluginio, sulle terrazze dell'altipiano; e dunque è da dire ch'essi non avevano assaggiato più altro della città di S., e che le avevano, di punto in bianco, voltato le spalle, che n'erano praticamente fuggiti via, e a precipizio.

Ora la verde luce li disegnava difatti in una fila che pareva proprio correre: il padre in testa, con l'asino carico che gli trottava allato; un po' più indietro un primo gruppetto vaporoso di pecore subito seguito, in un più intenso biancheggiare, dal grosso di loro; e infine il figlio, curvo, le mani in tasca, accompagnato dall'ispida sagoma del cane.

Molti altri scovò il plenilunio, qua e là per la Sicilia, che pure parevano in fuga: uomini a cavallo, e uomini che strisciavano via sulle ginocchia, uomini che camminavano su tegole di tetti in punta di piedi, uomini che si lasciavano scivolare giù dal muro della bianca cinta d'un aranceto, uomini in mezzo a una landa o su una spiaggia che subito

affrettavano il passo abbassandosi sugli occhi la visiera, uomini che spiegavano lo scialle fin'allora portato appeso al braccio e vi si incappucciavano, uomini in carretto che fermavano il mulo a sentire da che parte venisse un abbaiare di cani, uomini in camion che arrestavano il motore per stare un momento in ascolto, e uomini anche in barca da pesca che smettevano di remare per guardarsi intorno, uomini anche in un treno dai lumi spenti che si facevano il segno della croce per una riapparizione improvvisa del controllore...

A Contessa Entellina, nell'estremo ponente della Sicilia, si videro d'un tratto un'ombra d'uomo e una di fanciullo alzarsi da un cespuglio e correre in salita verso dov'era un gran folto di noccioli. Un'ombra di donna, nel settentrione del golfo di Milazzo, si staccò da un muretto come se sbucasse di sotto alle sue pietre e cominciò a correre per viottoli fuorimano che si lasciavano sempre più in basso case e mare e lumi posati sul mare. E a Ribera, giù dalle parti di Agrigento, un uomo aiutò una donna a calarsi da una finestra, le buttò due fagotti, la raggiunse, e poi prese per i campi con lei.

Questi ultimi non erano due amanti che tradivano le famiglie rispettive. Erano due sposi in viaggio di nozze. Il padrone della locanda da cui ora filavano via aveva sul registro i loro nomi: Spicuglia Michela maritata in Mancuso quello di lei, e Mancuso Gioacchino quello di lui. Il padrone della locanda sapeva anche che c'erano alcune differenze tra i due coniugi: che lei aveva sì e no diciott'anni mentre lui aveva compiuto i suoi trentanove; e che lei era d'un posto di mare e vigne, di Mazzara del Vallo, mentre lui faceva il carbonaio nei boschi sopra a Capizzi, sui Monti Nebrodi.

Nessuno invece conosceva le generalità della donna che stava fuggendo da un villaggio del golfo di Milazzo, su nel nord-est dell'isola. Essa non aveva camera in una locanda. Capitata all'imbrunire sulla spiaggia, vestita di verde e arancione, tra le nere barche tirate in secco, non aveva osato passar oltre i crocchi di madri e zie, e di sorelle e cugine, che subito s'erano formati, uno di qua da una prua, uno di là da una poppa, e uno magari su una tolda, su un ponte, o, con sassi nelle mani, dietro al castello dei pali su cui vengono tese le reti. S'era ritirata, con le madri e le zie e le altre che la seguivano a distanza, e s'era nascosta nel buio che scendeva, in mezzo ai fichidindia e ai muretti di pietre che s'ammucchiavano sul declivio alle spalle del villaggio. Lì aveva aspettato che fosse notte, e poi più notte, e un po' più notte, finché la luna era sorta a illuminare la spiaggia e i vicoli e a farle perdere ogni speranza che avesse potuto riporre in una più profonda notte.

Come a Contessa mostravano di aver perduto la loro i due che correvaro, uno adulto e uno marmocchio, verso i noccioli di cui nereggiaiva il pendio di fronte alla città contadina. « L'hai sentita? » diceva l'adulto. « L'hai sentita? ». Una voce aveva urlato qualcosa nel plenilunio. Era stato dal fondo del vallone, dove l'epicata città ha lasciato cadere ogni tanto qualche casolare, uno ogni secolo. E l'adulto, o comunque più alto, trattenne un momento il più piccolo per dirgli tutto il suo pensiero. « Ormai è chiaro che non le passa più », gli disse. « Da tre giorni aspettiamo che le passi, consumiamo le nostre prov-

viste aspettando, e lei è sempre dietro la porta che ci spia e non se ne va nemmeno a letto. Cosa vuoi che le passi se non dorme nemmeno? È meglio che ci prendiamo la strada tra le gambe e che tu mi dia retta. Il luogo in cui ti condurrò questa volta sarà molto più bello di quello dell'altra volta, e anzi sarai tu che lo sceglierai su cento e anche mille che ti farò visitare finché troveremo... ».

Ma di Rosario e suo padre non si sarebbe potuto dire che fuggissero insieme. Soltanto il pastore aveva l'aria di fare una cosa che ritenesse necessario fare. Gli animali lo seguivano con malinconica rassegnazione attraverso un'altra e un'altra delle terrazze di roccia che scintillavano come di occhi o coltelli da ogni loro spigolo; e Rosario lo seguiva quasi alla stesso modo, ignaro allo stesso modo (o noncurante) del pericolo da cui veniva costretto a mettersi in salvo. Egli rimaneva indietro anche dal cane, ogni tanto. Si fermava, e aveva due o tre minuti di sfogo con lagrime che gli inondavano il volto. Si guardava intorno, e piangeva. Poi guardava davanti a sé la figura fuggiasca del padre, e ricominciava a seguirlo, riabbassando la testa nell'arruffato rancore per il quale aveva pianto. (1952)

Romano Bilenchi

PADRÈ E FIGLIO

A Viareggio me ne stavo seduto a un caffè della passeggiata sul mare. Era maggio. Poche le persone che camminavano su e giù finanziano a me, qualche coppia di stranieri, inglesi o tedeschi. Gruppetti di bambini si dirigevano verso il molo decisi a provare se fosse già possibile fare il bagno. Giovani studenti, ragazzi e ragazze, con quaderni e dizionari sotto il braccio, entravano nel caffè e, attraverso la vetrina spoglia, li vedevano sedere ai tavoli; alcuni parlavano sottovoce, altri leggevano pensierosi. Dovevano appartenere alla stessa classe e si spingevano fin lì per trascorrervi un'ora di intervallo fra una lezione e l'altra. Quando se ne andavano ne giungevano altri e si comportavano come quelli che li avevano preceduti. Alcune coppie sedevano distante dai compagni e si scambiavano baci, carezze e sigarette.

Leggevo distratto i giornali e ogni tanto attraverso la vetrina davo un'occhiata agli studenti e poi guardavo davanti a me. Viareggio era muta, solitaria, tersa, accucciata al riparo dei monti. Il silenzio e la solitudine inducevano a pensare alla vita intensa che si svolgeva nel cuore della città e che le case della passeggiata con le finestre e con le porte chiuse mi impedivano di seguire. Passò un mio amico, Carlo, che teneva con una mano un

quadro avvolto in un giornale. Appena mi vide, si diresse verso di me, mi salutò e mi sedette accanto. Scartò in fretta il quadro e me lo mostrò. « Che ne dici? » mi chiese. Era un paesaggio marino, spiaggia, cabine, sole, scomposto nei suoi elementi e ricomposto in un primo piano senza apparente prospettiva. Il colore predominante era un rosso dorato. Avevo dinanzi una estate infocata. Il pittore abbandonava il reale per inoltrarsi nei campi più reconditi dell'intuizione e della visione. E dimostrava di saper fermare l'immagine prima che diventasse banale. Il quadro, sul dietro, portava un titolo felice e appropriato, *Idea di spiaggia*, ed era firmato Francesconi. « Chi è? » chiesi a Carlo. « È un giovane di Viareggio che ha vissuto un po' a Roma » rispose. « Se vuoi andiamo subito da lui. Te lo presenterò volentieri. L'ho lasciato proprio ora, metteva in ordine lo studio ». Traversata la passeggiata penetrammo nella città, in via Machiavelli, ci inoltrammo sotto una volta che portava dentro a una corte nella quale si aprivano usci di abitazioni e di magazzini. Un giovane alto, dai folti capelli ricciuti, con un abito di velluto verde, uscì da una porta spalancata. Teneva nelle mani, un po' distante da sé, un quadro; lo guardò attentamente alla luce del giorno poi lo depose accanto ad altri quadri appoggiati al muro della corte. Era Francesconi. Mi mostrò i suoi dipinti: fiori quasi sempre dai colori tenui, tutti bene impaginati, con un impianto grafico preciso, netto, con un sospiro di dolce comunicabilità. E cavallini vispi e ironici attaccati alla carrozza. Sul cavalletto prendeva forma, su un fondo grigio pallido, un altro vaso pieno di fiori. L'oggetto osservato penetrava in quella regione del regno dell'uomo che non può essere descritta e rappresentata nel suo legame con il mondo oggettivo. Quei fiori scaturiti da un'impressione che una fantasia aerea sviluppava in un discorso cromatico di forme e di luci si perfezionavano chiudendosi come dentro un cerchio, in un rapporto perfetto del basso con l'alto, del terreno con il celeste, del particolare con il cosmo, del definito con il caos, in un continuo processo di umanizzazione.

Mario Francesconi aveva un volto buono e mesto che spesso si rischiarava in un sorriso schietto ed ironico. Da quel giorno diventammo amici e spesso tornai e torno anche oggi nel suo studio, ne ho seguito e ne seguo il lavoro, lì mentre dipinge e attraverso le mostre. Dopo i fiori vennero altri paesaggi, uccelli marini, volti di bimbi. I colori che predominano in questi quadri sono il grigio e il rosa — i colori della Versilia —, Francesconi adopera i mezzitoni talvolta con improvvise decisioni violente ma sempre bene armonizzate nel movimento dei colori e delle luci che riesce ad imprimere al quadro. Non è legato a due o tre tinte, la sua tavolozza è completa.

Francesconi non ha avuto un tirocinio artistico. È figlio di un artigiano che sa fare di tutto, e di tutto ben presto si annoia, e al quale piace costruire i carri di Carnevale. Mi hanno raccontato gli amici che negli anni dal '30 al '40 il vecchio Francesconi interruppe la tradizione delle maschere realizzando in creta e poi in cartapesta alcune composizioni nelle quali amori giovanili o semplici desideri si materializzavano in volti di ragazze dagli occhi grandi e maliziosi. E tutta la città ne parlava e molte donne viareggine vi si ricono-

scevano. Forse fu dal padre che Mario acquistò il gusto della forma e del colore. Non ebbe primi passi. Un giorno prese i pennelli e dipinse e i quadri gli riuscirono subito. Il primo, *Cattedrale sul monte*, vinse un premio, il secondo, *Giostra in movimento*, fu acquistato da un illustre medico di Pisa. Tempo fa ho rivisto uno di quei quadri, *Traccia di collina*, che un amico gli aveva portato a restaurare. Anche allora, come oggi, il soggetto è visto in un sogno di pure forme non oggettive, ma penetrato come uno stilema di analisi psicologica. Gli piaceva, quando era ragazzo, appartarsi dal mondo. Saliva spesso nelle camere alte della casa della nonna e affacciato ad una finestra guardava per ore ed ore i tetti delle piccole case e degli orti vicini lasciandosi avvincere da quel mondo antico e armonioso. Da allora non ha mai smesso di dipingere e, con tenacia, ha fatto della pittura la sua ragione di vivere.

Ben presto divenni amico anche di Gionata, il figlio di Francesconi, un bimbo di pochi anni, fanatico della televisione, del cinema, dei burattini e imitatore di Celentano. Con Gionata, Mario e sua moglie, andammo un giorno d'inverno a vedere *Giulietta degli spiriti*. Sedemmo in seconda fila per volere di Gionata al quale piaceva seguire il film da vicino. Gli spettatori erano tutti raggruppati dietro di noi. All'inizio, quando gli attori sono impegnati in un gioco di carte, Gionata, stupito per quello che aveva udito, indicando lo schermo chiese ad alta voce: « Mammina, quella signora ha detto puttana? ». Una grande risata si alzò dietro di noi. Accorse una maschera e ci redarguì perché avevamo portato dentro il cinema un bambino. « Il film è vietato ai minori di diciotto anni » disse. « Ma questo è un bimbo che non capisce bene quello che vede, che non è ancora turbato dai problemi dei grandi » rispondemmo. L'uomo brutalmente disse: « Se arriva la polizia ci si va di mezzo noi » e, fra le risate degli spettatori, doveremo andarcene. Gionata pianse a lungo quella sera, né le promesse di giocattoli per il giorno dopo bastarono a calmarlo.

Tornammo altre volte al cinema senza che accadesse nulla. Gionata si guardava attorno sospettoso e voleva sedersi lontano dagli altri spettatori, ma taceva e ben presto si lasciava attrarre dal film. Quell'aprile mi recai di nuovo a Viareggio. Una sera andammo con Gionata a vedere *Fumo di Londra*. Alle prime mosse, alle prime battute di Sordi, gli spettatori risposero con repliche, lazzi e risate. Dopo un po' Gionata che non riusciva ad affermare il significato delle parole dell'attore, prese ad agitarsi sul sedile, ad attaccarsi al braccio della madre, a parlottare sottovoce. Infine, rapido, si alzò in piedi sulla poltroncina e appoggiandosi allo schienale si rivolse minaccioso verso gli spettatori. Indossava una blusa giallo acceso con i calzettoni dello stesso colore e pantaloncini turchini. I suoi capelli erano folti e lunghi e biondi chiari. Dopo un attimo gridò: « Matti, che avete da ridere. Stupidi, sudici, cretini. Siete tutti matti. Smettete. Che vi ho fatto? ». Capimmo che, ricordando la risata suscitata dalla sua domanda alla madre durante la proiezione di *Giulietta degli spiriti*, Gionata aveva pensato che anche questa volta il pubblico ridesse soltanto di lui. Disperato non cessava di insultare gli spettatori e di chiedere che ci fosse da ridere. E il pubblico distratto dal film gli rispondeva con altrettante offese, con risate, con zittii. Fummo anche quella

volta costratti a uscire. Ci vollero molti regali per calmare il bambino che per mesi non volle più sentire parlare di cinema. D'un tratto, sulla passeggiata, scrutava con il volto serio qualcuno: aveva riconosciuto una delle persone che assistevano quella sera a *Fumo di Londra*. Anche al caffè qualche volta se sentiva ridere dietro di sé si voltava imbestialito e inveiva contro una donna o un uomo sconosciuti con i quali io o Mario dovevamo scusarci.

Gionata ci seguiva curioso e divertito nei nostri acquisti. Armato di una grossa pistola giocattolo da cow-boy venne un giorno con noi a comperare magliette ai grandi magazzini. Mentre io e Mario, saliti al piano superiore, ci facevamo mostrare le magliette, Gionata si fermò in cima alla scala apparendo a tratti con la testa dalla balaustra e scomparendo dopo un istante. Di continuo vedevamo la lunga canna della pistola appoggiata sulla ringhiera della scala e puntata verso di noi. Nei magazzini c'erano due sorelle, ragazze giovani e procaci, brune di capelli e di pelle, una cassiera e una commessa. Gemelle, non si distinguevano l'una dall'altra. Una donna di Viareggio ne elogiava le forme. « Ma come siete belle. Che caso strano nascere insieme ed essere uguali », diceva. « Siete più belle delle sorelle Kessler. Potreste fare una coppia come loro. Perché non sfruttate la vostra bellezza e fate del teatro? Oggi ballano e cantano tutti. Sono certa che avreste fortuna ». « Magari » disse la cassiera. Gionata, che aveva ascoltato le effusioni della donna, uscì dal suo riparo. Puntò la pistola prima verso la cassiera e poi voltandosi lentamente verso l'altra ragazza che stava dietro a un banco le chiese: « È vero che tu sei quella? ».

Gionata ha anche degli amici che ci ha fatto conoscere, il figlio di un bagnino, ultimo di sette fratelli, basso e corpacciuto, grande mangiatore di pizza, sempre mezzo nudo anche d'inverno; e il figlio del padrone di un bar, un bimbo un po' più piccolo di lui. Gionata li invita a pranzo e si diverte a vederli mangiare, soprattutto il primo, enormi scodelle di pastasciutta. Un pomeriggio avevo comprato a Gionata un giocattolo, l'ultimo modello di una possente automobile da corsa guidata da Batman. Poi ci eravamo seduti a un caffè e ne facevamo gli elogi. Si avvicinò Paolo, il figlio del padrone del bar, e chiese a Gionata chi gli avesse comprato quell'automobile. Gionata indicò me. « Perché l'hai regalata soltanto a lui e a me no? » disse Paolo. « Tu non eri con noi » gli risposi. « Ce l'hai anche tu, l'ho vista io. Non gliela comprare », disse Gionata. « Ma la mia è vecchia » disse Paolo. « E la mia è nuova » disse Gionata allegro. « Perché non me la compri anche a me? » chiese Paolo. « Io e te non siamo amici come con Gionata » risposi. « Ma ora siamo amici » disse Paolo. Io, Mario e Gionata ridemmo. « Così non ci posso stare. Io non ci posso stare » gridò ripetutamente Paolo e infine se ne andò piangendo. Dopo ogni regalo chiedevo a Gionata: « Dimmi quanto fa tre per tre ». « Quarantasette » rispondeva Gionata. « E cinque per cinque? ». « Centodieci ». « Fai le moltiplicazioni così anche con il maestro? » « Sì ». « E lui che ti dice? ». « Il maestro è un fascista ».

Pochi giorni prima di quella Pasqua il maestro disse agli alunni di scrivere una lette-

rina alla madre. Distribuì carta e buste e scrisse sulla lavagna qualche frase che tutti avrebbero dovuto copiare. «Cara mamma, oggi è la Santa Pasqua. Perdonami se in quest'anno non sono stato sempre buono. Tanti affettuosi auguri. Un bacio». Anche Gionata scrisse, mise il foglio dentro la busta, e, dopo che il maestro ebbe controllato l'indirizzo, la infilò nella cartella. Diana, la madre, la mattina di Pasqua, frugando nella cartella di Gionata per nasconderci un regalino, trovò la lettera a lei indirizzata. Commossa pensò: «Guarda che gentilezza hanno avuto il maestro e mio figlio». Aprì la busta. Sul foglio c'era scritto: «Ass polle Maratira sitt, nillo Trocheo, Maratena sitt. Gionata».

Dalla fisionomia di Gionata e dei suoi amici Francesconi prende l'avvio per dipingere i volti di bambini che sono seguiti ai fiori e ai cavalli. Francesconi vive di continuo a Viareggio e fra la gente della città si trova a suo agio benché non abbia nulla dell'uomo di mare. Soltanto qualche gita a Palermo, Milano, Firenze, Venezia per una mostra presentata sempre con garbo da Maccari o da Luzi o da qualche altro amico. Ogni tanto si reca in città lontane per comprare vestiti per sé e per Gionata. La sua giornata è sempre uguale e intensa. Per qualche ora dipinge, poi porta Gionata al teatro dei burattini in pineta, poi torna a dipingere, o si reca a dare una mano al padre sempre occupato in un'impresa diversa. Spesso lo vedi aggirarsi pensieroso attorno a una giostra. Tempo fa possedeva una capanna di là dal molo sulla spiaggia allora deserta. Una estate non aveva voglia di dipingere e passavamo tutta la giornata tra la pineta e il mare. Fu là che Mario vide gli uccelli acquatici che sono diventati soggetto dei suoi quadri più recenti. In quella solitudine Gionata era felice. Non chiedeva più giocattoli né di andare al cinema e sembrava essersi dimenticato di imitare le mosse di Celentano. Soltanto un giorno si sdegnò Mario e Diana che vollero obbligarlo a fare il bagno con un mare agitato e freddo. Agguantato dai due fu trascinato nell'acqua. Scivolò, cadde, bevve e si ribellò. Infine riuscì a raggiungere la spiaggia e a mettersi sotto la mia protezione. Mentre dal mare lo chiamavano ridendo, lui, imbronciato, con la voce fioca per l'acqua bevuta, mi prese per una mano e rivolto al padre e alla madre mormorò: «Vai a fare in culo te e lei». Ora che quella spiaggia selvaggia è stata ripulita e vi sono sorti nuovi stabilimenti balneari, Francesconi, vistasi distruggere la capanna, ha fatto montare più a sud una casa di legno venuta dalla Lapponia. Vi vivrà isolato estate e inverno.

Francesconi è un giovane buono e leale con pochi amici ai quali resta fedele. Anche dopo aver raggiunto la notorietà, aver visto sui muri della città manifesti con il suo nome, non ha perso una briciola della sua tenacia, non si è scostato un attimo dal suo discorso di artista. Non ha mai giocato a fare il pittore. Una sera che passeggiavamo lungomare fummo avvicinati da un cocomeraio che mostrò a Mario una foto a colori del suo banco di vendita, con monti di cocomeri bene in vista. Sembrava una bandierina tricolore. Chiese a Francesconi di riprodurre quella cartolina su un grande quadro. Inutilmente Mario gli spiegò di non essere capace di riprodurre soggetti dal vero, che la sua pittura non si pre-

stava a imprese del genere. L'altro non intese ragioni. Era tardi, ma Francesconi mi pregò di seguirlo. Penetrammo nella città vecchia, bussammo a una porta, svegliammo un uomo anziano che anche lui faceva il pittore e si chiamava anche lui Francesconi. Dipingeva paesaggi e nature morte, riprodotti così come erano in natura fino nei particolari più minuziosi. Il venditore di cocomeri ebbe il suo Francesconi da appendere in salotto e fu molto felice. « Voi giovani » disse « se non trovaste chi vi tiene all'erta morireste di sonno ». Un altro giorno, di pomeriggio, mentre sedevamo a un caffè una donna vecchia ed agghindata di uno strano vestito venne a chiedere a Francesconi di dare una occhiata alla sua piccola collezione di quadri fra i quali c'erano anche due suoi dipinti, per conoscere se aveva scelto con acume e quanto nel loro insieme potessero valere. Invitò anche me. Entrammo in una casa arredata con mobili dell'Ottocento, con tende di mussola e di velluto e con le pareti piene di quadri di postmacchiaioli come se ne vendono nei mercatini delle città. Fra di essi c'erano due dipinti di Francesconi, uno dei quali attaccato alla rovescia, due vasi di fiori splendenti di appartata ironia quasi fossero consci dell'avventura che erano costretti a vivere. Mario non disse nulla, osservò i quadri uno per uno, in tutti elogì qualche particolare. Ce ne andammo di là che era sera inoltrata, lasciando la donna felice. Quando fummo fuori, Mario non si abbandonò neppure a un sorriso. (1971)

Tommaso Landolfi

ALLEGORIA

— Auff, maledizione!

— Che c'è, brava gente?

— E non lo vede? Mi domando come è possibile far procedere questa barca per questo e d'altronde per qualsiasi terreno. Vede, vede? sulle vele non c'è molto da contare, l'attrito della chiglia è troppo forte; e andare avanti così, puntando i remi come stiamo facendo, c'è da buttarci l'anima!

— Eh, già... Vuole una mano?

— Magari; grazie. Ma non si va lo stesso, se non pollice a pollice; e quando s'arriva?

— Già già, quasi quasi sarebbe meglio andare a piedi.

— Sì, Dio mi perdoni.

— Beh si calmi. Su, voi fate forza sui remi; io, spingo.

— ...E, con tutta la sua cortesia, bel risultato: un paio di centimetri forse.

— Non c'è che rassegnarsi e ricominciare.

- Rassegnarsi, eh? Ma lo sa che a me, delle volte, mi vengono delle idee... delle idee... Che idee?
- Assurde, lo ammetto.
- Dica, dica: non sta parlando con un fanatico del governo, delle istituzioni o della società civile. Dica liberamente.
- Beh, di che sa tutta questa storia?
- Quale storia?
- Ma questa: perché dobbiamo andare per le terre con un veicolo tanto scomodo?
- Mah, certo che...
- Per altro esempio, uno deve attraversare un fiume, un lago o un qualunque specchio d'acqua: e cosa? di cosa deve servirsi, a tal fine?
- Dica, dica.
- Ma lo sa da sé: di un'automobile!
- Infatti!... Parli piano però: potrebbero udirla, e ci ritroveremmo tutti nelle patrie galere.
- E pazienza, io lo grido forte invece. È tutto assurdo.
- Forse, forse.
- Che forse! è così. Guardi, un'automobile che cos'ha?
- Come?... Beh, il motore.
- Grazie a lei. Intendo, sotto.
- Sotto? Le ruote.
- Ecco: le ruote. Ci pensi bene.
- Scusi, non afferro.
- E una barca che cosa non ha, sempre di sotto?
- Immagino lei intenda daccapo le ruote.
- Giustappunto.
- E così?
- Così, così! Sentiamo, caro signore, crede che io abbia paura?
- No no!... ma di che?
- Di chiamar le cose col loro nome.
- No, vedo che non ha peli sulla lingua. E allora?
- Come possono ruote andar per mare o in genere per acqua?
- È vero.
- E come può chiglia andar per terra?
- Vero anche questo.
- E dunque perché paventa?
- Io? Neppure io, pavento; aspetto che lei venga ad una conclusione.
- Conclusione facile; o pensa che io voglia arretrare davanti...

- Oh Dio, di nuovo! Davanti...?
- Davanti alle presuntuose costruzioni od ai dispotici disposti di una autorità auto-proclamatasi tale?
- Ma no, vada tranquillo.
- O che arretri di fronte a ciò che fosse per apparire poco ortodosso, di fronte alle granitiche statuizioni di un certo famigerato senso comune?
- No, no; esponga il suo assunto.
- Orsù: le barche hanno la chiglia; le automobili, le ruote.
- Assodato; ebbene, ebbene?
- Non salti su, adesso, non faccia smorfie od esercizi fisici di conformismo, quali sudori, scioglimenti di membra e così via.
- Non farò niente di simile.
- Alla buon'ora. E sicché le chiedo: non sarebbe più logico, più semplice, più più...
- Oh diamine; insomma?
- Io stesso esito.
- Non esiti: sono un cuor puro, pronto a ricevere checchessia.
- Amico!
- Può dirlo, e tale stimarmi.
- Amico, non sarebbe più semplice...
- Basta, o vada al diavolo.
- Non sarebbe più semplice, più logico, più più e più eccetera...
- La mia sopportazione è ormai esaurita!
- Eh, ci vengo. Non sarebbe più eccetera andare per terra colle automobili, e per mare colle barche? In tal modo, le chiglie delle seconde scivolerebbero agevolmente sull'acqua, e le ruote delle prime girerebbero altrettanto utilmente sul terreno!
- Ma, ma... Si rende conto...?
- Lo sapevo, che avrebbe sparnazzato.
- Non è che sparnazzi: sono sdegnato, rivoltato, sgomento.
- Lo sapevo. Ma non mi aveva invitato a...
- A parlare liberamente? C'è, pure, un limite a tutto; lei pretenderebbe...?
- Non pretendo, osservo; e se ci riflette...
- Io non rifletto niente, e non le permetto... Oh bah, in che bertarello mi son cacciato: costui pretenderebbe... pretenderebbe sovvertire...
- Stia zitto, non mi rovini; ritiro la parola.
- Troppo tardi! Sarà mio dovere denunciarla alle autorità costituite, ai poteri... ai poteri...
- Ed ai posteri, se le piace! Ah, muoia Sansone con tutti i Filistei!
- (Oh, oh: ma guarda che specie di pazzi s'incontra per le vie del mondo!).

(1970)

Documenti

INTERVISTA BORGES-ARBASINO

ARBASINO — Borges è forse l'ultimo dei grandi scrittori...

BORGES — No, non sono d'accordo...

ARBASINO — È un secolo di grandi scrittori, il nostro, e lei è davvero uno degli ultimi grandi scrittori del nostro secolo, ma volevo anche ricordare che lei è il più illustre rappresentante della letteratura fantastica... e allora, tanto per spiegare un po' queste cose che si ripetono, che cosa possiamo intendere per « letteratura fantastica »?

BORGES — Direi che la letteratura è sempre stata fantastica, è cominciata con la cosmogonia, con la mitologia, con i racconti di dèi e di mostri; nessun scrittore ha sognato di essere un proprio contemporaneo; questo è forse iniziato nel xix secolo. Prima si parlava sempre di altri paesi e di altri tempi, ed era del tutto naturale.

ARBASINO — Sì, ma nei nostri tempi...

BORGES — Bisogna ritornare a questa tradizione fantastica che è la vera grande tradizione, la tradizione principale della letteratura, la tradizione fantastica: l'altra è piuttosto giornalismo, storia, non è letteratura.

ARBASINO — Il Realismo?...

BORGES — Sì, il Realismo.

ARBASINO — Ma nella letteratura...

BORGES — Il realismo è un episodio, solo un momento della storia della letteratura. La grande letteratura non è mai stata realista.

Anche in un libro, che si crede realista, *Don Chisciotte* di Cervantes, un libro che mi

piace molto, ci sono sempre i due elementi, realistico e fantastico, ma quello che domina è l'elemento fantastico perché Cervantes è dalla parte di Don Chisciotte e non dalla parte dei contadini o degli altri. Anche il lettore è dalla parte di Don Chisciotte, così il libro è in equilibrio tra i due elementi, ma è sempre il fantastico l'aspetto più importante. La follia dell'hidalgo è più importante dello squallore della realtà contemporanea spagnola che lo circonda, e che è evidentemente disprezzata da Cervantes.

Egli ama piuttosto il mondo fantastico della Bretagna, della Francia cavalleresca e di Roma. Questo c'è anche in Ariosto, il fatto cioè di amare qualcosa e di prenderla un po' in giro. È quello che si sente continuamente nell'*Orlando Furioso*, dove si tratta di questo cavaliere e, nello stesso tempo, lo si canzona, un po' ma non troppo. Questo si trova in Cervantes, che certamente aveva letto l'Ariosto, gli piaceva molto e ne parla a più riprese.

Quando faccio della letteratura fantastica non faccio qualcosa di nuovo, ma una cosa che si è sempre fatta, tranne che per un brevissimo periodo di tempo tra il xix e il xx secolo, e continua ancora nell'America del Nord, e anche nell'America del Sud, ma...

ARBASINO — Ma continua anche in Europa...

BORGES — Sì, sì. Io non sono affatto un innovatore e quando ho fatto della letteratura fantastica non ho fatto altro che continuare quello che facevano gli arabi, che hanno inventato le *Mille e una Notte*, quello che faceva Shakespeare e, d'altra parte, quello che faceva anche Dante.

ARBASINO — Già, ma nel Dugento.

BORGES — Letteratura tutta fantastica, mai realismo, evidentemente. La *Divina Commedia* non è certo un libro realistico.

ARBASINO — Ma certamente...

BORGES — È un'allucinazione... è...

ARBASINO — Certo, si sa: la letteratura fantastica ha una tradizione illustre, d'accordo...

BORGES — La contraddizione di tutte le letterature della soggettività.

ARBASINO — Già: ma da molte parti si privilegia oggi nella letteratura quella specie di realismo che ha a che fare con le cose: «rispecchiare le cose, riflettere la realtà». Sono slogan correnti, mentre l'immaginazione, compresa l'immaginazione al potere, non è ben vista nella letteratura.

BORGES — No, lo scrittore deve sapere essere fedele alla sua immaginazione, e se è fedele a ciò che immagina, se sogna sinceramente, questa è la sua sincerità. E io cerco di sognare sinceramente. Credo cioè che sia un errore quello di pensare che la letteratura sia fatta di parole. Non è fatta di parole, cioè è fatta anche di parole, ma è fatta soprattutto di immagini, di sogni.

ARBASINO — ...e di libri, di citazioni...

BORGES — E di citazioni di libri. Ma i libri sono la memoria dell'umanità, sono il passato ed il passato è anche un sogno.

ARBASINO — E allora la letteratura che ha a che fare non con le cose ma con la stessa letteratura?

BORGES — Sì, certo.

ARBASINO — La letteratura come Biblioteca, è questa la grande metafora della sua opera, no?

BORGES — Ha ragione, credo che H. James sia stato uno dei primi a scrivere sulla vita letteraria, ed è molto interessante perché... proprio H. James...

ARBASINO — Ma per la letteratura creativa, secondo lei, quale è l'importanza del sogno e quale invece sarà l'importanza della tecnica? Forse il sogno coincide con l'ispirazione, una specie di musa che visita il poeta, o sarà un'altra cosa?

BORGES — Sì. Io credo che si cominci sempre con il sogno, si comincia con la Musa, si comincia con lo Spirito Santo, con il Re, per gli Ebrei della Bibbia, e poi si lavorano questi materiali. Mi ricordo un caso famoso, Stevenson ha sognato la scena centrale del *Dottor Jeckyll e Mister Hyde*, cioè la scena in cui Jeckyll diventa Hyde; e poi ha dovuto inventare tutto il resto. Ed è la sua ragione che ha fatto tutto. Ma... ma la scena centrale è stata un regalo del sogno. Anch'io parecchie volte ho sognato delle storie in modo un po' vago e successivamente ho dovuto inventare i dettagli, le circostanze che la nostra epoca esige.

ARBASINO — Ma, per esempio, c'è...

BORGES — Si comincia sempre dal sogno e dall'immaginazione, che è la stessa cosa.

Sognare: e non è importante che uno sia sveglio o addormentato... NO.

ARBASINO — Ci sono, per esempio, degli scrittori come Julien Green...

BORGES — Julien Green...

ARBASINO — ...diceva di cominciare sempre con un sogno; e il suo principio era: « quando scrivo la prima pagina di un nuovo romanzo ho un'immagine, per esempio, un ragazzo dai capelli rossi, che forse è un assassino, e non so assolutamente niente di quello che succederà alla pagina due, alla pagina tre, e allora mi lascio andare seguendo questa immagine... ».

BORGES — È molto coraggioso, io no. Io conosco sempre l'inizio e la fine dei miei racconti e delle mie poesie, e di qualsiasi cosa io scriva. Non so quello che succede tra le due parti, devo scoprirlo. È come se fosse un'isola ed io vedessi, diciamo, quello che c'è su un capo dell'isola, poi c'è questa lunga isola e poi vedo l'altro capo, ma bisogna che io trovi o che inventi quello che c'è tra i due.

ARBASINO — Ma quali sono il peso e l'importanza della tecnica nella realizzazione, quello che possiamo chiamare l'assemblaggio delle strutture formali, per esempio...

BORGES — Evidentemente non si deve pensare... non credo che Edgar Allan Poe credesse

che la poesia fosse una operazione dell'intelligenza... rovesciare l'intelligenza sull'immaginazione, sul sogno. Evidentemente io cerco di essere il più semplice possibile, cerco di evitare di essere oscuro, molte volte mi hanno accusato di essere oscuro, ma io cerco di non esserlo. Bisogna sempre che ci siano i due elementi: c'è prima l'immaginazione, il sogno, l'immagine - quell'immagine di cui parlava Julien Green - poi bisogna che la ragione lavori. Bisogna che collaborino, non sono dei nemici.

ARBASINO — Lei accetta la definizione di arte Barocca per la letteratura fantastica? Non c'è nell'arte fantastica e nella letteratura fantastica un forte elemento di Barocco?

BORGES — Ma il Barocco è molto artificiale, è molto « self conscious », autocosciente diciamo, e la letteratura fantastica non lo è affatto.

ARBASINO — Non è molto artificiale?

BORGES — No, non credo che sia artificiale, è molto naturale... È il Barocco che è sempre artificiale. Il Barocco è l'arte...

ARBASINO — E lei crede che la letteratura fantastica sia più naturale?

BORGES — Senza dubbio.

ARBASINO — E non ha a che fare con artifici, menzogne, sogni, chimere...

BORGES — Sì, ma i sogni sono reali, come lo stato di veglia; i sogni sono reali, le fantasticherie sono reali, il mio passato è reale, il mio passato unicamente, la memoria, la storia è reale, la storia è un sogno per noi, proprio come diceva Joyce: « la storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi »: la storia è un incubo, un sogno, tutto è un sogno. O, come diceva bene Schopenhauer: « Die Welt als Will und Vorstellung », il mondo come volontà e rappresentazione, la nostra volontà e il sogno sono la stessa cosa, Vorstellung si può tradurre con sogno, con immagine, il mondo come volontà e come immagine. Si potrebbe anche tradurre Vorstellung...

ARBASINO — Allora sogno, ma anche Biblioteca, cioè questa grande metafora di una biblioteca sconfinata, indefinita, infinita, piena di libri che rimandano ad altri libri, forse reali, forse immaginari come in quell'altra sua grande metafora del labirinto degli specchi...

BORGES — La Biblioteca è una specie di sogno, e anche uno spazio di sogno, ma non ho più scritto altre storie della biblioteca degli specchi. Più recentemente ho scritto storie più semplici, ne ho un po' abbastanza del *Labirinto degli Specchi*.

ARBASINO — Ne ha abbastanza ora?

BORGES — Sì, assomiglia un po' troppo a Borges, non mi piace Borges...

ARBASINO — Non le piace Borges?

BORGES — No, non mi piace, è uno scrittore mediocre... ma devo convivere con lui ed è una cosa un po' noiosa, soprattutto quando si hanno 77 anni e si vorrebbe avere altri interlocutori, per esempio lei. È molto più piacevole parlare con lei che con • Borges.

ARBASINO — Ah sì! Grazie, ma vorrei farle un'altra domanda. Lei preferisce il racconto molto corto, evidentemente non le piace il romanzo, ma perché?

BORGES — Non mi piace il romanzo perché è troppo artificiale!

ARBASINO — È molto artificiale?

BORGES — I racconti invece sono sempre delle vere storie, gli uomini sanno sempre raccontare le storie ed è per questo che io amo tanto Kipling, uno dei più grandi scrittori del suo tempo, non solo per i suoi poemi, ma anche per i suoi racconti nei quali ha messo tante cose. Giacché siamo a Roma, mi ricordo che ci sono tanti racconti di Kipling nei quali parla dell'Impero Britannico, ma lo fa con la metafora di Roma... È molto strano... Credeva che la storia non fosse che una sola, che tutta la storia fosse storia dell'Impero Romano e che questa cambiasse di nome, di razza, di indirizzo, ma...

ARBASINO — Che fosse sempre la stessa...

BORGES — ...sempre lo stesso impero. Lo stesso impero anche per Stevenson, questo grande scrittore che mi piace tanto, questo grande scozzese arrivato nel Far West, in California, e diceva: « Sono qui alla frontiera della cultura occidentale, o se preferite dell'Impero Romano... ».

ARBASINO — Ma allora la decadenza e la caduta degli imperi, o dell'Impero Romano...

BORGES — È la decadenza e la caduta per noi dell'Occidente.

ARBASINO — E non è una storia di decadenza e di crollo?

BORGES — Sì, è vero. Ma vorrà dire che non c'è altro che l'impero romano, e la prova è che noi stiamo parlando ora in francese, che è un dialetto del latino, lei parla italiano che è anche questo un altro dialetto del latino...

ARBASINO — Ma io volevo chiederle ancora: nella ricchezza del romanzo, di certe grandi costruzioni romanzesche (come quelle di Proust o Musil); che sono delle feste dell'immaginazione, delle possibilità della letteratura...

BORGES — Sì, sì e anche Joyce.

ARBASINO — Sì, ma io preferisco Proust e Musil a Joyce... perché non le piace questa grande costruzione del romanzo?

BORGES — Perché è una costruzione, so che io non posso farla, posso fare appena dei racconti. E poi dato che non sono un lettore di romanzi, perché devo scriverne? Io non li leggo al di fuori di Conrad... Conrad mi piace molto.

ARBASINO — Le piace Conrad?

BORGES — Sì, ma tutti l'hanno dimenticato. Eppure Conrad ha salvato quello che c'è di epico nel romanzo, e gli altri non l'hanno fatto.

ARBASINO — È il più grande romanziere per lei?

BORGES — Per me sì.

ARBASINO — Più grande di Henry James?

BORGES — Come romanziere; sì, forse; come narratore, no; ma io preferisco sempre Conrad; ha delle cose così... così dirette, così semplici, così perentorie, così coraggiose, Conrad! E il coraggio mi piace molto. Forse perché non ne ho. Sono piuttosto un tranquillo... tutta la mia famiglia era di militari, sono persone che hanno combattuto, che si sono fatte uccidere, che se ne sono andate in esilio... La nostra storia è molto violenta, la storia argentina, uruguiana, piena di peripezie... Mi piace molto Conrad, e poi non capisco perché lo hanno dimenticato, forse perché in Inghilterra è considerato un po' come uno straniero, era un polacco e non si può pensare che il più grande romanziere inglese sia nato in Polonia. Queste cose però capitano, è un regalo che la Polonia ha fatto all'Inghilterra.

ARBASINO — Ma, per esempio, tra i grandi narratori inglesi del XIX secolo, come Dickens?...

BORGES — Ah, mi interessa molto Dickens, ma anche Dickens fa parte della letteratura fantastica...

ARBASINO — Sì, sì, infatti...

BORGES — Quando si legge Dickens non si ha una impressione di realtà; se lei prendesse le vecchie edizioni di Dickens, vedrebbe che le illustrazioni sono delle caricature...

ARBASINO — Letteratura onirica?...

BORGES — Sì, sì, Oliver Twist, la notte, i ladri che si confondono con i sogni della notte, sono letteratura onirica... Poi c'è l'aspetto meraviglioso, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Dietro lo specchio* di Lewis Carroll, sono perfettamente onirici...

ARBASINO — Ma, per esempio, tra i grandi russi, nella disputa fra i partigiani di Tolstoi e di Dostoevskij, lei da che parte sta?

BORGES — No, no, io sono per Tolstoi.

ARBASINO — Ma è un realista, non un fantastico! E allora perché lei è per Tolstoi? Lo trova forse un fantastico, o non è Dostoevskij il vero fantastico?

BORGES — Se è vero, noi dovremmo rispondere con un'altra domanda: noi non sappiamo se l'universo è realistico o onirico, se l'universo è onirico, allora anche Tolstoi è onirico, ma non ne sappiamo nulla. Forse il mondo è un sogno, l'abbiamo detto poco fa, « *Die Welt als Vorstellung* », il mondo come rappresentazione, il mondo come sogno. Ma no, mentre rispondeva alla sua domanda ho pensato che provo molto più piacere a leggere Tolstoi, un'emozione più forte che a leggere Dostoevskij. È tutto qua. Io non sono un teorico, non ho idee astratte, sono incapace di pensare, posso immaginare, sognare, posso, a rigore, scrivere, ma non so se possono ragionare...

ARBASINO — No? Ma come?... per esempio...

BORGES — Non sono un intellettuale. Sono un naïf.

ARBASINO — Ma allora, in questo vecchio « *jeux de massacre* » che si può sempre fare, chi le piace di più tra Balzac e Flaubert, per esempio?

BORGES — Non mi piace affatto Balzac, e mi piace Flaubert. Ma mi piace soprattutto *La tentazione di Sant'Antonio*.

ARBASINO — Non *Madame Bovary*?

BORGES — No, *Madame Bovary* non ho mai potuto leggerla, non è mai riuscita a interessarmi; e i *Tre Racconti* sono assai fiacchi.

ARBASINO — *Bouvard et Pécuchet*?

BORGES — *Bouvard et Pécuchet* è un gran libro del xix secolo e non solo di quel secolo.

ARBASINO — Abbiamo parlato di letteratura e fantasia, letteratura e ispirazione, letteratura e tecnica letteraria, ma in questo momento c'è sempre quel gran discorso di letteratura e ideologia, e la maggior parte dei letterati subordina la letteratura all'ideologia...

BORGES — Io credo che sia un errore. Le opinioni sono quello che c'è di più superficiale, le opinioni di uno scrittore non contano. Mi ricordo un testo di Kipling, che mi piace molto, dove si dice « è permesso ad uno scrittore di fare una favola, ma non di sapere se è vera... ». La moralità della favola...

ARBASINO — La moralità della favola?

BORGES — Questa non si sa. È molto curioso perché i libri di Kipling nei quali prevalentemente parla dell'uomo bianco, e del suo impero, sono sempre...

ARBASINO — « il fardello dell'uomo bianco »...

BORGES — Ah... sì, proprio... sono sempre quelli dove gli uomini bianchi non sono davvero i più simpatici; per esempio « Kim » è un grande libro, ma lì si pensa più all'anima che a Kim. L'anima mi sembra molto più importante di Kim ed è molto più reale, anche per Kipling. Insomma, aveva le sue opinioni, ma se era fedele alla sua immaginazione, allora, quando si legge il libro, non si è affatto convinti delle sue opinioni.

Però io credo che sia molto pericoloso giudicare uno scrittore dalle sue opinioni, ed è per questo che io, che non sono cattolico ma non sono pazzo, dico che la più grande opera di tutta la letteratura è, per me, la *Divina Commedia* di Dante. Questo non vuole affatto dire che io sia cattolico o che io creda all'*Inferno*, al *Purgatorio*, al *Paradiso*; questo non c'entra niente. Sono delle opinioni di Dante o forse delle metafore di immagini che ha preso, e dove le ha prese non mi interessa. Quello che mi interessa sono i sogni di Dante e i personaggi che ha inventato, che ha creato e ricreato.

In generale si giudica uno scrittore dalle sue opinioni. Io, per esempio, ammiro molto Whitman ma non ammiro la democrazia che era necessaria a Whitman per scrivere. Ma questo è affar suo, non mio; a me interessa soltanto la poesia di Whitman, quello che ha fatto con le sue idee della democrazia non mi interessa.

ARBASINO — Ma lei è davvero un vecchio anarchico?

BORGES — Sì, un vecchio anarchico. Anzi, un vecchio spenceriano individualista. Cioè non sono fascista, non sono comunista, non sono nazionalista, detesto il nazionalismo. Non sono mai stato peronista o nazista, detesto tutto questo; sono un vecchio anarchico, un vecchio anarchico pacifico, un vecchio signore anarchico individualista, un vecchio lettore di quell'Herbert Spencer che ha scritto *L'uomo contro lo stato*, ma intanto abbiamo lo stato dappertutto, il nazionalismo dappertutto.

ARBASINO — Si osserva spesso nei più importanti scrittori del nostro secolo che, quanto più sono stati rivoluzionari nella loro opera, tanto più hanno avuto opinioni politicamente conservatrici.

E non parliamo solo dei soliti Celine o Pound, e nemmeno di Marinetti o D'Annunzio...

BORGES — Non credo che Marinetti sia uno scrittore importante, no?

ARBASINO — ...Eppure tutti quei loro entusiasmi per la guerra... Ne parliamo perché siamo in Italia: Marinetti cantava la guerra e poi è diventato fascista... e anche D'Annunzio, nel suo piccolo... no?

BORGES — Voglio dire una cosa, c'è un libro che mi piace molto, è la storia della letteratura italiana di Momigliano, e lì non si parla affatto di Marinetti.

ARBASINO — Non se ne parla?

BORGES — No, lo si omette e basta.

ARBASINO — Eppure il futurismo ha avuto una grossa notorietà in quel momento... No, ma io volevo parlare di altri scrittori come Thomas Mann, T. S. Eliot, o Gottfried Benn, o Paul Valéry, i grandi poeti, i grandi scrittori del nostro secolo, avevano idee politiche molto conservatrici ed erano invece dei veri rivoluzionari nella loro poesia, è una specie di costante, no?

BORGES — Non lo so, nel mio caso non mi intendo molto di politica, sono un uomo etico io. Io ero contro il peronismo per un motivo etico soprattutto, e per ragioni intellettuali.

ARBASINO — Anche estetiche?

BORGES — Sì, anche estetiche. Era una grande canaglia, era una figura sporca e poco intelligente e le persone gli credevano poco.

ARBASINO — Lei ha sofferto molto sotto il peronismo?

BORGES — È una faccenda privata...

ARBASINO — È privata?

BORGES — Mia madre è stata messa in prigione, e anche mia sorella e mia nipote. Mi attaccavano attraverso le persone che amavo...

ARBASINO — Queste sono le cose tipiche fatte dalle dittature.

BORGES — Sì, era tutto abominevole, e non voglio più ricordarmi di quel periodo.

ARBASINO — No...

BORGES — Finché sono a Roma non voglio più pensare a quei fatti passati.

ARBASINO — D'accordo: nessun rapporto fra vita vissuta e opera letteraria. Ma per esempio, per l'opera di uno scrittore... o di un poeta cosa crede che sia necessario per il suo lavoro, per compiere un'opera? Che cosa è necessario per uno scrittore?

BORGES — Bene, vorrei ricordare quello che mi ha detto mio padre più di mezzo secolo fa. Mi ha detto: « Bisogna leggere molto, bisogna scrivere molto, ma non bisogna pubblicare, oppure pubblicare molto tardi ».

Mi ha dato questo consiglio: leggi, scrivi, e poi straccia quello che hai scritto. Pubblica quando sarai maturo, non è questa la cosa importante.

ARBASINO — Molto tardi?

BORGES — Sì, molto tardi, ma questo non è stato impossibile per me, io ho cominciato troppo giovane, avevo 24 anni quando ho fatto pubblicare, nel 1923 a Buenos Aires, il mio primo libro. Non ho inviato esemplari ai giornali, alle librerie, agli scrittori, niente. Ho regalato solo agli amici il mio libro. Erano 300 esemplari.

ARBASINO — Ma quali crede che possano essere oggi i maggiori pericoli per la letteratura? Per l'esercizio della letteratura, voglio dire.

BORGES — Credo che attualmente il grande pericolo sia la politica, di qualunque segno. Io appartenevo a un partito conservatore, ma poi mi sono ritirato perché ero già in partenza d'accordo con le opinioni altrui. Credo che sia ridicolo appartenere ad un partito politico. Per me è molto singolare: i comunisti mi considerano un fascista, i fascisti un comunista, dunque non sono da nessuna parte, sono un vecchio individualista.

ARBASINO — Non le piace fare dichiarazioni politiche?

BORGES — No, credo che a parte questo, noi abbiamo ora il miglior governo possibile per il nostro paese, ma questo non è importante in Italia.

ARBASINO — E non sente pericoli? Per l'Italia, per esempio, questo è un momento di crisi. Lei non crede che in Argentina ci siano dei pericoli per l'avvenire del paese, come ce ne sono in altri paesi vicini?

BORGES — Abbiamo passato un periodo anarchico in cui eravamo governati dalla canaglia. Poi sono venuti soprattutto uomini di amministrazione, che non sono certo gran cosa, ma almeno non sono dei gangsters.

ARBASINO — Chi erano i gangsters?

BORGES — Perón, naturalmente, e sua moglie e la sua vedova; tutte queste persone erano veramente delle canaglie, vere canaglie al potere.

ARBASINO — Volevo domandarle un'altra cosa, quando lei ha cominciato a scrivere, ed era molto giovane, nel suo ambiente culturale si era già nell'epoca di Ezra Pound, o l'epoca di T. S. Eliot, oppure era prima?

BORGES — No, no, io non li conoscevo a quell'epoca. Leggevo soltanto i classici.

ARBASINO — Ma quando lei era un ragazzo e cominciava a scrivere, a quali autori della sua epoca faceva riferimento? Per lei era l'epoca di chi? Di quale scrittore?

BORGES — Era l'epoca di Shaw, l'epoca di Wells.

ARBASINO — Ma erano importanti per lei?

BORGES — Molto importanti. È l'epoca in Spagna di Unamuno, l'epoca di Paul Groussac, a Buenos Aires. Quanto a Ezra Pound, l'ho conosciuto più tardi e come scrittore non mi piace affatto. Eliot è diverso. Eliot è molto più fine di Ezra Pound. Ma non è un poeta che mi piace, scrive cose molto fredde.

ARBASINO — Eliot?

BORGES — Eliot, sì.

ARBASINO — E come critico?

BORGES — Come critico non me ne importa niente. Vorrei che un critico fosse un po' anche creatore, come De Sanctis o Coleridge, un tipo che riscrive i suoi testi, mentre in Eliot non c'è critica, c'è una discussione assai meschina e sempre una certa pedanteria...

Non mi piace la prosa di Eliot, ma ciò non toglie che ci siano alcune sue poesie molto belle. Per me Eliot non è un grande poeta inglese. Potrei citare una cinquantina di nomi prima di arrivare ad Eliot.

ARBASINO — E quali sono gli altri?

BORGES — Per esempio Frost, Yeats. Prendiamo il caso di Yeats. Yeats era un nazionalista.

ARBASINO — Ah, lo avevo dimenticato nella lista dei rivoluzionari conservatori.

BORGES — Eppure, Yeats era un grande poeta malgrado le sue opinioni, malgrado quel suo sistema mistico che è una ridicolaggine... Yeats, sì, è un grandissimo poeta che ha fatto della lingua inglese uno strumento espressivo straordinario. Certi versi non si possono né tradurre né spiegare, ma sono bellissimi al di là di ogni loro significato.

ARBASINO — Ma come persona, come idee?...

BORGES — Come persona, no, era nazionalista, era un irlandese professionale. Non come Bernard Shaw, che era anche irlandese, ma non sempre se ne ricordava. Però questo non c'entra niente... Poteva essere esecrabile come amico, e amabile e ammirabile come poeta. Il poeta resta e l'uomo sparisce, ed è molto più importante essere ammirabile come amico dell'anima. È più o meno il caso di Croce, forse io non sono d'accordo con Croce, ma io lo amo, lo sento come un amico.

ARBASINO — Ma per esempio, la posizione di Croce sulla poesia francese del xix secolo... non gli piaceva Baudelaire...

BORGES — E aveva ragione...

ARBASINO — Non gli piaceva Mallarmé...

BORGES — E aveva ragione.

ARBASINO — Aveva ragione? Anche a lei non piacciono né Baudelaire né Mallarmé?

BORGES — No, non mi piacciono, ma mi piace per esempio Verlaine, anche se non è un grande poeta, un poeta per sempre, direi. Mi piace molto Hugo, si trovano delle cose splendide in Hugo, per esempio quando dice « Libre univers tordant son corps, écaille d'astres... » è pura bellezza.

ARBASINO — Baudelaire no, ma Apollinaire almeno sì?

BORGES — Apollinaire era un poeta, mentre Baudelaire era piuttosto qualcuno di costruito, uno che costruiva poesia con fatica. È molto maldestro... naturalmente secondo me. Trovo che ha sempre... e poi non mi piace il suo gusto, non mi piacciono i pipistrelli, non mi piacciono i mobili, non mi piacciono i divani...

ARBASINO — Non le piace questa specie di grande cattivo gusto, questa specie di kitsch che c'è in parecchi poeti del xix secolo soprattutto francesi?

BORGES — Sì, ma in loro lo detesto. Nel caso di Verlaine non c'è questo senso del kitsch, e invece in Oscar Wilde, che chiaramente non è un grande poeta, questo kitsch c'è, ma con un sorriso, lo prende un po' in giro... mentre Baudelaire prendeva i suoi demoni, i suoi pipistrelli, le sue prostitute, le sue mulatte, tutto fin troppo seriamente.

ARBASINO — Ma in quel magazzino, in quel grande deposito centrale del kitsch intellettuale che è il *Bouvard et Pécuchet*... lì si tratta di un vero monumento, è il trionfo del kitsch...

BORGES — Già, ma Flaubert faceva dell'ironia, e invece Baudelaire lo prendeva sul serio, lo amava.

ARBASINO — Ah. Sì, è vero.

BORGES — C'è questa sola differenza, ed è una differenza grandissima.

ARBASINO — Ma per esempio, quando lei era molto giovane a Buenos Aires... È una domanda che le faccio ancora perché...

BORGES — Da giovane a Buenos Aires leggevo solo libri inglesi, mi pare, o delle traduzioni in inglese.

ARBASINO — Ma della letteratura francese, italiana e tedesca? C'era nella sua biblioteca personale, c'erano dei nomi, dei libri, dei titoli, c'era qualcosa che l'ha colpito, può darsi, a un certo punto...

BORGES — Sono stato avviato alla letteratura tedesca da Carlyle che mi ha mostrato cos'è la Germania. Poi ho studiato il tedesco da solo per poter leggere Schopenhauer in lingua originale. Ho iniziato con le poesie di Heine, che sono molto belle e molto semplici.

ARBASINO — E che lei preferisce a Goethe?

BORGES — Oh, certamente: Heine era ebreo e quindi molto più intelligente di Goethe. Naturalmente questa è una battuta di spirito. Mi piace molto la lingua tedesca che è più bella di ciò che si scrive in tedesco. Mentre nel caso del francese, la lingua è brutta, ma la letteratura è bella.

ARBASINO — Più bella della lingua?

BORGES — Nel caso del tedesco è il contrario.

ARBASINO — E nel caso dell'inglese?

BORGES — Mi piace sia la lingua sia la letteratura. Invece in spagnolo non si è scritto quasi niente.

ARBASINO — Quasi niente?

BORGES — C'è il *Don Chisciotte*.

ARBASINO — E la poesia?

BORGES — La poesia sì: Gongora, San Juan de la Cruz. Poi c'è il xviii secolo che è povero come il xix. E dopo questi non c'è molto.

ARBASINO — E il xx secolo?

BORGES — Il xx secolo è un po' il riflesso dell'AMERICA Latina...

ARBASINO — Con tutti i romanzi sudamericani di questi ultimi tempi...

BORGES — Ah, quelli? Veramente non li conosco molto.

ARBASINO — E non è curioso di conoscerli?

BORGES — Ho letto García Marquez e lo trovo buono. Gli altri che ho letto non mi sono piaciuti. Si tratta di esperienze del genere di Faulkner: si gioca col tempo. Nemmeno Faulkner mi piace molto.

ARBASINO — Non le piace il modo con cui Faulkner gioca col tempo?

BORGES — Sì, talvolta lo faccio anche io e lo fanno molti. È stato Conrad l'iniziatore di questo genere.

ARBASINO — E resta il più grande...

BORGES — Certo che resta il più grande. È Conrad che ha cominciato uno dei suoi libri, non ricordo il titolo, con una scena dove ci sono due amici che si incontrano e parlano di un terzo amico e attraverso la conversazione si ricostruisce tutta la realtà di questo terzo amico. Uno dei due dice di aver visto una scena, l'altro afferma di essere arrivato prima e il tutto diventa estremamente complicato. Solo verso la fine si capisce di chi parlavano.

ARBASINO — Ma Faulkner, per esempio...

BORGES — Sì, la medesima cosa, Faulkner l'ha fatta circa venti anni dopo Conrad, che è stato il primo.

ARBASINO (*in italiano*) — Vorrei adesso ringraziare tanto Borges per essere venuto qui, per essersi trattenuto con noi venendo poi così da lontano, venendo dall'800. Come dice lui: «Io sono un uomo dell'800».

Venendo non soltanto da luoghi così lontani nella geografia, come Buenos Aires, ma così lontani nella immaginazione e nell'invenzione come le sue biblioteche sconfinate e immaginarie. Vorrei ringraziarlo di essere venuto. Grazie.

BORGES — Tocca a me ringraziare e poi sono a Roma...

ARBASINO — È contento di essere a Roma?

BORGES — Molto contento. È il centro, è l'Europa, è l'Italia, è Roma, Roma è sempre l'Impero romano, è la continuazione, sotto altro nome, dell'Impero romano.

ARBASINO — Ma lei si aspetta qualche cosa dall'Europa?

BORGES — Mi aspetto tutto dall'Europa. Cosa ci si può aspettare dalla periferia? Periferia sono anche America e Russia. Cosa ci si può aspettare dalle periferie?

ARBASINO — Lei non si aspetta niente?

BORGES — No, tocca a voi salvarci.

ARBASINO — E lei crede...

BORGES — E spero che alla fine tutto l'Occidente abbia qualcosa da voi. Noi facciamo del nostro meglio per aiutarvi. Spero che tutto l'occidente sia un po' uno specchio, uno specchio eterno dell'Europa: uno specchio fedele; o che cerca di essere fedele. E noi faremo del nostro meglio. Tocca a voi salvarvi e salvarci anche. Ve lo dice un buon argentino. Io adoro la Sua Patria.

(1977)

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Cattafi e le sue idi

Bartolo Cattafi, il siculo Cattafi, è stato all'inizio poeta dalla vena arida e dalla parola precisissima. Nonostante tutto sembrava più un lombardo, magari un lacustre che un isolano. Si sa che la grande maniera dei siciliani che fanno poesia si rifà spesso ad un alessandrino parigino. Valéry potrebbe essere stato un modello congruo per Cattafi: invece no, Cattafi ha pescato altrove. Dopo un periodo lungo di silenzio ora pesca nei suoi personali fondi e negli ultimi anni si è presentato con due folte raccolte, *L'aria secca del fuoco*, *La discesa al trono*, entrambe nello « Specchio » di Mondadori, dove nel '77 compare anche *Marzo e le sue Idi* (1972-1973), vale a dire con poesie che, ancorché apparse con date diverse fino al '75, sono strettamente coeve alla *Discesa*. Le parti migliori ci sembrano quelle che già si erano gustate nella plaquette scheiwilleriana *Il buio* (1972), con soliloqui e dialoghi di soda con-

centrazione, ed in più con una restituzione di cose che stanno là, separate ed estranee al soggetto che le percepisce, estranee quasi alla stessa scrittura nella loro materica ostensione. Cattafi sembra ricreare superfici, ma superfici bidimensionali, come dire il piano superficiale che contiene come un'ombra i sintomi di una profondità inaccessa e innominabile. E poi, quasi logico sviluppo *False acacie*, dove convivono una maniera apparentemente facile, andante, narrativa del « nuovo » Cattafi di *L'aria secca*, come *Al ristorante* (« Il vantaggio di andare / da solo al ristorante / è di dare le spalle alla parete / ti godi il paesaggio / larici abeti / arménti all'alpeggio / le acque estuose... »), con un addentrarsi nella struttura misteriosa (non molecolare) della materia, con i suoi impercettibili movimenti, i tropismi, infratropismi che il poeta restituisce nel registro di una « sottoconversazione » (quindi forse non Beckett, ma Nathalie Sarraute: Parigi o cara!) come in *Biologia*: « Posato in un angolo come l'alga il sasso / globo morbido / madreperlaceo / respiro appena / ad occhi chiusi aspetto / l'amo l'esca la fiocina / il

colpo che mi smuova / frange pseudopiedi ciglia / per strisciare in viaggio / con prona protozoica
pazienza... ».

Il *Che fare* di Pierro

Dopo *Nu belle fatte* Albino Pierro, settespiriti impenitente, ritorna (1977) presso le edizioni 32 con altre quattordici poesie in dialetto lucano (precisamente della zona di Tursi). Per chi ha seguito la traiettoria di questo straordinario poeta dialettale (e ci è capitato di farlo di fresco in un « ritratto critico » per la rivista « Belfagor ») sa che Pierro è partito da un'esperienza di poeta in lingua (diciamo fra Ungaretti e Quasimodo, più un certo pascolismo di fondo che è costante di molti dialettali italiani), per approdare al recupero del letterariamente inedito dialetto tursitano in liriche spartite fra un raccolto familialismo e una drammaturgia da « mimo », da teatro di pupi, che più propriamente si presentano come poemetti anche dialogati. Proseguendo nella sua esplorazione Pierro ha annesso al suo fare poetico inflessioni esistenziali, addirittura un canzoniere d'amore, dove man mano si vanno perdendo le ipoteche folkloristiche, demopsicologiche, che pure resistono e costituiscono un pregiò di questa poesia. C'è tutta una sezione del Pierro « notturno », tra incubi e stati febrosi, che non rifugge dall'accostamento ad un certo tipo di follia. Ma queste ultime composizioni *Com'agghi' a fè* (Come debbo fare?), nella ricantata desolazione di un sopravvissuto, fra un lampeggiare di surriscaldate immagini, fanno brillare « coltelli al sole » (titolo di una sua precedente raccolta), cioè proclamano un desiderio di resistenza alla durezza del mondo: « Ma ancora nun lle sàpese / ca proprio tu ni pròiese u curtelle, / si chiàngese, / a chi ti sònnete accise? ». Anche al *uagliò*, al ragazzo, il poeta dice: sentimi a me, *I'è cchiù mmèggie ca rirese*, è meglio che ridi. Saggezza e impegno di un meridionale serio e disincantato, che si porta dietro le ustioni della vita con inesausta speranza per il futuro, che se non ha altro da offrire non può negare di far immergere le mani nello scrigno di perle verbali che ricreano ricordi lontani e riflessioni giorno per giorno.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il romanzo contemporaneo è piuttosto atto ad ispirare considerazioni filosofiche che giudizi critici. Prendiamo a titolo di esempio *I ratti d'Europa* di Mario Lunetta (Editori Riuniti, pp. 228, L. 2.800) e *La disavventura* di Carlo Cassola (Rizzoli, pp. 226, L. 5.000): il primo è un libro nel quale l'autore avverte il dovere di dichiarare il proprio punto di vista, in questo caso fortemente politicizzato; nel secondo romanzo, invece, l'autore occulta accuratamente il proprio giudizio: e che giudizio del resto si può esprimere di fronte al monotono eppur prepotente flusso dell'esistenza? A Lunetta, in altre parole, non interessano i personaggi, ma solo la portata saggistica della propria narrazione, o meglio rappresentazione; a Cassola interessano solo i personaggi, perché lì sta la verità, tutta la verità, mentre il resto non appartiene all'arte, ma è bensì travestimento specioso dell'arte per il conseguimento di obiettivi che sono estranei alla sua economia. Ma Lunetta è d'altra parte troppo intelligente e avvertito per ignorare che la posizione di Cassola contro il romanzo-messaggio o contro il romanzo pedagogico non può essere liquidata disinvolta, ed ecco che egli preme al massimo il pedale delle tecniche per dimostrarci che i suoi contenuti non sono sovrapposti al suo linguaggio espressivo, ma fanno corpo con esso. Cassola invece è così convinto della separazione dei poteri, tra romanzo e saggio, tra arte e ideologia, che non solo si è messo a scrivere, in questi ultimi anni, dei saggi di carattere etico-politico-filosofico, ma, quanto alle nuove tecniche, si sente autorizzato a rifiutarle in blocco, sembrandogli che esse siano un alibi, tutt'al più, che vada bene per coloro che nel romanzo vogliono contrabbandare cose che non hanno niente a che fare con quel genere d'espressione, ma che non siano affatto necessarie a chi si attiene soltanto alla ragion dell'arte.

Il problema filosofico è insomma questo: siamo di fronte a due impostazioni di lavoro assolutamente divergenti, eppure tutte e due fanno i conti con quella frontiera del romanzo che fu segnata, all'apice di questo genere, dal grande naturalismo ottocentesco. Lunetta è al tempo stesso al di là e al

di qua di tale barriera: l'esplicitazione di certi contenuti morali e politici sarebbe sembrata ai nostri naturalisti un indebito attardamento romantico, e allora egli violenta le strutture fino ai limiti dell'informale, abbonda nelle colate materiche, nelle rifrazioni al caleidoscopio, nell'uso calcolato di rottami e reperti linguistici. Cassola invece si mantiene in equilibrio su quella linea di frontiera; non rinuncia alla godibilità, che era una categoria di quel vecchio tipo di romanzo, ma rinuncia all'ideologia, cioè a quelle *magnifiche sorti e progressive* che saranno anche tali ma che, a mio parere, il naturalismo aveva fatto bene ad espungere dall'economia del genere romanzesco riservando a quella discussione altre e più acconce sedi (dico il naturalismo italiano, che non fu il peggiore né il più destituito di lumi).

È chiaro che lo scotto più duro lo paga Lunetta, bravissimo ma ingodibile nel suo ripassare alla moviola fotogrammi di realtà ossessiva e esplosiva, linguista alienato che di colpo ritrova la bussola quando si tratta di dire che cosa egli pensi della storia futura nella quale dovrà costituirsi «una coscienza di partecipazione di massa, e una volontà conseguente di prender parte in prima persona alle decisioni che la riguardano, al segno e al contenuto della propria vita...». Non discuto questi argomenti. Dico soltanto che il progetto e la realtà sono troppo distanti tra loro, cioè da una parte l'espressionismo verbale coi suoi vertici di abilità e dall'altra l'esplicitezza dell'impegno politico. Lunetta potrebbe rispondere che non c'è contraddizione e che in un mondo alienato, schizofrenico e schizomorfo, l'unica uscita di sicurezza è quella di un'operante coscienza politica. Capisco. Ma le sovrastrutture hanno leggi loro proprie. Il mondo reale è il luogo delle contraddizioni; ma un romanzo non è il mondo reale. Il mondo di un romanzo è totalizzante. Se si sceglie la strada dell'espressionismo e dell'avanguardia bisogna aver fiducia nella bontà di quel sistema, che è di per sé distruttivo e negativo, ma può esser buono proprio in quanto tale. Non bisogna cioè cercare fuori di esso il momento del positivo e del costruttivo.

La trama del romanzo? È il viaggio del protagonista, Omar Nepero, attraverso la rivoluzione; è

come dice la scheda editoriale, il suo forzato giro d'Europa, da Roma a Varsavia ad Atene. Nella *Disavventura* di Cassola la cosiddetta trama gioca invece un ruolo di primo piano: soprattutto nel senso che essa s'inserisce docilmente nella vecchia categoria del tempo narrativo, con una premessa, una storia centrale e un epilogo; ma, d'altra parte, senza nessun cedimento al gusto del romanzesco. Cori, cioè Corinna, discende, per parte di madre, da una nobile famiglia volterrana. Ma il matrimonio della madre fu una *mésalliance* e ora le due donne, dopo aver venduto il palazzo di città, conoscono la miseria. Cori è piena di fantasie e, allo stesso tempo, di calcoli e di grettezze. Vorrebbe sposare qualche giovanotto di buona famiglia; ma il suo nuovo stato sociale la esclude dal giro. Siamo durante la seconda guerra. Bisogna escogitare qualcosa per tirare avanti. Cori si piega a fare la sarta, la madre ad affittare una camera. Addio sogni di censo e di nobiltà. Capita un pensionante del Sud, un militare che, dopo il passaggio del fronte, fa l'artificiere *sminatore*. Cori respinge la corte del giovanotto disprezzandolo per la sua rozzezza, per la sua cafoneria. Ma poi finisce per cedere e crede di essere innamorata di Giuliano. È una passione violenta che si conclude, ma anche si chiude, col matrimonio. Dopodiché Cori si rende conto di avere sposato l'uomo sbagliato, troppo lontano da lei per educazione e mentalità. Seguirà una separazione di fatto e, molti anni dopo, il divorzio.

A cominciare da *Monte Mario*, cioè dal '73 in qua (e poi *Gisella* e *L'antagonista*), Cassola sta perseggiando un nuovo filone di ricerca, quello dei comportamenti e dei condizionamenti ambientali del personaggio. I personaggi ci sono, eccome!, ma sono innanzitutto la risultante di modi sociali. È un'impostazione di lavoro che potremmo chiamare neopositivistica, se non fosse che alla fine si salva qualche momento di esistenza o di sentimento allo stato puro. L'aspetto sociale, la morale comune, il pregiudizio sembrano annullare ogni realtà individuale, ma poi quella realtà riprende il sopravvento, sia pure per un attimo, quando il personaggio si trova di fronte alla propria solitudine, al di sopra della società che lo ha condizionato. Su quale di questi due momenti batte l'accento di Cassola? Forse

su tutti e due. Quel che resta indubbia è la sua straordinaria abilità linguistica nel riprodurre quel mondo: una serie di variazioni all'infinito, sviluppate con mano maestra. Ora basta, abbiamo capito, viene fatto di dire. Ma Cassola, contrariamente alle apparenze, si cura assai poco del pubblico e delle sue esigenze di varietà. Va avanti per la sua strada, con una cocciutaggine che ha qualcosa di grande. È uno di quegli scrittori che si sono già consegnati nelle mani dei posteri. La critica militante, a questo punto, può dir poco o comunque niente di nuovo.

Cuor di padrone di Carlo Della Corte (Edizioni del Ruzante, pp. 191, L. 3.000) non solo è il più bel libro di questo autore, ma è il migliore che abbiamo letto in quest'annata letteraria. E se qualcuno obietterà che le nostre sono affermazioni tattiche, che fanno riferimento a un'annata di vacche magre, sarà bene scoprirsì ancora di più e lasciare il gioco strategico dei confronti e della relatività, per affermare che siamo in cospetto di un romanzo assolutamente eccellente, che non ha bisogno di essere confrontato e anzi si rifiuta al confronto nella misura in cui è una cosa del tutto diversa da ciò che si produce in Italia da molto tempo a questa parte.

Gli scrittori italiani, anche i migliori, sono prigionieri della propria immagine. Tengono soprattutto ad essere riconosciuti dal loro pubblico, si chiamino essi Cassola o Tomizza. In altri casi vogliono testimoniare in favore del proprio tempo (ed io ho il sospetto che gli unici testimoni attendibili siano quelli a carico), o altrimenti scrivono sulla falsariga della nostra storia recente, sicché il nostro romanzo ha finito per diventare un repertorio, un inventario. Della Corte ci ha dato un libro *diverso*, rispetto agli stessi suoi migliori: *I mardochei*, *Di alcune comparse a Venezia*; ci ha dato un libro che rifiuta le idee correnti, i buoni sentimenti, le magnifiche sorti: un libro che sembra cattivo ed è umanissimo, in quanto nasce da un risentimento autentico, da un fastidio, da una saturazione; un libro che vede gli esseri umani dal punto di vista di un cane (il protagonista che parla in prima persona, anzi scrive una sua specie di memoriale) e può consen-

tirsi una sincerità che va al di là delle angolazioni cosiddette socio-politiche. Un libro che non è fatto per coloro che sanno in partenza che cosa si debba salvare di questo nostro mondo. Il cane di Della Corte è un apocalittico: il raffinatissimo architetto Giulio Arcangelo, o la sua mantenuta Gilda, o la serva Irpinia, o il giardiniere Remigio, o il *play boy* Morandoni, tutti sono condannati senza appello. È l'animale uomo che non funziona, con la sua vita psichica troppo legata alla sua biologia, alla sua aggressività frustrata, alla sua cultura posticcia e feticistica. Ogni palingenesi sociale sarà inutile finché l'uomo non avrà stabilito un rapporto nuovo con le cose, col mondo fuori da sé, con la natura, con gli animali. Ma non è il sogno di una zitella inglese, né in Della Corte circolano i temi ecologici oggi di moda. Si vuol dire che c'è, al fondo dell'uomo, una mala disposizione a non capire, a rifiutare, a conculcare tutto ciò che non gli assomiglia. L'animale è l'oggetto più immediato, quasi l'alibi di questa mala disposizione; ma domani, e fino alla fine dei secoli, sarà di nuovo l'altro uomo: tutto ciò è nel meccanismo della cultura antropologica che ci siamo dati, è nei falsi obiettivi della cultura vera e propria, quella dominante.

Il mondo, come lo vede questo povero cane bastardo, è pertanto un mondo senza classi, senza ideologia. Mi viene in mente quello che ha detto Moravia della narrativa di Tozzi, anch'essa senza ideologia dominante e quindi aperta alla dimensione religiosa. Un'istanza religiosa è certamente al fondo di tutto il discorso di Della Corte. Per quanto riguarda poi le classi, egli naturalmente sa benissimo che cosa esse siano: solo che sa altrettanto bene che nella classe non si risolve la responsabilità dell'individuo, e sa anche di più: che ormai il consumismo culturale ha mescolato le carte in tavola, le classi si sfaldano, ma da questa osmosi non si libera l'individuo nuovo. Una volta, Box, che ha trovato nella cameriera Irpinia una protezione morbosa, viene portato a una recita domenicale: «E c'era Brecht in scena, dico Brecht, quello di sinistra, per il senso che hanno tali distinzioni di fronte a certe altre, con *Il cerchio di gesso del Caucaso* ridotto a pappette parrocchiali e quindi,

forse, non tanto diverso dall'originale, anche se i villani faintendevano le buone intenzioni del regista, un giovanotto che da anni cercava invano la laurea alla Cattolica... faintendevano, ridendo nei punti sbagliati e creando un delizioso contrappunto a un'opera che aveva bisogno d'essere rinsanguata dopo il doppio delitto della traduzione e dell'adattamento, che andava ad aggiungersi al crimine precedente, cioè la stesura stessa del testo, se a un cane, in questo momento mezzo cane, è lecito pensare così di Brecht o di quello che lo hanno fatto apparire certi zeloti della buona novella».

Ecco un modo di parlare molto anacronistico. Mi chiedevo come mai Della Corte, che ha conosciuto i fasti dei grandi editori, abbia pubblicato il suo libro più bello presso un editore piccolo e nuovo (un buon auspicio in ogni modo per questo editore piccolo e nuovo): la cosa si può spiegare. Certo, in un mondo politicizzato e ideologizzato come il nostro, una parola, un punto di vista quali sono quelli che Della Carte ci trasmette, suonano estranei. Il guaio è che siamo ormai estranei a noi stessi: non sappiamo riconoscerci negli animali perché non sappiamo riconoscere la nostra immagine umana. Siamo un po' tutti come questo architetto, Giulio, il padrone di Box, alla ricerca della propria identità: barbe, baffi, basette, criniera, finti occhiali: è una ricerca che è al tempo stesso un rifiuto. Box, cane intelligente, capisce che da questa razza di uomini non c'è da aspettarsi niente di buono, neppure dalla povera Irpinia che lo ama solo come simbolo oggettivato delle sue frustrazioni. L'uomo è l'aggressore, e Box, secondo un ben noto fenomeno, s'identifica con l'aggressore. Diventa, come gli uomini, perfino omicida: del suo aguzzino Remigio, il giardiniere, e sarà un delitto perfetto; e alla fine, dopo essere restato solo con Giulio nella grande villa, dopo che Gilda, presa nella trappola dei suoi ricatti, è stata costretta a far fagotto, si trasferisce nel corpo stesso dell'architetto e batte a macchina il suo memoriale. Ma poi la sua natura canina lo riprende: Giulio non c'è più, il mondo è deserto. L'aggressore è scomparso. Cade lo stesso processo d'identificazione; il cane ridiventa cane. Ma non vorrei che si pensasse a *Cuor di padrone* come semplicemente a una favola esemplare. Il libro

non sarebbe così bello se non fosse sorretto da una straordinaria forza di rappresentazione: attraverso l'occhio demistificante di Box. Penso, fra tanti, all'episodio del pellegrinaggio a San Porfirio, festa pagana nella quale l'unico punto di coscienza è rappresentato dal povero bastardo.

LUIGI BALDACCI

Critica e Filologia

Teofilo Folengo

Carlo Cordiè ha felicemente coronato alcuni decenni di assiduo sodalizio con quell'inquieto e inquietante scrittore che fu il mantovano Teofilo Folengo, detto Merlin Cocai, dando alla luce una encomiabile raccolta di scritti folenghiani (*Opere di Teofilo Folengo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977). È sicuramente, e di gran lunga, la più ricca e rappresentativa antologia di opere dell'autore del *Baldus* delle quali tuttora manca una integrale e rassicurante edizione critica: perciò tanto più meritevole è la fatica di Cordiè che ha riscontrato le edizioni «principi», ha corretto errori tradizionali, ha ripulito accuratamente i testi, lasciando altresì bene intendere quale dovrebbe essere la via da seguire per pervenire ad una ristampa scientifica di tutte le pagine del Folengo «maccheronico» e del Folengo «italiano». In attesa di così auspicabile evento, affidiamoci a questa nutrita silloge approntata con perizia e fornita di ogni desiderabile strumento di lavoro.

Naturalmente la parte del leone la fanno le *Maccheronee* di cui Cordiè ci offre integralmente la *Zanitonella*, ovvero l'innamoramento di Zanina e Tonello, e gli *Epigrammata*, mentre del *Baldus*, il capolavoro di Merlin Cocai, è riprodotta gran parte con i rassunti intercalati dei non numerosi episodi omessi; ma anche le opere italiane hanno ricevuto un trattamento di tutto riguardo dal momento che possiamo qui leggere per intero l'*Orlandino*, rimasto sinora relegato in mediocri stampe ottocentesche (dunque un recupero assai rimarchevole), un'ampia scelta del *Caos del Triperuno* e infine il primo libro dell'*Umanità del figlio di Dio* a testimonianza dei poco noti scritti ascetici del Folengo. Tutti i testi maccheronici recano a più di pagina, oltre il commento vero e pro-

proprio, la traduzione italiana che Cordiè ha saggiamen-
te contenuto nei limiti della più alta fedeltà, mentre
i testi italiani sono corredati di sostanziose chiose
esplicative. Non basta. Cordiè ha anche ritenuto op-
portuno collocare in appendice testi di maccheronici
prefolenghiani, testi cioè di scrittori dell'area pado-
vana che prima del Folengo praticarono il maccheroni-
co e che quindi influenzarono sicuramente Merlin
Cocai. A facilitare la lettura di questi testi rari è
stato ristampato il vecchio ma ancora utile *Glossario*
di Giovanni Zannoni con le correzioni e integrazioni
di Vittorio Rossi. Il volume è poi corredata da una
minutissima e bene informata *Nota bio-bibliografica*
e di un dovizioso *Indice dei nomi*.

Ma ciò che più conta è la lucida introduzione
critica di Cordiè, un vero e proprio saggio, in cui
sono illustrati con molta misura i termini della *que-
relle* intorno al «caso Folengo» e sono anche mo-
strati i limiti di certe interpretazioni troppo unilate-
rali e troppo esclusivamente spostate su di un solo
versante (quello stravagante e picaresco oppure quel-
lo seriamente umanistico oppure quello spiritualmen-
te meditativo). Cordiè invece propone, dal canto suo,
un ritratto di Teofilo/Merlino nel quale organica-
mente si intrecciano gli aspetti molteplici di una per-
sonalità quanto mai complessa e fortemente significa-
tiva della inquietudine morale e culturale dei tempi:
la forza della passione inventiva sino alla violenza
linguistica, la costanza e la disciplina della rigorosa
pratica letteraria e degli studi severi, il vivace fer-
vore dell'esperienza religiosa.

Da segnalare, sempre a proposito del Cocai, un
convegno di studi intitolato *Cultura letteraria e tra-
dizione popolare in Teofilo Folengo* e ospitato in
Mantova nel bellissimo teatro accademico del Bibbie-
na. L'hanno promosso il Comune di Mantova e l'Ac-
cademia Virgiliana: relatori Ettore Bonora (*Vita
mantovana nelle Maccheronee*), Cesare Segre (*La tra-
dizione maccheronica nella Padania*) ed Ettore Para-
tore (*Il linguaggio maccheronico*).

Bibliografia montaliana

Mentre ci giunge nelle mani, fresca di stampa,
l'ultima raccolta di poesie di Montale (*Quaderno
di quattro anni*), su cui non è dato discorrere in

questa rassegna, la nostra attenzione è richiamata
dalla *Bibliografia montaliana* compilata con pazien-
tissimo acume da Laura Barile (Milano, Mondadori,
1977). L'opera è nata da una tesi di laurea, su Montale giornalista e critico, che proprio l'esten-
sore di questa rassegna guidò e discusse nella fi-
orentina Facoltà di lettere più di dieci anni or
sono. Da allora questa bibliografia s'è vistosamente
accresciuta dilatandosi a tutte le attività di Mon-
tale: poeta e prosatore, traduttore e pittore, cri-
tico letterario e critico musicale, conversatore radio-
fonico e televisivo. Ne è sortito uno strumento di
lavoro davvero esemplare, unico nel genere, che
vorremmo possedere anche per gli altri nostri mag-
giori autori del Novecento. Certo la Barile non ha
tralasciato proprio nulla per essere esauriente an-
che nei particolari minimi e non s'è limitata a
schedare e descrivere esteriormente le numerosissime
«voci», ma ha aggiunto a ciascuna di esse
annotazioni precise con frequenti e preziosi rinvii
interni da «voce» a «voce». È così consentito
finalmente seguire con sicurezza le varie e spesso
intricate vicende editoriali di ogni pagina mon-
taliana: dalla prima apparizione a stampa sino al-
l'edizione ultima.

La bibliografia, che è aggiornata a tutto il 1976,
si suddivide in dieci sezioni: la prima descrive le
raccolte d'autore delle poesie e delle prose; la
seconda registra le prime edizioni di poesie in gi-
ornali e riviste; la terza riguarda le collaborazioni
a giornali e periodici, mentre la quarta e la quinta
sono rispettivamente dedicate alle conferenze, inter-
viste e interventi, da un lato, e alle prefazioni,
introduzioni e presentazioni, dall'altro; la sesta è
riservata alle lettere; la settima elenca le traduzioni
montaliane in versi e in prosa; l'ottava cataloga
l'opera pittorica di Montale; la nona elenca gli
interventi televisivi e radiofonici e anche le regi-
strazioni discografiche di poesie montiane lette
dallo stesso poeta o da altri; la decima infine
enumera le traduzioni in lingue straniere di testi
montaliani. Rendono agevolmente e velocemente
utilizzabile l'opera un *Indice delle poesie*, relativo
alle prime due sezioni, e un *Indice dei nomi*, rela-
tivo alle altre. Li ha compilati, con la ben nota
perizia, Enrica Bianchetti.

Hanno contribuito al felice esito di questa laboriosa inchiesta, con informazioni e consigli, Vanni Scheiwiller e Giorgio Zampa, massimi conoscitori dei materiali montaliani, e poi anche i montalisti Marco Forti e Silvio Ramat, e Dante Isella per la struttura del libro, così come, in diversa misura, i numerosi studiosi stranieri a cui la Barile non s'è rivolta invano sia pure per una esigua notizia bibliografica.

LANFRANCO CARETTI

Filologia classica

Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre*. Bari, De Donato editore, 1977

I due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, sono morti nel duello in cui si sono affrontati combattendo per il possesso di Tebe, su cui Eteocle regna e che Polinice è venuto ad assediare per recuperare il trono a cui crede di aver diritto. Il nuovo sovrano della città, Creonte, proclama solenni esequie per Eteocle, difensore di Tebe, e ordina che il cadavere di Polinice, l'assalitore, rimanga eposto agli oltraggi dei cani e dei rapaci. Antigone, dopo aver cercato invano di convincere la sorella Ismene a rendere con lei al fratello Polinice gli onori funebri dovuti, procederà da sola nel compito. Sorpresa al secondo tentativo (la polvere che aveva simbolicamente gettato una prima volta, di nascosto, sul corpo di Polinice era stata rimossa dalle guardie) viene tradotta davanti a Creonte, e condannata a morire murata in una cava. Inutilmente intercede in suo favore l'uomo che la ama, Emone, figlio di Creonte; l'inflessibile sovrano non sente ragioni. Si piegherà a dar sepoltura a Polinice e liberare Antigone solo dopo che il vate Tiresia ha annunciato tremenda collera divina: ma è tardi, Antigone si è impiccata, Emone si uccide sotto gli occhi del padre, Euridice, la moglie di Creonte, si toglie la vita per aver perso Emone. Creonte, disperato, invoca la morte, piange la propria rovina dinanzi a un coro, a un gruppo di Tebani, apertamente ostili.

In quanti modi si può reinventare questa lotta di personaggi che riempiono tutta la scena? Qual è il

discorso civile, morale, teologico che si può ricominciare partendo dall'Antigone di Sofocle? Esiste una valutazione che ne fissi i contorni con perentoria esattezza? La più affascinante sistemazione interpretativa teorica dell'Antigone di Sofocle risale a Hegel (seguito in questo fedelmente, un secolo dopo circa, da Karl Jaspers): Hegel ha generalizzato come dialettica dell'Antigone di Sofocle il contrasto tra la norma etica e la legge di stato. C'è una tesi, il diritto consuetudinario, un'antitesi, le esigenze della città, non si arriva a una sintesi perché in entrambi gli avversari c'è unilateralità: essi rappresentano in assoluto i due termini della contraddizione, nel passaggio dalla famiglia a un organismo più complesso che va oltre il credo familiare.

Per fortuna, i personaggi del mito non sono mai chiusi in una rigida situazione, obbligati a fornire sempre e solo un'indicazione. Ogni epoca vi cerca, e vi trova, le sue risposte, li rigenera in continuazione, li dota di una carica sempre differente. Sulla scorta soprattutto del dramma sofocleo (ma non senza contaminazioni con altri aspetti della saga edipica), Antigone attraverso tanti rifacimenti è stata presa a simbolo di tutta una serie di valori: la ribellione, l'affermazione contro il potere, la giustizia come insita, la pietà, la carità di patria, la non violenza, la religiosità profonda. Pur mantenendo una sua identità tragica è stata inquadrata da molte angolazioni, quasi sempre positive e esaltanti. Al suo antagonista Creonte è toccato invece il ruolo del tiranno, della belva umana, dell'empio. Solo Anouilh ha osato contraddirre l'Antigone positiva, scorgere in Creonte l'individuo che ha il senso di responsabilità, che capisce persino, e sa, perché Antigone vuole morire. Del resto, in Sofocle, Creonte è un notevole personaggio, definito, ricco, che inserisce altre dimensioni: è lui l'eroe di cui si assiste allo strazio ultimo, mentre Antigone muore ben prima che il dramma si chiuda, è subito compiuta, resta fuori dal finale. Non sarebbe illegittimo, dunque, tirare le somme anche in questo modo: quando si assolutizza la legge non scritta, cade il riferimento alla legge promulgata dallo stato, non c'è la certezza del diritto; di essa Creonte è convinto assertore; potrebbe essere implicito in Sofocle quel Creonte portavoce della razionalità che Anouilh propone.

Un attento esame della stratificazione subita nel corso dei secoli dall'avventura di Antigone è stato condotto da Cesare Molinari, nel suo recentissimo *Storia di Antigone*. Il volume consta di due parti. La prima è una rassegna dei testi, teatrali e in qualche caso non, in cui compare Antigone, dai *Sette a Tebe* di Eschilo alle *Fenicie* di Euripide, alla *Tebaide* di Racine, all'*Antigone* di Hasenklever, a *Antigone e gli altri* dello slovacco Karvaš (1961). Per più di duecento pagine Molinari informa su una quantità di testi, fornendo di essi un esame preciso e sistematico. Di fronte alla pur pregevole raccolta della Simone Fraisse (*Le mythe d'Antigone*, Parigi 1974, una ricerca di tutto rispetto), le presentazioni di Molinari si articolano con maggior chiarezza, intanto come riassunto di trama, che è impresa tutt'altro che facile, e poi come approfondimento del settore recitazione, gestica, spettacolo: ad esempio, è giustamente dedicato ampio spazio a un allestimento dell'*Antigone* di Brecht curato dal Living (pp. 185-206). Molinari si sofferma su due autori sfuggiti alla Fraisse (l'inglese Thomas May del 1631 e il già citato slovacco Karvaš del 1961), rinvia con scrupolo di cronista a due lavori anch'essi non menzionati dalla Fraisse e di cui però non ha potuto rintracciare l'originale, dovuti rispettivamente all'inglese Fitzball, nel 1821, e al contemporaneo ceco Hubalek. Per altre cento pagine (è la seconda parte) Molinari scende nella specifica trattazione dei temi inerenti all'*Antigone*: il motivo, l'amore, l'ordine, la legge, lo stato, la saggezza. Enuclea, cioè, le linee di sviluppo lungo le quali è stata incanalata la vicenda: com'è stato collocato il gesto di Antigone, a quale patrimonio di certezze lo si è legato, con che cosa è stata immedesimata l'eroina, quale struttura è stata privilegiata. I termini dell'incomprensione Antigone-Creonte sono via via diversi: ma costante rimane il trauma del conflitto. In questo consiste anche il merito di Molinari: nell'aver messo in luce come non l'intreccio stimolante o il prestigio culturale abbia contatto nel rinverdire una leggenda, ma la situazione antinomica così netta da diventare paradigmatica.

Confesso che forse non mi sarebbe dispiaciuta una discussione sull'aspetto religione *qua talis*, sul dissociarsi del potere ecclesiastico da quello civile quando il terreno diventa scottante, e avrei accolto volentieri

anche l'interrogativo se non ci si trovi di fronte in Sofocle a un mondo che crolla, a una casta chiusa nei propri pregiudizi che scompare dalla scena: Creonte ha sempre paura di essere sorpassato e impreca contro la nuova gente, non può uscire dalla gabbia in cui viene pietrificato con Antigone ed Emone. Ma proprio il fatto che il libro di Molinari susciti inquietudini e problemi, che la sua «conversazione con il personaggio» sia abbastanza scomoda è il segno di un'appassionante vitalità: un merito tanto maggiore in un momento in cui chi parte dall'eredità dei classici riesce a farsi leggere in genere (e non sempre) dai soli addetti ai lavori.

UMBERTO ALBINI

Filosofia

Max Weber nostro contemporaneo ovvero il bisogno della filosofia

Correva l'anno 1950 quando nelle pagine introduttive della sua *Vocation actuelle de la sociologie* Georges Gurvitch liquidava in poche battute l'intero impianto speculativo e la tradizione di studi sociologici weberiani, annotando in calce: « Molto rumore per nulla » (Presses Universitaires, p. 40). Il pover'uomo aveva veramente perso un colpo. Mai lasciarsi consigliare dall'odio teologico (o accademico) — un sociologo poi, suvia! Odio che giocò brutti scherzi, com'è noto, ma è bene oggi ricordarlo, anche al Lukacs de *La distruzione della ragione* (1954; ma il capitolo su Weber, se non vado errato, risale al 1946, un'epoca vicina ai saggi su Goethe e Thomas Mann, il che aggrava la situazione): i suoi fidenti non hanno lasciato traccia, per fortuna, se non in coloro che ne portano il segno per averli presi sul serio. Non vale molto, ma fa da contrappunto al Lukacs (anche e proprio perché è acqua della stessa fonte) l'analisi sottile, imparziale, direi persino simpatetica del Goldmann di *Sciences humaines et philosophie* (Presses Universitaires 1952, trad. ital. Feltrinelli 1961), pagine che mi sembrano a torto trascurate nell'immensa e per tanti aspetti

trascutabile o comunque scolastica bibliografia weberiana. A questo gioco di colpi e contraccolpi Max Weber era abituato già da vivo (e non ripercorrono una biografia ormai leggendaria e la sua aneddotica). La sua memoria e la sua opera non potevano avere sorte diversa. Un « classico » era sempre stato, almeno in Germania, o comunque sopportato come tale (basti ricordare chi si occupò di lui negli anni venti: Jaspers, Troeltsch, Meinecke); non un maestro, certo, almeno secondo la tradizione universitaria (quella del maestro era un'immagine di sé che gli ripugnava; ma coloro che si autoprolamarono allievi e seguaci furono schiere: è la solita storia, i mille di Marsala, i cinquantamila dell'anniversario di Marsala — e, citando il Gadda, fermiamoci lì, per carità di patria!). L'opera sua, tuttavia, cominciò a lavorare dall'interno nel pensiero europeo e americano a partire dagli anni Trenta, grazie a T. Parsons e Raymond Aron fra i primi e allo straordinario laboratorio delle « *Annales* ».

Curioso, e significativo, l'ingresso del Weber nella penisola: battistrada Pareto-Ciccotti che pubblicano nel 1907 la *Storia agraria di Roma* nella Biblioteca di Storia Economica (e non dimentichiamola!); Benedetto Croce (sì, proprio lui) che consiglia a Laterza *Parlamento e governo* (1919); Spirito e Volpicelli, gentiliani inquieti, o « di sinistra » (che è poi lo stesso), la cosiddetta fronda interna del fascismo, che accolgono nei « *Nuovi Studi di diritto economia e politica* » (1931-1934) la prima parte del celeberrimo *L'etica protestante*, traduzione di Burresi, prefazione di Sestan (cfr. poi ed. Leonardo, Roma, 1945); e poi Bottai: nella da lui diretta *Nuova collana di economisti* (UTET 1934) escono, nel volume *Politica ed economia*, i capitoli di *Economia e società* su carismatica e i tipi di potere. Scossa da così diverse e molteplici rivendicazioni di paternità (che allora non ebbero gran seguito), l'ombra di Max Weber trovò qualche pace da noi, già negli anni venti, in casa protestante, più particolarmente battista (una pace armata, dunque!), tra le riviste « *Conscientia* » e « *Bilychnis* », la bella collezione e casa editrice Doxa, che molto di Weber discussero e progettarono, realizzando tuttavia assai poco: ricordiamo almeno di M. M. Rossi, *L'ascesi capitalistica*, presso la Doxa, appunto, 1928 (su tutto ciò

leggi il capitolo Max Weber in Italia — un po' confuso, debbo dire — di F. Ferrarotti in *M. W. e il destino della ragione*, Laterza 1972⁵ e le note di Garin, lucide come sempre, delle sue *Cronache di filosofia italiana*, Universale Laterza 1966, partic. p. 403).

Oggi la situazione è ben diversa, anche in Italia. In primo luogo si è straordinariamente arricchito il patrimonio della nostra conoscenza di Weber. Praticamente disponiamo di tutte le opere principali: molti studi metodologici nel fondamentale, e fortunato, *Il metodo delle scienze storico-sociali* (Einaudi di 1958, recentemente ripreso nei « *Reprints* ») a cura di Pietro Rossi, il quale bene meriterà per maggiori fatiche weberiane: a parte la monografia *Lo storicismo tedesco contemporaneo* (1956, pure nei « *Reprints* » einaudiani) è frutto delle sue cure la traduzione completa di *Economia e società* (Comunità, II ed. riveduta sulla nuova edizione tedesca, 1968, 2 voll., pp. LXII - 1506); alla fine del '76 l'UTET ha presentato nei suoi Classici della sociologia a cura di F. Ferrarotti la *Sociologia delle religioni* (2 voll., pp. 1310): il colossale affresco weberiano è riprodotto qui quasi per intero (oltre due terzi dell'opera originale; ad una traduzione completa, controllata sui testi in possesso di Weber — il che è importante per le citazioni e le fonti — lavora, manco a dirlo, l'équipe guidata da Pietro Rossi per Comunità); ecco l'indice: Osservazioni preliminari, L'etica protestante e lo spirito del capitalismo (revisione traduzione Burresi); L'etica economica delle religioni mondiali; Confucianesimo e Taoismo; Osservazioni intermedie: Teoria degli stadi e delle direzioni del rifiuto religioso del mondo; Induismo e Buddismo; Il Giudaismo antico (per intero con l'appendice sui Farisei). Ha tradotto Chiara Sebastiani, e merita una citazione. E' uscito anche altro, vedremo, ma non è questa la sede per una bibliografia. Le nostre due più note collane di sociologia tengono alta la loro tradizione: curatori e traduttori di tutto rispetto, gente che mastica bene la lingua che traduce, che difende bene la propria conoscenza dell'italiano dagli attacchi dei nostri leaders politici e soprattutto sindacali, e capisce ciò che legge e traduce: tre condizioni (ripe-

teva sempre il vecchio Eric Weil) ben difficili da trovare insieme riunite e rispettate dalla stessa persona, ma imprescindibili per questo genere di lavori. *In secondo luogo* disponiamo di monografie, analisi, interpretazioni del pensiero weberiano o avviamen-
ti ad esso, consegnati in saggi e volumi del tutto adeguati all'autorità e all'importanza del pensatore. Anche qui mi si dispensi dalle citazioni: i testi sopra ricordati contengono elementi e bibliografie che possono indirizzare e orientare chiunque.

Detto questo mi sembra di dover aggiungere che il panorama contemporaneo di studi weberiani, e quindi il senso e il peso della presenza di questo autore, hanno conservato, nel cambiamento, certe coordinate del periodo precedente. Anzi, se leggiamo (certo, bisogna leggere: a non leggere, come dice Momigliano, non succede nulla), se teniamo l'occhio a quanto avviene nel campo degli studi filosofici, sociologici e storici — e intendiamo storia in quell'accezione complessa che è oggi operante: storia delle idee e storia sociale, antropologia economica e storia delle istituzioni, l'*antiquaria* (sì, l'*antiquaria*, inutile sorridere), che è stata giustamente indicata come il vero modo di intendere la sociologia nell'ambito degli studi del mondo antico (da Arnaldo Momigliano) e la storia delle mentalità ecc. — dobbiamo riconoscere che la presenza e la contemporaneità di Max Weber hanno persino qualcosa di inquietante.

Vediamo di capire perché. Registriamo intanto che Weber continua a scatenare forze contrastanti, antitetiche. L'ultimo esempio è di quest'anno, i due volumetti, pepati, nonostante le loro ridotte dimensioni, di Pier Paolo Giglioli e di Bodei-Cassano. Da una parte (*Weber. Antologia di scritti sociologici*, a cura di P.P.G., Il Mulino, pp. 244, nella nuova collana *Il pensiero moderno: Sociologia*) troviamo un'equilibrata raccolta di materiale e una introduzione piana ma ricca di sfumature e di individuazioni che colgono nel segno (per es. la breve analisi della dinamica dell'aggregazione nei settori istituzionali a p. 19 sgg.), espressioni del rispetto che si deve a un classico, ma un classico che va posto in questione, sollecitato dal e nel presente, salvo a mettere in chiaro gli acquisti per sempre. Dobbiamo a questo volumetto, oltre al saggio sulle

sette protestanti (che nel frattempo è uscito anche presso Rizzoli), il fondamentalissimo *Le cause sociali del declino della cultura antica* (1896) — *epoch-making* lo ha dichiarato Momigliano nella recensione della traduzione inglese di *Agrarverhältnisse im Altertum* (in « T.L.S. », 8 aprile 1977). Vi ritorneremo subito. Dall'altra parte Remo Bodei e Franco Cassano (*Hegel e Weber. Egemone e legittimazione*, De Donato, pp. 254, testi registrati di relazioni introduttive e interventi a un dibattito presso l'Università di Salerno) riportano Weber ad un contesto più ampio di quello tradizionale, accanto a Hegel e Kant, e attaccano su temi di grande momento: la schiavitù in Aristotele, la *macchina* e l'astuzia nel mondo umano, il Bodei, e il conflitto (o rapporto) fra razionalità formale inherente alla sfera dei mezzi e razionalità sostanziale inherente alla sfera dei fini, il Cassano; ma in realtà il dibattito finirà col ruotare intorno a quest'ultimo rapporto, e vi si disquisisce con intelligenza tanto sottile da dimenticare quella dimensione del sociale e dello storico nella quale Weber lo aveva trovato prima e messo alla prova poi con una ricchezza di analisi che non ha paragoni — sì che Bodei può concludere chiedendosi: « Ma questa sua razionalità formale che finisce per passare attraverso i camini dei forni crematori era poi, anche nelle sue origini più illuminate, tanto neutra ed innocente? » (p. 241). La domanda, che nel contesto è un'affermazione, mi sarebbe piaciuta sulla bocca di un *lottacontinua*, ma provoca disappunto vederla uscire dalla penna di uno studioso serio e uomo probo come il Bodei (al quale dobbiamo, tra l'altro, il miglior libro su Hegel degli ultimi vent'anni, tra i migliori in assoluto nella nostra lingua: *Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, 1975).

Cerchiamo di uscire allora dalle posizioni contrapposte. D'accordo sull'ampliamento del contesto, ma questo in due sensi e in due direzioni precisi. In primo luogo ritengo che si debba rileggere e ristudiare il Weber delle grandi analisi sociologiche, in realtà storiche, sociali, culturali, lasciando agire quella complessa dinamica di forze materiali e ideali che si scambiano le parti, che egli sostanzialmente inventò, non certo per fare un dispetto ai socialdemocratici di casa sua e ai marxisti di poi. È un

fatto: noi ci ostiniamo a dommatizzare e a particolarizzare una ricerca che rivela il suo senso solo *im grossen*, nel suo movimento. In questo quadro, mi si perdoni la brutalità, ritengo secondari quegli scritti metodologici percorrendo i quali tanti studiosi di valore hanno ritenuto di poter ricostruire e ricondurre ad una visione in qualche modo unitaria la complessità e diciamo pure la frammentarietà della problematica storica weberiana: ma di questa situazione Weber stesso era pienamente consapevole e lo ha detto infinite volte; su di essa hanno insistito un filosofo come Jaspers (è il tema della sua commemorazione del '21, ora in *La mia filosofia*, Einaudi 1946, per es. p. 92, ma ritorna nella monografia del '32, ora presso Morano 1969) e uno storico antico come Momigliano (nel corso del seminario su Max Weber e il mondo antico, alla Normale di Pisa, febbraio 1977 e nella recensione sopra citata).

Tanto per non andare lontano, per restare a quegli studi che cercano di collocare il pensiero antico fra storia e istituzioni (mi sono permesso di darne una breve illustrazione su questa rivista: cfr. *Disegnare i classici*, n. 75-76, 1976 e con bibliografia «Quaderni di storia», n. 6, 1976), uno studio accurato del saggio (citato) *Le cause sociali del declino del mondo antico* e del volume sulle condizioni agrarie (pure citato), nelle due edizioni 1896 e 1909, porterebbe qualche lume alla gran querelle del momento su economia e società nel mondo classico. Questo Weber che si muove tra Mommsen e il diritto dell'economia, Rodbertus e Bücher e la loro concezione di un'economia primitiva, cioè domestica, praticamente senza scambio, per poi ascoltare Eduard Meyer che scopre il capitalismo nel mondo antico, cioè la funzione dell'area urbana e delle sue istituzioni; questo Weber che afferra immediatamente le conseguenze di tutto ciò e allarga il quadro greco classico coinvolgendo l'oriente, che studia la città antica con l'occhio rivolto a quanto succede nel vasto mondo della campagna, che connette schiavitù, proprietà terriera, industria e commercio, e quindi lavoro libero, che traccia una storia sociale ed economica dell'organizzazione militare greca — mi pare che abbiano ancora molto da imparare da lui invece di disquisire su questioni del tutto mar-

ginali come la differenza di prospettive tra Hasebroek, Polanyi e Finley (per scoprire poi che tutti discendono dalla stessa matrice). Le stesse ricerche che si ispirano al marxismo ne trarrebbero giovento a patto di lasciar cadere quell'antitesi Marx-Weber, sulla quale Weber stesso ha avuto cura di darci sufficienti chiarimenti. Chi scrive si rammarica di non aver trovato il coraggio di tradurre (o far tradurre) alcune pagine degli *Agrarverhältnisse* che avrebbero arricchito, consolidato e inserito in un sistema di riferimento ampio e sicuro la prospettiva offerta nel reader *Schiavi e schiavitù nel mondo antico* (che uscirà nel '78 presso Vallecchi). È soltanto un esempio. Se ne potrebbero offrire altri.

Fatta questa operazione (che può essere anche lunga, il che non ha importanza in questo ordine di studi) mi proverei a rileggere gli scritti metodologici weberiani e di nuovo le sue ricerche storiche: ma questa volta con intendimenti filosofici o se si vuole in vista della filosofia. Il pensatore al quale si è attribuita una filosofia della decisione o della scelta articolata sul conflitto fra scienza (libera da ogni presupposto di valore) e politica (come affermazione di valori), merita questo sforzo. La scienza, la politica — non dimentichiamolo, esse rappresentano le dimensioni del mondo contemporaneo, le prime categorie mediante le quali il mondo contemporaneo, nella lunga nascita dal mondo moderno, può comprendere se stesso, oggi. Max Weber è certo il pensatore che ha più insistentemente posto queste categorie alla nostra distratta attenzione, e le ha più a lungo sperimentate. È forse il solo che lo ha fatto (o ha cercato di farlo) con un rigore tale da voler di volta in volta tener lontana la sua ricerca da qualsiasi implicazione mitologica, assoluta, cioè, per lui, filosofica. (Aveva le sue ragioni, se pensiamo a quell'orgia filosofica e culturale che lacerò la Germania nel primo ventennio del secolo). Non so con quanto successo. Qui mi limito a ricordare Eric Weil, i suoi saggi, la sua *Logique de la philosophie* (Vrin 1950), la sua *filosofia*, che pochi ancora leggono (l'abbiamo presentata, con un saggio, nel precedente fascicolo di questa rivista). Nei pochi passi che gli ha dedicato, Weil ci fa notare che sul piano dell'interpretazione della realtà contemporanea Max Weber è oggi immediatamente alle nostre spalle.

Certo, egli è fuori dalla filosofia, forse è *prima* — ma proprio il suo radicale scetticismo ne rende possibile *una*. Egli in fondo manifesta la condizione necessaria (non sufficiente) della filosofia — il *bisogno* della *comprendere* del mondo: quella comprensione che precede e scienza e azione, *se* scienza e azione debbono avere un senso per noi, cioè *se* vogliamo ancora filosofare, pensare. In un'epoca filosofica come quella che attraversiamo è molto, credo sia tutto.

In questo quadro mi sembra che abbia visto giusto e lontano Raymond Aron almeno quando, rievocando i dibattiti al solito feroci e parziali che sul e nel nome di Weber si accesero durante i lavori (e dopo) del Congresso della Deutsche Gesellschaft für Soziologie del 1964 a Heidelberg, scrisse: « Max Weber è nostro contemporaneo. Egli lo è in primo luogo come tutti i grandi pensatori l'opera dei quali è tanto ricca e insieme tanto ambigua che ogni generazione la legge, l'interroga, l'interpreta in modo diverso. Egli lo è come quegli scienziati il cui contributo è forse superato ma ancora attuale. Che si tratti della comprensione, del tipo ideale, della distinzione tra giudizio di valore e rapporto ai valori, del senso soggettivo come oggetto specifico della

curiosità del sociologo, dell'opposizione tra la guisa in cui gli autori hanno compreso se stessi e quella secondo la quale il sociologo li comprende — si è tentati di moltiplicare le domande se non le obiezioni. Non è affatto certo che la pratica di Weber corrisponda sempre alla sua teoria. È dubbio che proprio lui si sia astenuto da ogni giudizio di valore, e più dubbio ancora che relazione ai valori e giudizio di valore siano radicalmente separabili. La sua sociologia sarebbe forse più scientifica, sarebbe, mi sembra, meno avvincente se non fosse stata animata da un uomo che si poneva ad ogni momento i massimi problemi: rapporto della conoscenza e della fede, della scienza e dell'azione, della Chiesa e dei profetismi, della burocrazia e del capo carismatico, della razionalizzazione e della libertà individuale — e che, grazie ad un'erudizione storica quasi mostruosa, cercava in tutte le civiltà le risposte date a specifiche domande da lui poste, salvo a ritrovarsi, al termine delle sue esplorazioni per natura indefinite, solo e lacerato di fronte alla scelta del proprio destino » (*Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard 1967, pp. 570-1).

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Lo spazio identificante e lo spazio alternante

(*Riflessioni su Georges Poulet*)

Con questo sintagma, *Entre moi et moi*⁽¹⁾, che Poulet mutua al Valéry che riflette sulla propria crisi decisiva (« J'étais entre moi et moi »), cioè sulla decisione di dare « à sa conscience, un rôle distinct de tout le reste, un rôle séparé, qui, tout en lui permettant comme avant de suivre les changements incessants de l'être, refuse d'épouser leurs variations et s'en tient à distance »⁽²⁾, decisione che forse ha rapporto con la famosa « nuit de

Gênes », Georges Poulet non solo dicotomizza l'io critico, ma avverte la percorribilità riflessiva dello spazio, seppure spazio di separazione, che intercorre appunto « entre moi et moi ». D'altronde già nella *Phénoménologie de la conscience critique* « un moi second »⁽³⁾ compare, il quale non è altro che l'io « de toute oeuvre que je fais vivre ou revivre, en mettant à sa disposition ma cons-

⁽¹⁾ GEORGES POULET, *Entre moi et moi*, Paris, Corti, 1977.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. 141.

⁽³⁾ GEORGES POULET, *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, p. 283.

ciene»⁽⁴⁾, in «une certaine relation d'identité»⁽⁵⁾, ma che comunque crea una condizione di «dépossession» nell'io critico agente, al livello stesso della soggettività: «Or cette saisie du moi par l'autre, il est important de remarquer qu'elle a lieu non seulement au niveau de la pensée objective, où se découvrent les images, sensations et idées que la lecture m'inspire, mais encore au niveau le plus haut, qui est celui de la subjectivité elle-même. Quand je suis absorbé par ma lecture, un moi second s'empare de moi et éprouve pour moi. Peut-être, reculé en quelque coin de moi-même, assisté-je silencieusement à cette dépossession. Peut-être en tiré-je quelque soulagement, ou, au contraire, une espèce d'angoisse»⁽⁶⁾. E qui che Poulet insiste, sia essa portatrice di sollievo o d'angoscia, su questa identificazione dell'io, ladove noi vorremmo vedere, in questo spazio «entre moi et moi», l'inizio di quel processo di disidentificazione dell'io «au niveau de la pensée objective» che ci pare operazione altrettanto necessaria per l'esistenza storica di quello spazio «entre moi et moi», a meno che non si voglia vederlo come uno spazio meramente speculare, e speculante, che trattiene nella, e anzi rimanda alla, zona ancora iconica della traiettoria semantica dell'opera, e non, appunto, come ci pare necessario, quale uno spazio di alterazione, che dal significato risale à rebours al significante: dove allora l'opera esaminata appare come funzione, in cui non solo il primo «moi» è disidentificato, ma lo è altresì il «moi second»; ed è proprio in questa disidentificazione che essi coincidono: *tertium datur*, che è proprio l'opera stessa, percepita nella sua storicità.

È questa, in definitiva, «entre moi et moi», la regione che già Michaux ha qualificato, ma potenziandone la «scission intime»⁽⁷⁾, come «espace du dedans», spazio interiore in cui «une distance se creuse entre moi-même et moi-même»⁽⁸⁾, ma in cui il poeta si sente, come un paladino in avventura, «perdu dans un endroit

lointain (ou même pas) sans nom, sans identité»⁽⁹⁾, una regione che Poulet, partito nei suoi primi studi dal concetto, tout court, di «temps humain» come singolare strumento di appropriazione ermeneutica dell'opera, ha invece progressivamente raggiunto come spazializzazione dello stesso «temps humain», cioè attraverso una serie di coordinate che possono proporgli la stessa «mesure de l'instant»⁽¹⁰⁾ come il luogo fulminato e trasparente, cioè cristallizzato, cioè ancora identificato, dello stesso «temps humain»: un po' al modo che l'«amour-passion» opera la cristallizzazione in Stendhal. Montaigne e Spinoza non sono lontani da questo primordiale *Cogito* cartesiano reviviscente nella sua purezza metastorica in un'area di trasparenza calvinistica, come il favoloso Koh-i-Noor che la bella Nurmahal, la Luce del Mondo, portava sulla fronte.

Già nel secondo tomo delle *Études sur le temps humain*, dedicato a *La distance intérieure* (1952), si specificava il motivo spazializzante, e direi einsteiniano, di questa concezione cronotopica della coscienza di sé come coscienza critica, possibilità dell'Io cogitante di essere dappertutto, intendo nello spazio di ogni opera, in una forma soffribile (è la pazienza della forma) — ma la sofferenza, sollievo o angoscia che sia, è attenuata nella comprensione — di simultaneità dei due «moi», quello del critico agente e il «moi second», quello dell'autore agito, seppure, e anzi in quanto, distanti nello spazio, che se è in verità quello turbolento della storia, può, attraverso l'appropriazione critica dell'opera, divenire direttamente l'«espace du dedans», spazio trasparente in cui i due «moi» si identificano a vista — mentre Michaux vi si sente «plus que triste: dépossédé et sans visage»⁽¹¹⁾ — perché avviene quel processo preliminare di analogizzazione delle sostanze storiche che «le Moi invariant, qui est aussi un Moi permanent»⁽¹²⁾ rende possibile in quanto esso è, come dice il

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 285.

⁽⁵⁾ *Ibidem*, p. 284.

⁽⁶⁾ *Ibidem*, p. 283.

⁽⁷⁾ *Entre moi et moi*, cit., p. 228.

⁽⁸⁾ *Ibidem*, p. 228.

⁽⁹⁾ HENRI MICHAUX, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 256.

⁽¹⁰⁾ GEORGES POULET, *Études sur le temps humain*, tome IV: *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968.

⁽¹¹⁾ HENRI MICHAUX, *Passages*, Paris, Gallimard, 1950, p. 149.

⁽¹²⁾ *Entre moi et moi*, cit., p. 152.

Valéry dei *Cahiers* (13), e crediamo che Poulet concordi, « la seule chose qui subsiste dans la conscience ».

La « distance intérieure » viene non per nulla esaminata mentre s'avvia a nascere, ed è acquisizione centrale nella meditazione del critico, la grande metafora critica pouletiana delle « métamorphoses du cercle » (una figura geometrica che ha un centro perfetto nell'io) e quel momento altissimo del raccolto critico che questa ricerca implica, cioè il volume su *L'espace proustien*, del '63, che in qualche modo rivoluziona con la concezione degli « spazi contigui » dell'opera proustiana il luogo comune del « tempo » proustiano, perduto e recuperato non in modo romantico ma appunto riportato nel solco della riflessione novecentesca, e propriamente einsteiniana, di cronotopo. Cosicché anche gli studi successivi sul « temps humain » si obiettivano, il terzo tomo, sul concetto del « point de départ » (1964), e il quarto su quello di « mesure de l'instant » (1968). Si direbbe che Poulet tenda a puntualizzare questo spazio interiore, a intendere cioè lo choc dell'accadimento, coscientiale e critico, « entre moi et moi » come un'analisi il più possibile strenua, e dunque come una « misura », proprio dell'immisurabile, cioè appunto del processo di identificazione tra l'io soggettivo del critico e l'io oggettivo dell'opera. Ciò avviene, come atto categoriale, nel segno critico privilegiato nella sua intrinseca logicità, che è il corrispettivo speculare delle strutture dell'opera: cioè avviene nella crisi di instantaneità data dalla loro fusione. Per cui la crisi fondamentale dell'atto critico pouletiano potremmo definirla proprio la crisi stessa dell'identificazione in atto: la sua calma è data da quella possibilità di misura dell'instantaneità, cioè da quella potenzialità dell'instantaneità, consistente proprio nel processo di riconoscimento della contiguità di tali attimi deflagranti in cui la pura soggettività risulta una soggettività di ritorno, ch'io vorrei dire impura e figurale, speculata e purificata d'altronde nell'*abyme* della propria potenzialità, direi ivi accertata definitivamente come atto gnoseologico. E, si badi bene, tale atto di identificazione, sia pure

sottoposto al *ralenti* più analitico, non ha più bisogno di alcuna, dubiosa, *approximation*: esso libera, della gnosi, il disegno ottenuto tracciando una linea che unisce, per contiguità, i singoli punti identificati. La magia di questa critica, che implica una vera e propria logicizzazione delle figure, è di farci apparire come un processo logico inerente all'oggetto questa logicizzazione figurale del soggetto: che è l'oggetto, proprio quando, nel processo logico, il soggetto logico l'ha superato, o se vogliamo, l'ha compreso nella sostanza altrimenti infigurabile dell'io. La critica allora risulta l'atto formale di quella sostanza altrimenti impercepibile inerente alla pura soggettività.

È, questo spazio del processo di identificazione, che si potrebbe anche definire la metonimia dell'identità, il luogo della trasparenza, che acquista l'aspetto conturbante della specularità senza cadervi finalisticamente, nel senso che la specularità fa ancora parte della virtualità del processo, nel senso almeno che il processo che si specifica, per la « conscience critique », è quello che va pur sempre, per Poulet, « *du sujet au sujet à travers les objets* » (14). C'è un ritorno insomma del soggetto, che accoglie l'atto critico come atto finale, sigillo del processo stesso della virtualità come categorialità gnoseologica, metonimia dell'Io identificato. L'ultimo Poulet, quello appunto de *La conscience critique* (1971) e questo, mirabile, dell'*Entre moi et moi* (1977), affronta sempre più direttamente il valore primario della « conscience de soi ». E il critico, al fine di questa identificazione « entre moi et moi » (un'area non agostiniana, perché ivi l'io non si scinde nell'altro della confessione, ma un'area se mai ottica, di scienza come autocoscienza), arriva a ipotizzare nell'opera un elemento mentale impegnato nelle forme oggettive e, su un piano diverso, più elevato, una coscienza che si rivela a sé e a noi attraverso la propria trascendenza rispetto a tutto ciò che in essa si riflette: « Gardons-nous encore une fois de confondre cette conscience inhérente à l'œuvre avec la conscience de l'auteur ou avec celle du lecteur. Pure entité catégorielle, elle est peut-être simple-

(13) PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Pléiade, 2, 1974, p. 281.

(14) *La conscience critique*, cit., p. 297.

ment cette conscience de soi qui, dans toute activité de l'esprit, s'affirme comme étant l'esprit. A supposer qu'il en soit ainsi, si variés que soient les objets que la conscience se donne, si étroitement qu'à un certain niveau elle se trouve liée à eux, il n'en est pas moins vrai qu'à un autre niveau, ne serait-ce que par inférence, elle dépasse ces objets et se saisit elle-même. Or, ces deux niveaux, semble-t-il, se retrouvent dans toute oeuvre littéraire (et probablement aussi dans toute oeuvre d'art). Il y a dans l'oeuvre un élément proprement mental, profondément engagé dans les formes objectives qui à la fois le révèlent et le dissimulent; et il y a encore dans l'oeuvre un plan différent, plus élevé, où, abandonnant ses formes, la conscience se révèle à elle-même et à nous par sa transcendance à l'égard de tout ce qui se reflète en elle. Enfin il y a un point où elle ne reflète plus rien, où, toujours dans l'oeuvre et pourtant au-dessus de l'oeuvre, elle se contente d'exister. Alors tout ce qu'on peut dire d'elle, c'est qu'il y a là de la conscience. A ce point, aucun objet ne peut plus l'exprimer, aucune structure ne peut plus la déterminer, elle se découvre en son ineffabilité, en son indétermination fondamentale. Telle est peut-être la raison pour laquelle, dans son élucidation des œuvres, la critique est comme hantée par cette transcendance de l'esprit. Il semble alors que, pour accompagner l'esprit dans son effort de libération, la critique ait besoin d'oublier finalement l'aspect objectif des œuvres, et de se hausser jusqu'à la saisie directe d'une subjectivité sans objets »⁽¹⁵⁾.

Qui, evidentemente, lo spazio identificante ha ceduto l'entità della propria trasparenza alla specularità, che raggiunge il proprio colmo proprio nell'ipotesi di una sua percettività pura da qualsiasi speculazione vi trascorra ad attestarla nella sua trascendenza di puro spirito. E affinché il processo identificante possa proseguire in questa regione della trascendenza, il critico non solo non teme, « dans son effort de libération » dello spirito, di dichiarare che la critica ha « besoin d'oublier finalement l'aspect objectif des œuvres », ma altresì, come si è visto, di ipotizzare un consimile

atto di trascendenza dello spirito dell'opera nell'opera stessa « à l'égard de tout ce qui se reflète en elle ». Qui la poetica della riflessione raggiunge, del concetto identificante della specularità, il suo colmo, io direi, per opposizione sostanziale, che finisce per essere un'opposizione sostanziale alla critica se non al processo critico come liberatorio di questo stato di trascendenza. La critica insomma per Poulet finisce per essere un movimento prudente, necessario quanto si voglia ma infine subalterno, alla stasi finale dello spirito come trascendenza. Trascendenza pura dello spirito che raggiunge se stesso attraverso questa *via perfectionis* dell'identificazione identificata con se stessa: il processo non è che il cammino stesso che porta alla cessazione della *démarche* oggettiva per tuffarsi nell'inebriante ipotesi dello spirito che contempla se stesso ma nemmeno lo riflette: estasi, spirito puro che ha raggiunto il luogo stesso, inalterabile, della propria soggettività, dove « la saisie directe d'une subjectivité sans objets » è possibile perché l'oggetto è divenuto la stessa trasparenza dello spazio identificato. Del cronotopo, il *topos* si fa *chronos* di se stesso: l'istantaneità ha permeato tutta la virtualità « locale » della mente perdendo ogni possibilità di misura, facendosi smisurata: perdendo, si vorrebbe dire, il proprio battito nell'indifferenziato stesso della trasparenza: alla *substantia* corrisponde una *superstantia* che la trascendenza dello spirito raggiunge proprio in quanto dotata di questo propellente sostanziale.

Questo libro di cui ci troviamo a parlare, *Entre moi et moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, finisce per centrare il processo riduttivo e insieme trascendentale del pensiero critico poulettiano all'interno degli oggetti critici presi in esame, dal romanticismo ad Amiel, Mallarmé, Valéry, Claudel, dalle variazioni su tre maestri della critica, Du Bos, Fernandez, Rivière, ad autori quali Éluard, Michaux, Bosco. Splendidi saggi dell'intelligenza liberata del critico che nel *Valéry* raggiunge, dopo la proposizione del *Cogito* cartesiano trasferito gnoseologicamente sul piano operativo della critica, l'autentica definizione di quello che è stato il momento della poesia pura, e della riflessione pura, che cioè riflette solo se stessa, del pensiero che pensa se

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, pp. 298-9.

stesso, nella bonaccia dell'Europa tragica degli anni Venti.

Ecco un tratto decisivo: « L'on voit clairement que la fonction de la conscience pratique a pour conséquence de détacher l'esprit des objets dont il a à s'occuper. A mesure que la conscience valérienne prend ses distances à l'égard des fins particulières qu'elle se propose, elle incline à ne plus attacher à celles-ci qu'une importance secondaire, toute provisoire, voire même nulle, et se plaît au contraire à s'observer elle-même fonctionnant dans le vide. Valéry tend de plus en plus nettement, à mesure qu'il se confirme dans les applications de sa méthode, à distinguer sa conscience considérée comme pouvoir de penser (et de se penser) des objets même les plus familiers et surtout les plus personnels, sur lesquels initialement ce pouvoir avait plaisir à s'exercer. "Le Moi, note-t-il, est sentir que la vitalité en activité n'est pas épuisée par un acte déterminé.⁽¹⁶⁾" — il dira encore: "Pour moi, tout ce qui ne devient pas, ou ne peut devenir, un pouvoir de mon esprit, est sans intérêt.⁽¹⁷⁾" — Ce qui offre donc un intérêt — intérêt primordial, exclusif, — à la conscience intérieure, ce n'est pas le "faire", c'est le "pouvoir faire". Sous le titre *Homo quasi novus* Valéry écrit dans *Mélange* (P. 396): "Je suis ce que je puis." Valéry pourrait écrire encore (et il a peut-être écrit quelque part dans l'immense amas de ses cahiers): "Je suis ce que je puis être." Il en résulte qu'à ses yeux le "pouvoir être" est loin d'être un "non être". C'est au contraire un être "possible" qui, en raison de son "pouvoir être" est déjà aussi authentiquement réel que s'il n'était pas simplement potentiel. Cela est tellement vrai que, formulant son Cogito, Valéry le présente, sous forme interrogative, comme la définition, non de l'être qu'il est en fait, actuellement, mais des possibilités d'action que déjà, avant d'agir, cet être possède. "Mon Cogito — il est inscrit dans la soirée avec M. Teste... que peut un homme?..." — Et Valéry continue en disant: "J'en étais à considérer non la seule poésie, mais toute force de l'esprit, et c'est la *capacité*, le *pouvoir de faire* en tout qui m'apparaissait, la fabrication poétique devenant une application particulière" ⁽¹⁸⁾ » ⁽¹⁹⁾.

E qui, in questa « *capacité* », dove la potenzialità valéryana si annida, ci pare anche dilatarsi, come in uno spazio immensificato, la potenzialità poulettiana, che è, piuttosto che « *pouvoir de faire* », « *pouvoir d'être* ». Ma a questo proposito Poulet prosegue: « Ce système intérieur, ce moi composé de virtualités associées, c'est ce que Valéry appelle l'implexe. Celui-ci n'est pas une potentialité passée à l'acte, mais c'est un pouvoir réel, possédé effectivement: "Implexe, c'est au fond ce qui est impliqué dans la notion d'homme ou de Moi et qui n'est pas *actuel*. C'est le potentiel de la sensibilité générale et de la spéciale. Et ce potentiel est conscient" ⁽²⁰⁾ » ⁽²¹⁾. « "Nous ne sommes, au fond, que le sentiment ou la sensation d'une possibilité, entourée, investie d'éventualités" ⁽²²⁾. Dès lors, le Cogito valérien se nuance considérablement par comparaison avec celui de Descartes: "Je suis ce que je suis-en-puissance probable. Je suis celui que je puis être." ⁽²³⁾ — A la différence de ce qui se passe chez Descartes se saisissant dans l'unité d'une pensée indivisiblement et actuellement associée à l'être qui, au moment même, la pense et se pense, une division tend à s'établir à l'intérieur du Cogito valérien: Je suis, je suis celui qui pense son Moi sous la forme d'un possible. Je pense, donc je suis mon possible. — Mon vrai Moi, mon unique Moi, c'est "mon Possible Pur" ⁽²⁴⁾ » ⁽²⁵⁾.

L'effettivo possesso di questa potenzialità che non passa all'atto — quasi un Ego nietzschiano contemplato « *dans le vide* » — costituisce la grande, ma anche tragica, dote dell'*Homo quasi novus* novecentesco, che però era stato smentito già dal fare dell'*« uomo nuovo »* novecentesco, di radice pur sempre nietzschiana, per esempio con Campana che nella lotta con Dio credeva d'aver li-

⁽¹⁶⁾ P. VALÉRY, *Cahiers*, 2, cit., p. 282.

⁽¹⁷⁾ P. VALÉRY, *Cahiers*, *Pléiade*, 1, 1973, p. 36.

⁽¹⁸⁾ *Ibidem*, p. 196.

⁽¹⁹⁾ *Entre moi et moi*, cit., pp. 143-4.

⁽²⁰⁾ P. VALÉRY, *Cahiers*, 1, cit., p. 1091.

⁽²¹⁾ *Entre moi et moi*, cit., p. 144.

⁽²²⁾ P. VALÉRY, *Cahiers*, 1, cit., p. 1100.

⁽²³⁾ P. VALÉRY, *Cahiers*, 2, cit., p. 310.

⁽²⁴⁾ *Ibidem*.

⁽²⁵⁾ *Entre moi et moi*, cit., p. 145.

berato il luogo dell'immanenza dall'ombra stessa deturpante di qualsiasi Iddio. È la conclusione, come sapete, della *Pampa*. È un altro « spazio » ma che non soffre di contiguità come quello proustiano, che echeggia nella « distanza » della temporalità, trasmettendo l'impulso per contiguità, bensì di un integralismo visionario che finisce per schiacciare in un'opera immediante, pur conclusa nella sua tragicità, quel tanto di mediante che la poesia comporta nelle sue aperture interne, per non dire nella sua necessaria ambiguità, che è ancora un resto del suo primordiale interrogarsi: i *Canti orfici* non sono certo un'opera aperta nella fittizia chiusura della propria *écriture*: sono se mai un'opera chiusa nella fittizia apertura dell'*écriture*: gli effati, trattenuti per blocchi omogenei dai continui due punti che ritmano il periodo, non acquistano valore cinetico, il movimento non scatta attraverso l'accelerazione della contiguità figurale, ma se mai vi si fortifica la grande stasi tragica della visione che si sposta per riquadri autonomi. Persino « le rondinelle » si spostano immote, seppure rivelatrici di potenzialità, o anzi proprio per questo, sul paesaggio italico, figlie inconsce della rondine evangeliaca nelle tavole delle Annunciazioni trecentesche.

La componente nietzschiana dell'« uomo nuovo » tocca il lato dionisiaco, e immanente, dell'uomo novecentesco; la componente nietzschiana (depurata alla fonte cartesiana) e trascendente dell'« homo quasi novus » ne tocca il lato apollineo. Ciò, voglio dire, il « fare » visionario di Campana ha qualcosa che inferisce, in termini complementari, col « non fare » lucido di Valéry, inteso come un integrale « poter essere ». Sono, ambedue, avere o essere, essere come non avere, nello specchio quanto è in effetti l'essere o il poter essere (come poter non avere) speculare dello specchio stesso. La pura potenzialità dell'« implesso » valéryano finisce per essere il corrispettivo della visionarietà di Campana. Non sono le visioni apocalittiche a Patmos di chi, come il « Figlio del tuono », deve uscire da Patmos ma sono le visioni o le non visioni calittiche a Patmos di chi si è fermato a Patmos. Così Ulisse rimase sette anni nell'isola di Oigia, presso la grande « nasconditrice »-« rivelatrice », Calipso, colei che rivela nascondendo, finché

Zeus non gli ordinò di proseguire il ritorno, lasciando la ninfa inconsolabile sulla riva del mare: come, sul luogo orfico e neutro della separazione della morte-in-vita dalla vita-in-morte, accade per Orfeo e Euridice, e come accadrà, nel momento della scansione fatale del dover essere, tra Enea e Didone, in cui saranno le fiamme della pira dell'amata a salutare dall'orizzonte la partenza dell'eroe del dover essere, secondo l'archetipo di Teseo e Arianna abbandonata a Nasso, ma a Nasso appunto trovata e salvata, in un risarcimento dionisiaco e visionario del mito dell'abbandono fatale, e poi sposata da Bacco. Ecco Calipso abbandonata sulle scogliere di Oigia: « Multos illa dies incomitis moesta capillis / Sederat, iniusto multa locuta salo » (26). Qui le grotte marine da cui il pianto di Calipso, e il suo vaneggiare, paiono riversarsi ululando nel mare con la fluenza stessa dei capelli della ninfa come rivoli schiumanti tra le rocce, ecco che le vediamo saldarsi, per una visione fisicizzata *in re ipsa scriptoria*, negli stupendi iperboli che affondano metamorficamente nella immedesimazione stessa della cosmicità consapevole in significanza creaturale: persino in quel « salo » è il mare agitato che riempie di salsedine l'aria unendosi, nelle gocce di spuma, al sale amaro delle lacrime di Calipso. Ma sarà Dante a far andare Ulisse incontro, oltre la raggiunta Itaca, a un'altra isola, la cui visione gli sarà fatale, in una vera e propria, restaurata, apocalissi medievale della gnosi.

Poulet opina che M. Teste, il personaggio che Valéry assume come l'alter ego dell'io « réformateur et créateur de lui-même » (27), « fait usage de lui-même pour mieux se connaître lui-même. Contrairement à ce qui est dit de lui, il n'a pas tué en lui la marionnette, il est plutôt celui qui se partage soigneusement entre un montreleur soucieux d'étudier sa propre marionnette, et celle-ci évoluant sous observation. M. Teste, comme Descartes, fait de la self-consciousness appliquée » (28). L'osservazione è criticamente centrata: M. Teste,

(26) PROPERZIO, Libro I, Elegia 15: Ella rimase molti giorni immobile sul lido, i capelli sparsi, rimproverando continuamente al mare la sua ingiustizia.

(27) *Entre moi et moi*, cit., p. 141.

(28) *Ibidem*, p. 142.

per ragioni riflessive, si allinea al gusto della marionetta « évoluant sous observation » che il Novecento ha proposto alla dicotomia « entre moi et moi » di un io che non sa studiarsi che separato e distinto nelle sue componenti coscientziali più che in esse, e da esse, contraddetto. Al genio valéryano nessuna decisione converrebbe più che quella, « prise une fois pour toutes, de donner à ce qu'il y a de plus haut, de plus juste et de plus clair en lui-même, à sa propre conscience, un rôle distinct de tout le reste, un rôle séparé, qui, tout en lui permettant comme avant de suivre les changements incessants de l'être, refuse d'épouser leurs variations et s'en tient à distance » (29). E dunque, un tale io, non sa appropriarsi che di un essere che crede continuo nei propri riposi, o meglio nella propria sostanza, ma che risulta discontinuo, quali sono appunto i movimenti della marionetta, solo se percepito in preda ai suoi atti puri: tali sono gli scatti, osservati, della marionetta quando insorge dai suoi riposi.

Lo spazio identificante non ha ancora ceduto allo spazio alterante del secondo Novecento, ma questo è un altro discorso, da non proporre qui; è se mai ancora, « entre moi et moi », uno spazio alterante che propone la coscienza critica come un momento dell'alternativa alla coscienza poetica e che cerca di riscattarla nella trascendenza piuttosto che nella contraddizione, ma in una contraddizione che faccia parte del sistema unitario della coscienza, in cui d'altronde non v'è posto per nessun edonismo che ponga fine all'alternativa, la

quale si prolunga nella percezione dello spazio discreto.

Dall'«*Uno*, nessuno e centomila

pirandelliano a quel coacervo di elementi separati, ironico-geometrici, della «misura» che è il manichino dechirichiano (d'altronde anche Ungaretti invocherà Iddio, oltre che come mistero, come «misura»), M. Teste non è poi troppo lontano. Poulet avverte con la calma sovrana dell'angoscia visionaria, ed è la visione stessa del logos nella sua inseitità, del *topos* stesso della logicità ottenuto, si direbbe, dallo stesso *más allá* poetico, al di là di ogni opera e di ogni, pur necessaria, operazione, l'ipotesi, ma meglio vorrei dire l'ipostasi, della trascendenza dell'io, proprio perché è un io sostanzialmente logico, conseguente a un *ergo* piuttosto che a un *ergon*. La condanna del critico a far critica, nella regione intravista del non fare, è l'accettazione angosciosa, e direi kierkegaardiana, della propria stessa calma, mentre gli *outils* critici recitano la loro più alta attualità, quella della loro sparizione per identificazione con la trasparenza sensibile della mente che s'avvia a vedere se stessa, cioè a deporli nell'atto stesso del loro esito più sottile, più insinuato. La responsabilità della critica consiste allora nella sua risposta gnoseologica alla propria agonia, atletica agonia della mente nella mente. «Entre moi et moi» s'apre questo spazio fantastico di corpi obliati non per più pace, ma per una più sensibile, più sentita, e vorrei proporre, più kantiana agonia di nomi puri.

PIERO BIGONGIARI

(29) *Ibidem*, pp. 140-1.

LETTERATURA INGLESE

Romanzi inglesi del Settecento

Il romanzo inglese della prima metà del Settecento è un fenomeno letterario che interessa tutta l'Europa (basta pensare alle traduzioni ed imitazioni del *Robinson Crusoe* di De Foe e della *Pamela* di Richardson); e tanto si differenzia dal romanzo

dei secoli precedenti, che si può anche pensarlo come genere a sé; in Inghilterra, infatti, ha anche un nome suo proprio, «novel» distinto da «romance»: come genere il «romance» avrebbe dovuto seguire le regole del poema eroico o quelle del poema cavalleresco, il «novel», invece, quelle della commedia (o del poema eroicomico).

Ma una sistemazione teorica vera e propria il Settecento non la diede, e gli usi furon difformi; anche per questo la distinzione moderna preferisce insistere su un tratto comune, cioè sul realismo del « novel » contro la fantasticità del « romance »; ed è questa l'opinione che limita e sostiene anche il libro di Edvige Schulte, *Origini e tendenze del romanzo inglese dalla metà del Seicento alla metà del Settecento* (Napoli, Liguori editore, 1977), il quale, fondamentalmente, è una ricerca degli elementi realistici nei romanzi di quei due mezzi secoli, fino ai conclusivi *Pamela* e *Joseph Andrews* con i quali si fissano le strutture portanti del romanzo moderno: l'analisi psicologica (*Pamela*) e la rappresentazione critica della società (*Joseph Andrews*).

Il realismo è essenziale. Il « novel » nasce in Inghilterra proprio come reazione al fantastico dei romanzi cavallereschi e all'eroico dei romanzi eroici, specialmente francesi, del Seicento: dai generi precedenti, dotti o popolari che siano, dalle novelle, dal romanzo picaresco, dal saggio di costume, dalle biografie dei criminali, il « novel » assorbe quindi soltanto tutto ciò che non sia né eroico né fantastico, tutto ciò che abbia almeno parvenza di verità. E il rifiuto dell'eroico e del fantastico porta con sé il rifiuto dello stile pseudoepico e pseudopoetico, roboante ed ornato.

Il che significa un mutamento di gusto nei lettori; e vien naturale attribuirlo al mutamento sociale avvenuto in Inghilterra con la rivoluzione del 1688 e la presa di potere della borghesia. L'aristocrazia, già umiliata dalla decapitazione di Carlo I (1649), aveva preso la sua rivincita dopo la restaurazione del 1660 e imposto i propri costumi: ma raffinatezza, cavalleria ed eroismo non furono allora che un'imbiancatura, e nemmeno troppo spessa, per la dissolutezza essenziale: testimone il teatro con i suoi drammi eroici e le sue commedie licenziose. Quel predominio di classe non durò, e con quello anche cadde il predominio di gusto: è significativo che John Bunyan, durante la Restaurazione, per istruir diletando scriva il suo *Pilgrim's Progress* nei ter-

mini di un romanzo cavalleresco; la borghesia puritana del Settecento ancora lo leggerà, sì, ma senza diletto, soltanto per il suo fine edificante. I puritani borghesi (e anche quelli aristocratici) per le loro ore d'ozio non vogliono più romanzi cavallereschi, come non vogliono più né drammi eroici né commedie immorali (i teatri si trovarono in difficoltà): bisognerà quindi istruirli offrendo testi loro graditi: romanzi che possano dare illusione di verità. Quindi il « novel ».

Oltre al realismo, il romanzo del Settecento inglese ha, infatti, un suo fine educativo: *Robinson Crusoe* vuol dimostrare ciò che può l'uomo, anche solo, con l'aiuto della Provvidenza; *Moll Flanders* che per quanto grandi i peccati (sesso e furto!) Dio salva l'eletto pentito; *Pamela* e *Joseph Andrews* esaltano, ciascuno a suo modo, la castità prematrimoniale. Puritanesimo e borghesismo si mescolano; o meglio, l'istruzione che il romanzo del Settecento dà dipende da un'interpretazione borghese del puritanesimo. L'indagine su i contenuti del romanzo inglese del Settecento dovrebbe quindi svolgersi in due direzioni: da un lato sul tipo di istruzione, dall'altro sul tipo di narrazione offerti.

La Schulte, nella brevità del suo lavoro, preferisce senz'altro quest'ultimo campo di indagine, confinando l'altro nella posizione marginale di qualche cenno casuale; e ugualmente sarà qui in posizione marginale (anche se con cenni molto acuti) un terzo campo d'indagine, questo formale, sul modo di narrare. Così, dopo aver dedicato i primi tre capitoli uno alle poetiche dell'ultimo Seicento, da cui nasce in parte la teoria del « novel » (per altra parte nascerà dall'osservazione della pratica dei romanzieri), un secondo proprio all'abbinamento « dilettare e istruire », e un terzo alle prime testimonianze sul romanzo, l'Autrice si addentra nel vivo della sua ricerca di realismo con capitoli (saggi) sulle tradizioni confluite nel genere (il romanzo storico, il romanzo epistolare, la narrativa picaresca) e su i romanzieri maggiori: Aphra Behn, De Foe (esemplificato in *Moll Flanders*), Samuel Johnson, Henry

Fielding, ed anche la dimenticata Mary Davys. L'omissione più notevole è un capitolo almeno sulla tenue storia di Sir Roger de Coverley narrata sullo *Spectator* principalmente da Addison: costituisce, a detta di tutti, l'embrione del « novel », e sarebbe stato interessante sentir l'opinione della Schulte a questo proposito. In compenso ci sono diverse novità: l'aver richiamato l'attenzione sul romanzo storico il quale è dimostrato presente anche nel Settecento inglese (diverso dalla storia romanzzata); l'analisi critica dei romanzi epistolari *Love Letters between a Gentleman and his Sister* di Aphra Behn e *Lindamira* (1702, anonimo); l'aver richiamato dall'oblio *The Merry Wanderer* (1705) di Mary Davys, narrazione del fortunoso viaggio di un'irlandese per l'Inghilterra, interessante per la storia del costume, il cui stile rozzo sì, ma immediato ed autentico, potrebbe ritrovarle qualche lettore. Questo per non dire che delle novità più evidenti.

Nel resto qualche punto di dissenso potrei anche trovarlo, il maggiore nel capitolo su Richardson, e proprio sul personaggio di Pamela. Secondo me non si può dire di lei che sappia « subito isolare, con

istinto meraviglioso, l'ascetica moralità dell'opportunismo, e respingere ogni compromesso, mirando più in alto » (p. 172): questo è farne una Shamela Andrews, l'eroina della parodia di *Pamela*; per me Pamela è innamorata del suo padrone-persecutore come infatti vien detto anche alla Schulte poco dopo (p. 174); ed è questa la ragion d'essere, la morale ultima del romanzo: Pamela, infatti, resiste a tutte le tentazioni: dell'interesse (le darebbe la metà delle sue sostanze), della forza (la Provvidenza la fa svenire), perfino del proprio amore. Poiché Pamela è innamorata fin dall'inizio; e se questo serve a darle un matrimonio davvero felice (sposare l'amato), serve anche al Richardson a far percorrere tutto il romanzo da un brivido di sensualità recondita che non fu estraneo al successo. Qualche altra obiezione (pochissime) tocca punti men che minori.

In complesso un libro di piacevole e istruttiva lettura (« diletare e istruire »): vorrei aggiungere che la tesi che gli soggiace, e cioè che tutto il romanzo moderno nasce dal « novel » del Settecento inglese è documentata saltuariamente ma in modo efficace.

SERGIO BALDI

LETTERATURA AMERICANA

Un epistolario di William Faulkner

Non è questa la prima raccolta di lettere faulkneriane (*Selected Letters of William Faulkner*, edited by Joseph Blotner, Random House, 1977). D'altronde, va notato che Faulkner attribuì sempre alla corrispondenza un valore, per così dire, d'uso, onde la singolare fattualità e la nessuna preoccupazione letteraria del suo epistolario. Riferendosi all'episodio di Faulkner che ricerca freneticamente una lettera smarrita poco dopo averla scritta, Malcolm Cowley (destinatario di molte lettere qui raccolte), in una recensione su « *The New Republic* » rammenta quanto insopportabile fosse per Faulkner stesso la cura della corrispondenza. « Dover riscrivere

una lettera è insopportabile », dichiarava Faulkner.

Nella scelta del Blotner raramente si incontrano corrispondenti di un certo nome salvo che nell'area dell'editoria, e se da un lato ciò conferma la finalizzazione pratica dell'epistolario, dall'altro ribadisce un dato di fatto ben noto, la limitatezza della cerchia di amicizie di Faulkner e la loro relativa mediocrità. In un acuto ma secco e un poco aspro necrologio apparso sulla « *Sewanee Review* », Allen Tate sostenne che Faulkner amava circondarsi di personaggi mediocri, di « yes men », per recitare con loro la parte preferita di maestro e di signore di campagna, in forza di un egoistico e arido orgoglio. Ma un simile discorso ci riguarda qui solo

tangenzialmente. Piuttosto, questo volume, in quanto copre tutto l'arco della carriera faulkneriana, acquista un notevole valore sia documentario sia biografico, a integrazione della grossa biografia pubblicata a suo tempo dal Blotner. Appare significativo che la scelta abbia suscitato reazioni e commenti anche in Italia, con un dibattito indiretto tra Agostino Lombardo (sull'« *Unità* ») e Beniamino Placido (su « *La Repubblica* ») incentrato sul tema che sembra imporsi quale motivo costante, persino ossessivo, cioè il problema del danaro e del profitto.

Ora, estrapolare il problema del danaro o, meglio, dello scrittore inserito in un sistema produttivo retto dalle norme del profitto — aspetto che trova una sanzione piuttosto vistosa a proposito dell'attività di Faulkner a Hollywood e per Hollywood — sembra forzare la mano a lasciare in ombra altri aspetti essenziali dell'epistolario. Ancora Cowley ha, dal canto suo, sottolineato la « disperata ricerca di danaro » che percorre nel corso degli anni la corrispondenza di Faulkner, tentando persino di individuare in essa una delle ragioni della crisi di inaridimento dello scrittore, se si considera che il grande *corpus* faulkneriano viene progettato e realizzato tra il 1926 e il 1941, dalla trilogia degli Snopes al completamento di *The Bear*. E Cowley informa che proprio *The Bear*, in una versione abbreviata, fu accettato dalla « *Saturday Evening Post* » per mille dollari, un quarto della somma normalmente pagata agli scrittori giudicati di primo piano. « Di solito », spiegò poi uno dei direttori della rivista, « compravamo racconti di Faulkner se riuscivamo a capirli, e talvolta non ci riuscivamo ».

Se il danaro serviva « disperatamente » a Faulkner tra il '20 e il '30 in termini di sopravvivenza e dunque di salvaguardia della sua libertà di scrittore recisamente avverso a compromessi di tipo commerciale, in seguito gli doveva consentire l'agio necessario a condurre l'esistenza dello *squire*, ad acquistare i cavalli per cacciare la volpe, e una grande casa, una *mansion* certo emblematica, sede ideale — appunto — del gentiluomo che egli ambiva ad essere nel solco della tradizione. O, come risulta da una delle lettere

più animate (un notevole pezzo di narrativa a caldo e suo malgrado), a pagare occasionali debiti di gioco e a comprare il whiskey di contrabbando, interrato nel giardino, salvo a scomparire, rubato da un nero che lo aveva casualmente scoperto. Affiora così la relazione tra danaro e condizione sociale, accanto all'aristocratica distinzione tra autentico lavoro intellettuale di scrittore e lavoro che si sarebbe paradossalmente indotti a considerare manuale, quello di sceneggiatore a Hollywood. Sotto questo profilo ha ragione Placido quando sostiene che, nel suo contrattarsi rispetto all'industria cinematografica, Faulkner accettava in pieno le leggi fissate dalla mercificazione del lavoro intellettuale e dai rapporti di produzione. Altrettanto, almeno in apparenza, egli faceva quando, pochi anni prima della morte, respingeva l'offerta di una rivista di New York dichiarando di non vendere le proprie collaborazioni al disotto di una precisa tariffa (tanto per parola). Ma qui, in effetti, egli si stava prendendo una ben precisa rivincita, e nel momento in cui imponeva la coincidenza tra compenso e prodotto letterario esigeva che all'operatore culturale venisse riconosciuto uno stato economico equivalente, nel contesto di una società del profitto, a una ben precisa investitura.

Il tema della funzione dello scrittore e della sua rivendicazione finisce allora per combaciare con il tema del profitto. Talvolta scherzosamente, e con noncuranza, talvolta con un vigore che propizia addirittura un'ambizione carismatica, una rivendicazione del genere prende corpo nella corrispondenza faulkneriana. Il Faulkner scrittore-artigiano si identifica con il Faulkner sciamano, e nei resoconti della sua attività creativa, negli scorsi programmatici ove si incastrano giudizi lapidari o veri propri incontri con grandi scrittori contemporanei o del passato, si insinua una nota di profezia. Ne scaturisce un'immagine quasi demurgica dell'artista, radicata profondamente nell'universo separato del Sud, mondo unico e autosufficiente anche se aperto alla frequentazione con gli apporti esterni. Delle strutture del Sud insieme reale e mitico, Faulkner si pone chiaramente

come figura partecipe: ad esse si adatta, o dovrebbe adattarsi, ogni acquisizione, coerentemente con la straordinaria pratica del laboratorio faulkneriano in cui le sperimentazioni vengono assorbite e riposse, tanto da fondere nel corpo di una tradizione antica le categorie stesse dell'avanguardia storica da Faulkner attentamente verificate.

Che il Sud attraversi una tragica crisi, nodo centrale della sua narrativa, non contraddice lo sforzo di Faulkner di salvarne o di testimoniarne i fondamenti ancestrali, in netto contrasto con la espansione livellatrice dell'America industriale, simboleggiata nella New York che riesce a Faulkner fisicamente insopportabile. Di qui il suo ruolo di capo clan, il suo paternalismo nei confronti dei neri, esemplificato dall'elogio funebre della vecchia domestica nutrice, letto davanti alla bara, pubblicato su un quotidiano di Memphis e ripreso in una lettera; o l'agghiacciante commento, giustificando il rifiuto di contribuire a una sottoscrizione, secondo il quale i neri dovrebbero essi stessi conquistarsi nuova dignità e nuova immagine sociale in base a modelli imposti dai bianchi per meritarsi la stima e il rispetto dei loro dominatori.

Avevamo già rilevato in questa sede la rigidità di Faulkner chiamato a confrontarsi con il problema razziale: ne abbiamo qui la conferma al di fuori di qualsiasi equivoco, insieme alla professione di fede di un conservatorismo privo di flessibilità, come prova la motivazione del rifiuto di recarsi nell'Unione Sovietica con una delegazione di scrittori, nel nome di un'America missionaria acriticamente intesa, o all'opposto l'affettuosa e partecipe corrispondenza con il generale comandante di una celebre accademia militare, ove Faulkner era stato accolto quale messaggero di verità consacrate.

Solo in apparenza si può giudicare un atto di debolezza il fatto che, in un altro momento, Faulkner si scusasse con Hemingway per mezzo di un frettoloso biglietto per aver dato di lui un giudizio limitativo nel corso di un seminario universitario. Il giudizio era stato reso noto contro la sua volontà, e Faulkner non lo smentisce, de-

plorandone in sostanza la diffusione, a conferma del privilegio inattaccabile attribuito da lui sempre, con una tenacia prossima all'insolenza, nella vita quotidiana e nel mestiere di scrittore, al valore, o al feticcio, del privato. Che non è, s'intende, il privato a livello mitico dei suoi personaggi maggiori, nel conflitto tragico e nel confronto ideologicamente ben preciso con il pubblico che li fronteggia o li sfida.

Modelli europei per lo scrittore americano

La singolare coincidenza tra il ciclo autunnale di lezioni della Fondazione Cini a Venezia sui modelli europei della cultura americana del Novecento, cui ha preso parte chi scrive, e la pubblicazione dell'ultimo romanzo di Philip Roth (*The Professor of Desire*, 1977) merita qualche considerazione, per lo meno in margine. Difatti, Roth offre un vero e proprio esemplare dell'utilizzazione attiva e operativa del modello, collocato in una struttura abbastanza tipicamente metaromanzese, e peculiare di una fase recente della narrativa americana, nella quale il rinnegamento dell'oggetto, e se si vuole del sociale, tocca un punto limite, non molto dissimile da un analogo tracciato presente almeno nei due ultimi romanzi di Saul Bellow, *Mr Sammler's Planet* e *Humboldt's Gift*.

Si noti la presenza di una serie di dati basilari di questo repertorio: a) il protagonista è un intellettuale, e in particolare un professore universitario, docente di letteratura moderna; b) la crisi del protagonista, che deriva da una sostanziale difficoltà di identificazione nasce dall'io diviso dell'ebreo americano ma, più estensivamente, dell'intellettuale alienato americano; c) la crisi assume una connotazione post romantica di malattia ed esige la ricerca di una terapia forse illusoria ma insistitamente perseguita; di una esorcizzazione che può essere fornita — e insieme satiricamente irrisa — da uno psicanalista, un buon professionista di prevedibile origine tedesca; d) l'io del protagonista filtra inesorabilmente la dimensione esterna, il sociale, e lo riduce alla misura di se

stesso; e) la donna interagisce con la crisi del protagonista innescando una serie di reazioni dapprima positive ma in seguito disgreganti, o, nel caso specifico, tali da produrre una superfetazione; alla fine, essa viene liquidata e restituita alla sua funzione di oggetto.

Ma ciò che caratterizza *The Professor of Desire* riguarda precisamente l'utilizzazione di modelli letterari, che si trasformano nel corso del romanzo in modelli di comportamento. Nelle due lezioni di Venezia, chi scrive ha tentato di sintetizzare il doppio registro della operatività del modello europeo, specie negli Anni Venti, nei termini di una adesione e di una repulsione: tanto per fare un esempio, la Parigi-Babilonia di Francis Scott Fitzgerald, pietra di paragone del *dérèglement* del protagonista (nel classico racconto *Babylon Revisited*) e del suo successivo ritorno alla matrice originaria. Parigi, o l'Europa, sul piano dell'esperienza individuale dei caratteri e della frequentazione letteraria, riproducevano l'Arcadia «nera» dell'Ottocento americano, la Roma dell'hawthoriano *romance* nel *Marble Faun*. In altre parole, una terza franca ove determinate esperienze risultavano possibili e persino lecite, e parallelamente una forma letteraria aperta che permetteva di riferirle, uscendo dai confini geografici e culturali dell'America puritana. Così, la liberazione prescritta attorno agli Anni Venti dai teorici di una intera generazione che, come Harold Stearns, consigliavano allo scrittore americano di «Get Out», di andarsene, presupponeva un ritorno al Nuovo Mondo con la scorta di nuovi parametri indispensabili per porre fine alla secessione e gettare le basi di una nuova nozione di letteratura nazionale.

In *The Professor of Desire* il viaggio di andata e ritorno si trasforma in un itinerario dall'oggetto alla letteratura, da una realtà globale e totalizzante a una realtà privilegiata e intellettuale. Accade infatti che il protagonista stia preparando un volume dedicato alla narrativa di Anton Cecov, e che lo studio gli si fermi nelle mani in corrispondenza con le sue crisi esistenziali, nel corso delle quali la saturazione investe ripetutamente e

irrimediabilmente il rapporto passionale e sessuale. Lo sblocco, per il libro critico in elaborazione, si realizzerà quando il suo autore avrà preso coscienza precisa della identificazione tra le sue personali vicende e quelle dei personaggi nei tre racconti chiave che egli sta esaminando: *La signora dal cagnolino*, *Duello* e *L'ostrica* (o *La conchiglia*: il titolo della versione inglese dal russo è *The Shell*).

Ne deriva che la decodificazione del testo rothiano diventa possibile soltanto se e quando il lettore lo legga in parallelo con i racconti di Cecov, ai quali lo scrittore fa continui rimandi, e che dunque andrebbero consultati pagina dopo pagina, in una sorta di *puzzle*. E la terapia, se di terapia si può parlare lecitamente, consiste nella verifica della identificazione tra personaggio di Roth e personaggi di Cecov: a questo prezzo il professore del desiderio sarà per lo meno in grado di giudicarsi e di classificarsi, eludendo il suo banale e professionale psicanalista. Si riaffaccia così il discorso sul privato in quanto pubblico o sulla animata dialettica tra i due, che sta alla radice di un arco narrativo tra gli Anni Venti e il secondo dopoguerra negli Stati Uniti, trovando la sua sanzione più problematica in Bellow e più frägorosa in Mailer. Qui il primo termine ha ormai fagocitato il secondo.

La sessualità aggressiva del Roth dei romanzi precedenti viene dunque sterilizzata, anche sul piano del linguaggio, in questo nuovo libro, che la devitalizza e la trasforma con qualche ironica nostalgia in oggetto di studio, in reperto museografico, non meno delle categorie sentimentali, dei condizionamenti di adolescente dominato da genitori possessivi, delle iniziazioni frustranti. La letteratura diviene così ambigua salvezza, o coscienza di una impossibilità di salvezza salvo che a livello intellettuale. Il personaggio di Roth ricomincerà a rivivere la stessa esperienza e a riscrivere lo stesso libro, mantenendo di Cecov peraltro il meccanismo, l'involucro vuoto, il modello. Con *The Professor of Desire*, Roth propone un grado zero.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Borges e Murilo Mendes

« Il fatto accade nel febbraio 1969, a nord di Boston, a Cambridge. Non lo scrissi subito perché il mio primo impulso fu di dimenticarlo, per non perdere la ragione. Adesso, nel 1972, penso che se lo scrivo, gli altri lo leggeranno come un racconto e, con gli anni, forse lo sarà anche per me.

So che fu quasi atroce quando accadde e ancora di più durante le notti insonni che lo seguirono. Ciò non significa che la sua narrazione possa commuovere un altro.

Saranno state le dieci del mattino. Io ero seduto su una panchina, davanti al fiume Charles. A circa cinquecento metri alla mia destra c'era un alto edificio, di cui non ho mai saputo il nome. L'acqua grigia trasportava lunghi pezzi di ghiaccio. Inevitabilmente, il fiume mi fece pensare al tempo. La milenaria immagine di Eracrito. Avevo dormito bene; la mia lezione della sera prima era riuscita, credo, a interessare gli allievi. Non c'era un'anima in giro».

« *A Delft non ci sono quadri di Vermeer / ho incontrato lì due donne in gramaglia / che mi chiedevano in olandese ossia in babilonese / un certo difficile indirizzo. / Le ho seguite per le strade. / Una donna camminava sull'asfalto / l'altra donna pure camminava sull'asfalto / l'una era bassa l'altra era pure bassa / l'una tossiva l'altra pure tossiva / l'una non pensava a Vermeer l'altra pure non pensava a / Vermeer / l'una scuoteva la testa l'altra pure scuoteva la testa / l'una interrogava il cielo l'altra pure interrogava il cielo / che purtroppo non disponeva di nessuna sillaba / l'una acquistò un formaggio l'altra pure acquistò un / formaggio* ».

Il primo brano è tratto dal libro di Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*, recentemente tradotto in italiano (trad. di Livio Bacchi Wilcock, Rizzoli, pp. 161, Lire 5.000) mentre il secondo, anch'esso recentissimo, viene da *Ipotesi* (Guanda, pp. 157, Lire 5.000) il volume postumo di Murilo Mendes, pubblicato a cura di Luciana Stegagno Picchio. Non sembra strano l'accostamento tra i due scrittori la-

tinoamericani, l'uno, Borges, ormai molto anziano, giunto in Italia per una memorabile visita nella primavera scorsa, l'altro Murilo Mendes, scomparso nell'agosto del 1975 a Lisbona, dopo aver vissuto gli ultimi diciotto anni della sua vita a Roma, lontano dalla patria, il Brasile.

In questo scorcio di stagione e in questa occasione particolare, sembra giusto ricordare ambedue, il saggista e poeta Borges, argentino, e il brasiliano poeta Murillo (com'era familiarmenete sempre chiamato dai suoi tanti amici) quali numi tutelari di una lunga stagione di fioritura dell'America latina che, ben radicata nella terra d'origine, seppe però allargarsi e farsi più ampiamente cosmopolita, davvero cittadina del mondo. Non è che questa stagione sia ormai conchiusa, ma è certo che se ne preannuncia e profila già un mutamento. Due scrittori e artisti quali Borges e Murilo Mendes appartengono ad un'epoca ormai già al tramonto, non soltanto per la qualità dei temi e delle motivazioni ma per l'aria stessa che vollero e seppero respirare tutta la vita.

Che cosa hanno in comune questi due brani appena citati? Salta agli occhi, immediatamente, la sensazione non tanto della morte quanto quella, metafisica, della vita. L'apologo di Borges, il più bello, forse, di un libro che denota ormai una certa ripetitività e stanchezza, ha per titolo *L'altro* e parla dell'autore che, trovandosi, una mattina, sulla sponda del fiume Charles vicino a Cambridge, nell'America del Nord, vede sull'altra sponda un giovane, il quale altri non è se non se stesso a vent'anni. Mezzo secolo era passato tra i due, tra lo scrittore com'era stato e il vecchio come sarebbe diventato. E, tuttavia, anche il giovane deve finire per persuadersi che si tratta della stessa persona, e se ne persuade proprio nel momento in cui vede, sulla banconota tesagli dallo scrittore settantenne, la data, 1964, che egli non riesce neppure, da giovane, a immaginare. Ma è proprio quella data (irreale, perché i dollari non portano data) la spia di quanto è accaduto. Non realtà, ma sogno. Conclude Borges:

« Ho meditato molto su questo incontro, che non ho raccontato a nessuno. Credo di averne scoperto la chiave. L'incontro fu reale, ma l'altro parlò con me in un sogno e per questo mi ha potuto dimenticare; io parlai con lui durante la veglia e il ricordo mi tormenta ancora. L'altro mi sognò, ma non mi sognò rigorosamente. Sognò, ora lo capisco, l'impossibile data sul dollaro ».

Anche nella poesia di Murilo si trova puntualmente il riferimento al doppio, al sosia, all'altro: in questo caso si tratta di due donne che parlano, come dice il poeta, « in olandese ossia in babilonese ». La radice surrealista, presente nel modernismo di Murilo, spiega, almeno in parte, il bisogno del riflesso, dello specchio che riporta a Borges. Ma colpisce di più la confusione o meglio l'identità delle lingue, con il riferimento ad un passato dove tutto è uguale, un'altra sorta di biblioteca di Babele o, in questo caso, di pinacoteca ideale. Le lingue, il passato, la pinacoteca acquistano profondità quando si pensi che le poesie di *Ipotesi*, lasciate da Murilo fin dal 1968, non sono tradotte bensì scritte in italiano. Come spiega nella sua bellissima introduzione, Luciana Stegagno Picchio, che da Murilo era stata già designata come curatrice: « "Civis romanus" ormai da undici anni, Murilo Mendes aveva assistito dapprima con distacco e poi con divertita partecipazione allo spostamento del proprio registro linguistico. I contatti di ogni giorno con la cultura e l'espressione italo-romanesca ad ogni livello — le quattro chiacchere col portiere di via del Consolato, il "Messaggero" e il "Paese Sera" assaporati nelle notizie di cronaca più ancora che nelle prime e terze pagine della neutralità o del ricercare espressivi, il dialogo con la gente, studenti, colleghi, bidelli dell'Università — gli avevano fatto crescere dentro una nuova anima. Certe cose, certi concetti, non gli sboccavano più in portoghese, ma in parola, in frase italiana ».

L'uso dell'italiano ebbe per Murilo un significato ideale: antropofagia, metaforica e letteraria, nella linea del Modernismo brasiliano, come indica la

Stegagno Picchio, appropriazione della lingua e del consenso degli amici per i quali il poeta aveva un vero culto, superamento, in ultima analisi, della vita reale in favore della morte. Tutti ricordiamo, come è detto nell'introduzione, che negli ultimi tempi il Murilo « pallido dagli occhi brucianti » era quello della morte-angoscia. La troviamo tradotta in varie guise in queste liriche di *Ipotesi*. Ma, la troviamo anche, murilianamente comprensibile e per noi, perciò più tollerabile, in questa « ipotesi di un museo ideale, arca di diluvi metaforici, capsula ovattata di silenzi ancestrali, ove rifugiare e custodire, come un drago del Reno, i velluti di Vermeer de Delft, il candeliere a sei bracci che sovrasta le nozze di Giovanni Arnolfini, le forme astrattamente durevoli dell'artigiano Magnelli, la geometria del fantastico di Klee, i manichini rosso e neri della piazza deserta del primo De Chirico, il sonno delle bottiglie di Morandi ». Ed è qui che ritroviamo veramente il poeta che amammo.

Non sarebbe giusto chiudere questa rassegna senza un cenno a quello che è stato un grande avvenimento per la letteratura spagnola riapertasi ora, anche per vicende politiche, nuovamente alla libertà e alla speranza. Si tratta del premio Nobel per la letteratura assegnato per il 1977 al poeta Vicente Aleixandre. Nel premiare Aleixandre, si è certamente desiderato premiare la grande generazione del '27, quella di Lorca, di Rafael Alberti, di Pedro Salinas e di Jorge Guillén, di Manuel Altolaguirre e di José Moreno Villa, di Gerardo Diego, di Emilio Prados e Luis Cernuda. Tra i superstiti della generazione, vi sono Alberti e Guillén che sarebbero apparsi, per la loro fama, più naturalmente premiabili. Ma la logica del premio Nobel è, come sappiamo, singolare e, del resto, non sembra generoso non prendere la designazione di Aleixandre come un omaggio all'intera generazione che, attraverso le dolorose vicende spagnole degli ultimi quarant'anni, ha saputo mantenersi così viva e fedele a se stessa da ricongiungersi oggi con le nuove generazioni.

ANGELA BIANCHINI

STORIA E CULTURA

History. Così si intitola l'originale del saggio che l'insigne storico Geoffrey Barraclough ha pubblicato nel secondo volume della monumentale silloge, patrocinata dall'UNESCO e stampata da Mouton pochi mesi addietro, *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*. Nel mentre si deve apprezzare la sensibilità e la sollecitudine della Laterza che ha provveduto alla traduzione immediata di un volume di questa importanza, meno bene si comprende il perché del titolo, *Atlante della storia*, prescelto per la versione italiana. Siamo al cospetto, diciamolo subito, di una impresa che, in sede preventiva, nessuno avrebbe potuto considerare altrimenti se non disperata. Lo scopo del Barraclough era infatti quello di passare in rassegna le tendenze attuali della storiografia mondiale partendo dal 1945 e spaziando, oltreché tematicamente anche geograficamente, non certo sull'intera produzione scientifica del settore — compito davvero al di fuori di ogni umana possibilità — quanto — ed era comunque impegno fuori del comune — « sulle nuove vie e sui nuovi metodi che si sono venuti delineando o consolidando dopo la seconda guerra mondiale ». Il saggio discute insomma non le *res gestae*, i fatti accaduti, ma la *historia rerum gestarum*, il racconto e le valutazioni di essi; ed i problemi, affascinanti ed irrisolti, che si affacciano di fronte a coloro che praticano professionalmente il lavoro di storico e, più in generale, al pubblico colto. Di qui, l'incongruità del titolo laterziano. Quali siano le impressionanti dimensioni della superficie culturale che Barraclough si è riproposto di sondare risulterà evidente da pochissimi dati: gli insegnanti universitari di storia, tutta gente che scrive..., erano nel 1968 più di 1000 in Inghilterra, oltre 30.000 in Unione Sovietica, circa 12.000 negli Stati Uniti; decine di paesi africani, asiatici, australasiani hanno avviato nel dopoguerra la costituzione di una rete archivistica nazionale (e quelli europei ed americani l'hanno incrementata in enor-

me misura); sono ormai di uso comune, tecniche ignorate poche decine di anni orsono quali la fotografia, la microfilmatura, i raggi infrarossi ed ultravioletti, l'uso del carbonio 14, l'aerofotogrammetria, la dendrocronologia.

Il rischio che corre il lettore di un libro del genere appare evidentissimo sin dalle prime pagine: è quello, piacevole se si vuole, indotto dall'ammirazione, e dalla sorpresa, per la perspicacia e per la capacità di padroneggiare gli innumerevoli e complessi problemi di ordine informativo, tecnico, concettuale, epistemologico che Barraclough mostra di possedere al massimo grado. Ed ammirazione e sorpresa non sono gli stati d'animo migliori per esercitare le pur indispensabili facoltà critiche. Partito dalla constatazione apparentemente indiscutibile secondo la quale « è oggi chiaro, a distanza di un quarto di secolo, che la seconda guerra mondiale ha inaugurato un periodo nuovo nella concezione della storia e delle sue funzioni, e anche negli atteggiamenti degli storici verso il loro lavoro », Barraclough perviene alla non pacifica conclusione che « oggi come non mai in passato gli storici posseggono i mezzi per fare della loro disciplina una scienza ». È il vecchio sogno della storiografia erudita che riaffiora? Il sogno che fu di un certo Ranke, di un Lord Acton, curatore di quella « Cambridge Modern History » che a fine '800 venne considerata una impresa periodizzante, degli storici *événements* alla Langlois e alla Seignebos: quello di poter arrivare un giorno a ricostruire i fatti del passato così come si erano effettivamente svolti? Diremmo proprio di no. In realtà Barraclough ritiene non solo auspicabili, ma, visto lo spettacolare incremento quantitativo ed il macroscopico e progrediente affinamento metodologico della ricerca, anche possibili ben altri sviluppi. « Per quanto sia innegabile che la storia non ha ancora prodotto un Newton o una teoria della gravitazione — così egli scrive — sembra però che essa abbia finalmente

raggiunto lo stadio che la rende capace di compiere il grande balzo — che altre scienze inesatte come la paleontologia e la zoologia compirono molto tempo fa — dalla raccolta e descrizione dei dati alla generalizzazione e alla formulazione di proposizioni scientifiche ». Non si tratta di una convinzione soggettiva, lo si sa, e, tutto sommato, neppure nuova. Già nel secolo scorso, ispirandosi a Comte ed a Spencer, studiosi come Buckle, Taine, Stephen, i maggiori rappresentanti del positivismo storiografico, era a questo che aspiravano: e Barraclough non ignora affatto precedenti siffatti. Ma il concetto di scientificità, e le proposizioni scientifiche, possono essere definiti adesso negli stessi termini di cento anni orsono? Dopo Poincaré e dopo la scoperta della relatività essi hanno perduto l'assoluzetza che li caratterizzava a quel tempo: né la storiografia ha

mancato di tenerne conto. Sarebbe far torto all'autore dell'*Atlante della storia* contestargli l'ignoranza di tali sviluppi. E tuttavia Barraclough non ce ne dà né una discussione né una presa d'atto. Non converrebbe allora attestarsi, non diciamo di bloccarsi, sul programma di un altro grande storico, Pierre Vilar, il quale in un importante articolo comparsa qualche anno fa sulla maggiore rivista storica, la francese « *Annales* », ebbe a scrivere di « una storia marxista come di *una storia in costruzione* »? Ed estendere il valore di questo assunto?

GIORGIO MORI

GEOFFREY BARRACLOUGH, *Atlante della storia. 1945-1975*. Bari, Editori Laterza, 1977. Pp. 344. L. 6500. (Traduzione italiana di GIOVANNI FERRARA).

ARTI FIGURATIVE

Böcklin a Basilea

Nel centocinquantesimo anniversario della nascita si è aperta a Basilea una mostra di Böcklin ricca di quasi 400 opere.

Böcklin è uno di quei grandi uomini del Nord che sono attratti dalle luci e dalle acque mediterranee, sognano le rive dove nacque la classicità ellenica, le pianure dove camminavano gli dei; come farfalle notturne attratte dalla fiamma, da un illusorio sole. La chiarietà meridionale, dove solo trascorrono ombre meridiane e trasparenti, è un paradiiso, perduto come ogni paradiiso (secondo la parola di Proust); nordico possente dagli occhi chiari Böcklin tenta di ritrovarlo, e scende per questo a Roma, vi abita e vi si sposa. Così una vita irrequieta di viaggiatore si crea i due estremi tra i quali muoversi, la Germania (o la Svizzera) e l'Italia; e le sue fasi, come quelle dell'opera, sono fis-

sate nei passaggi da Basilea a Roma, da Roma a Monaco, da Monaco a Firenze. Nello stesso modo romanticismo e classicismo diventano i termini dell'arte, i punti di estrema escursione e di contrasto. Ma i paradisi perduti sono perduti per sempre, ne resta solo la nostalgia e una memoria ingannevole, un fantasma in sembianze di memoria e quanto più Böcklin crede di far rinascere il classico, tanto più s'inoltra nel romantico; la strada del mito, della solarità, della primavera, porta al dramma, al commercio con la morte, all'autunno.

Nella seconda metà dell'Ottocento, quando le poetiche realiste e naturaliste dominavano l'Europa e la Germania, e stava nascendo la sensibilità impressionista, Böcklin, agitato da quel contrasto tra il suo essere e il suo desiderio, provoca una improvvisa e straordinaria rinascenza degli spiriti romantici, essendo andato ad attingerli alle loro fonti primigenie che sono quelle tedesche e di Friedrich.

Il suo contrasto con il realismo è netto; quando Leibl gli rimproverava di rappresentare i centauri che non aveva mai visti, egli in risposta si meravigliava che Leibl rappresentasse i contadini che vedeva tutti i giorni. La sua contrapposizione all'impressionismo è totale. Con quegli spiriti romantici e nordici, che nessun viaggio a Roma, nessun soggiorno a Firenze e a Lerici, potevano snaturare, Böcklin inventa qualcosa di assolutamente nuovo, che formerà non soltanto, in quei tardi decenni dell'Ottocento, una grande opera creativa, una grande fonte di immaginazione e di poesia, ma il tramite o la radice per un aspetto dell'arte del secolo successivo che arriverà fino al surrealismo.

Non è facile descrivere e definire questo cuore, questo centro di mistero, che dà all'opera di Böcklin la sua novità, la sua rivoluzione, la sua inascoltata voce profetica. È quel significato oltre le apparenze, quel senso di ambiguità, di inquietudine, di sprofondamento oltre l'immagine, di nascosta dissonanza, di malinconia e di morte, che hanno fatto porre quest'opera tra le precorritrici e produttrici del movimento simbolista, e le hanno permesso di dare l'ispirazione alla pittura metafisica italiana. De Chirico nel suo saggio del 1920 parla di « senso di sorpresa e di turbamento ». La verità e la poesia in ogni opera di Böcklin si concentrano in un punto, in un avvenimento invisibile, in un fantasma, nella presenza di un'assenza; l'opera sembra continuare prima e dopo il proprio tempo, prima e dopo il proprio spazio. Le cose rappresentate sono nitide, solide, luminose, evidenti, reali, hanno quindi un grande valore di immagine, di presenza e di bellezza, ma esse lasciano intendere che ancor più grande è il valore delle cose non rappresentate. La vita del fantasma è ciò che raccontano nella loro profondità, nel loro secondo livello, le opere di Böcklin. Ecco allora arrivare da ogni parte le accuse di « letterario », quando proprio in quel « letterario » sta la grande poesia di Böcklin; quel letterario è il racconto dello spirito, l'emergenza della creatività, il sangue della fantasia.

Per arrivare a far crescere e a mostrare quel cuore

della sua pittura Böcklin seguì varie strade, usò varie misure: all'inizio si affidò scopertamente a Friedrich, che era l'unico grande punto di riferimento per chi avesse in animo di correre una così pericolosa e folle avventura. Continuò poi, trasformando l'insegnamento di Friedrich da esterno in interno, con la grandiosa invenzione del tema della « Villa am Meer », circa quindici opere, comprendendo anche le cinque versioni dell'« Isola dei morti », così ricche di narrazione, di dramma, di pathos, di bellezza, di amore e di senso della morte, da porsi come un nucleo dei più gloriosi nella pittura di Böcklin e in tutta l'arte della seconda metà dell'Ottocento.

Usò infine, grande scoperta della sua grecità, del suo richiamo mediterraneo, la rinascita del mito: fece apparire tra le onde maculate, fredde, di azzurro-cupa profondità di mari nordici, sirene, naiadi e tritoni; suonare la siringa o rincorrersi tra le canne degli stagni, sulle coste arse del sole, dentro le ombre meridiane, Pan, i fauni, le ninfe; combattere sulle rocce tra acque e nuvole, i centauri; sbucare dal fitto di una pineta l'unicorno; distendersi sulla montagna, roccia egli stesso o nuvola, confuso e unito nel possente giro naturale del cosmo, il gran corpo di Prometeo; stagliarsi contro il mare, essenza suprema della malinconia, la figura sottile, misteriosa e incantata di Ulisse, che dalla prigione delle rocce, della musica e della donna (Calipso), si affaccia assorto alla contemplazione della lontananza, in un capolavoro di un'altezza cui De Chirico, che se ne nutrì, non poté mai pervenire.

La carica di inespresso, di non esplicito, il vasto alone di mistero da svelare, la ricchezza di significati affioranti ma non violati, che Böcklin trasse dalle grotte romantiche, furono da lui portati alla luce e ricevettero la loro forma attraverso quella incongruenza geniale, quel contrasto così carico di poesia tra la realtà della presentazione e l'irrealtà del senso ultimo, e da lui poi lasciati in eredità alle molteplici incarnazioni che lo spirito del fantastico ha assunto nell'arte del nostro secolo.

ROBERTO TASSI

TEATRO

La « Venexiana » a Ostia

Un palcoscenico nel palcoscenico, come dire un teatrino nel teatro, adattissimo a rappresentare un luogo chiuso, estremamente privato, segreto — ricettacolo dei desideri intimi e garanzia del decoro esterno —, definiva l'area spettacolare della *Venexiana* rappresentata, nella regia di Cobelli, ad Ostia antica. Intorno al teatrino, sull'impiantito reale del palcoscenico di Ostia, scorreva idealmente l'acqua dei canali veneziani, in un buio fitto rappresentante la notte. L'idealità dell'illusione attingeva tuttavia la sua evidenza dal passaggio molleggiato d'un'ingegnosa gondola abitata da una bellissima negra quasi ignuda.

Nero della notte, dunque, più il nero della affascinante donna, davano il primo ed essenziale accento a questa commedia lasciva e nascosta, occasionata forse da un reale pettigolezzo, atto a renderne una evidenza ambigua confidata sul « si dice » ma covante la sua ragion d'essere nell'incognito.

La *Venexiana* è un lavoro breve, ma obbediente nel « taglio » al canone antico dei cinque atti: un lavoro — insomma — composto nelle regole, e di non eccessiva durata, al fine di essere recitato in un palazzo privato, dinanzi a un pubblico d'eccezione. Ed ecco che Cobelli, cogliendone spregiudicatamente questo spirito riservato, ha modo di « spubblicarlo », con un tocco tuttavia così garbato da lasciarcene persino una certa malinconia.

Questa commedia, d'ignoto autore del Cinquecento, emersa dal silenzio nel 1928 ad opera di Emilio Lavarini, è indubbiamente, già per il suo tempo, una commedia sui generis, poiché presagisce — come da molti è stato detto — la commedia naturalistica. Ma « sui generis » appare ancor oggi, per la sua sfumante struttura che, malgrado la esemplare concisione, ce la mostra come una scatola che non si chiude, come una collana senza cerniera. Benché animata da tutt'altro spirito, sembra quasi di quelle *pièces modernissime*, senza nodi e senza intreccio, ove la seconda parte è una variazione della prima

ma immutato resta lo svolgimento che, anzi, da quella immobilità trae la sua pregnanza drammatica.

Vero è che i commediografi del Cinquecento usavano risalire, nel fare le loro commedie, alla novellistica medioevale, dove trovavano un ampio inventario di fatti, costumi, caratteri quotidiani, che intendevano poi ritrarre sulla scena. E a me pare che il modello della novellistica sia particolarmente palese nella *Venexiana*, la cui prima impressione è quella di un racconto sceneggiato. Ma quale deciso mordente, e con quale leggerezza di tono, elegante misura!

Secondo me, la *Venexiana* non ha solo la dura, ma la tensione dell'atto unico. Trama esilissima (due avventure amorose, crudamente descritte); livellamento dei personaggi, sui quali non posa alcuna graduatoria di giudizio da parte dell'Autore; umore generale di un ambiente (il medesimo ambiente del pubblico cui la commedia era diretta), che traspare dalle battute e dai caratteri degli interlocutori. Una *tranche de vie*, insomma, che autorizza la definizione di commedia naturalistica. Ma c'è in più una certa malinconia, vi si avverte una diffusa amarezza, per le avventure che non hanno sbocco e si esauriscono in se stesse, e per la passività dei personaggi che quelle avventure subiscono piuttosto che intraprendere, serbando per sé — è lecito supporre — ciascuno la sua personale delusione.

Si tratta dunque, senza dubbio, d'una satira nascente oggettivamente dalla realtà descritta, e descritta con tale evidenza, che s'intravvede persino la configurazione dei luoghi, vari e molteplici e tali da far presentire — per l'allestimento scenico — l'uso della « scena multipla ». (Dire che il bravissimo Cobelli è riuscito a farcela sentire, questa varietà di luoghi, con una scena unica!). Ma è una satira in sordina da sembrare persino ambigua, nella quale l'Autore stesso — che certamente appartiene al medesimo ambiente descritto — pare consapevolmente coinvolgersi.

La trama — ripeto — è esile. Un giovane mila-

nese, un po' sprovveduto, un po' diffidente, un po' goffo nei suoi abiti ricercati (l'abito d'eccezione, che s'indossa per recarsi in una città nuova), arriva a Venezia. Ignoriamo i suoi progetti e le sue illusioni: è certo che — come arriva — viene adocchiato da due signore venziane che — prese da irresistibile desiderio per la sua giovinezza robusta, e garantite nel loro decoro dal fatto che egli è forestiero e quindi se ne andrà senza lasciare traccia — lo ghermiscono senza indugio nelle loro rispettive alcove e se lo gustano come un frutto, con tutta la buccia, senza il minimo infingimento o la più impercettibile smorfia di pudore: «Et non ve imaginare altrimenti donne — conclude il Prologo — se non quando le vederete vestite, che poi spogliate siano non amande, ma amanti insieme cun voi» (che in parole spicce vuol dire: una volta spogliate, le donne non amano essere amate ma amare, nelle stesse maniere che usate voi uomini).

Tuttavia le due veneziane, tra di loro diversissime di carattere e di maniere, sono anche prospettate in modo diverso. La prima, più adulta, e vedova, è presentata frontalmente, in un seguito di scene d'acceso erotismo. Ma alla fine, è proprio in lei — che serba per decoro il suo incognito innanzi all'amante — il segno di una trepida malinconia, che la mostra quasi consapevole della vanità in cui il suo irrompente desiderio di donna non più giovane finirà fatalmente per incenerirsi. In fondo, per questa donna, il giovane forestiero è il duplice termine di impossibili evasioni: il termine di una giovinezza agognata che si allontana, e il termine di un orizzonte aperto oltre le abitudini che sparisce. Cobelli ha dissimulato questa malinconia con un gesto di spazzante ferocia, allorché la donna nel regalare una gemma al suo amante, nell'atto del commiato, gliel'offre più per pagarla che a ricordo di sé; e Valentina Fortunato, che interpretava la vedova, lo ha corrisposto in modo egregio, apparentando in tale ruolo come non l'avevamo mai vista, esuberante, inquieta, vogliosa e altera al tempo stesso.

L'altra donna invece (Pamela Villoresi), più giovane, più dura, e più furba, è colta solo nel preambolo, allorché, ricevuto in casa l'amante, ordina alla domestica di chiudere bene la porta e d'inventare una buona scusa per il marito, qualora

questi la cercasse. La donna è sposata da poco: dunque, la crudezza erotica è data qui dalla situazione. L'intento stesso della giovane sposa di tradire il marito a pochi giorni dalle nozze, pone costei — e in modo anche più acre — sul medesimo piano d'impudicizia dell'altra. Ma per lei l'orizzonte del futuro appare — almeno per adesso — più aperto: il che vale ad accettare l'amarezza latente nelle scene precedenti (come è vero, d'altra parte, che la precedente amarezza lasci ombre di segni premonitori sullo svolgimento di questa scena).

E il giovane milanese? Qualcosa bisognerà dire pure di lui, che passa come una palla da un'alcova all'altra, e sembra contentissimo, e lo vedi inorgoglirsi al tempo stesso che va gridando al miracolo per la gentilezza squisita delle veneziane. Ma durerà molto questa gioia? Che ne sarà delle sue illusioni legittime di uomo, quando s'accorgerà d'essere stato non più che uno strumento (e un comodissimo strumento, s'aggiunga, perché — come si è detto — egli è un forestiero che non lascia tracce)?

Congegnata sull'incognito reciproco dei personaggi, la *Venexiana* guadagna la sua teatralità dai modi di una satira avvolgente ed eccentrica che ce la fa apparire come un circolo di beffardi sollazzi, che il giovane e le signore si rimbalzano avidamente l'un l'altro, avendo in ultima analisi gli occhi bendati. A me pare, insomma, che ci sia qualcosa dietro alla figura di ciascuno, come un alone d'ombra: forse la sua sorte in agguato. E Cobelli, con la ruffianeria di quella gondola notturna ricorrente nelle continue pause, ha ribadito in me questa impressione.

Il « Misantrópo » apre l'anno comico a Roma

La prima cosa che si nota nel *Misantrópo* diretto e recitato da Franco Parenti, col quale si è aperto l'anno comico romano al Valle, è l'aspetto limpido, dirò proprio « rilucente » (aggettivo usato da Parenti stesso nella presentazione fattane sul programma). La scena non è alla fine che un fondale: una parete chiarissima con tre porte neoclassiche disegnate con estremo nitore. E i costumi, dal taglio perfetto (finalmente si rivede un bel frak

sulla scena!), vanno dal bianco al nero, secondo una gradazione che calza ciascuno dei suoi toni sui singoli personaggi. Il bianco e il nero — va da sé — calzano i due estremi: Filinto e Alceste. Quest'ultimo veste in frak (il frak già lodato): è, dunque, il personaggio *nero*, quale lo vede la gente; ma porta le calze bianche, proprio per apparire come il negativo di Filinto, che veste invece di bianco e porta le calze nere.

La seconda cosa (ma è poi la prima, in ordine alla resa dello spettacolo) è il primato assoluto della parola che, agevolata dalla verseggiatura della traduzione, si snoda dal principio alla fine quasi senza soluzione di continuità, rappresentando a dovere la linearità della commedia, le cui scene ed atti si chiudono talora con i puntini di sospensione, per trascorrere lievemente nelle scene degli atti successivi, sì da sembrare una matassa che cresca a mano a mano allungando e tendendo i suoi fili.

Indugiante sulla conversazione, questa celebre commedia non poggia su un intrico di fatti, ma — semmai — su un intrico di pettegolezzi, attraverso i quali si rivelano non tanto, o non solo, i caratteri dei personaggi, quanto piuttosto le loro mentalità o, come dire, gli statuti mentali delle loro persone.

Quantunque risaputa, eccone la trama. Alceste è innamorato di Célimène (Alceste, sulla scena, era lo stesso Parenti e Célimène Raffaella Azim), ma questa si fa corteggiare contemporaneamente da altri tre cavalieri. Alceste teme due di costoro, ma non Oronte, che si picca di poesia (Oronte era Bob Marchese), col quale egli ha avuto un piccolo alterco avendogli detto con troppa franchezza che non gli piacevano i suoi versi. Pure, ad onta dell'alterco (che nondimeno gli procurerà dei guai, data l'influenza del rivale a corte), i due uomini si trovano alleati infine nella stessa sorte, quando, al cospetto di Célimène, chiederanno a costei di decidere quale di essi ella vorrà sposare. Tuttavia, di maledicenza in maledicenza, si verrà a scoprire che Célimène si trastulla con tutt'e quattro, scrivendo all'uno frasi sgradevoli sul conto degli altri. Talché ciascuno depone sdegnato le armi, tranne Alceste, che anzi trae partito dalla fuga dei rivali per chiedere in sposa Célimène, alla quale propone

una ideale solidarietà, lontani dalle fatuità del mondo. Ma la donna, irriducibilmente mondana, rifiuta. E Alceste resterà solo. Neppure Eliante, cugina di Célimène (sulla scena, Chiara Toschi), che in segreto l'ammira, è disposta a seguirlo. Eliante sposerà invece Filinto (attore Bruno Noris), che è il vero rivale di Alceste.

Filinto: ecco l'antagonista di Alceste. Filinto e Alceste rappresentano due morali diverse. Confortata dal classico principio del *giusto mezzo*, la morale di Filinto è una morale lassistica che si riassume in questa battuta: « La perfetta ragione fugge ogni estremo e pretende che si sia saggi con sobrietà ». L'altro invece, Alceste, rappresenta la morale opposta, come dimostrano queste parole: « Io rifiuto di cuore la larga compiacenza che non pone, tra i meriti, alcuna differenza ». Tanto, del resto, egli ama la cruda verità che, quando Oronte, in seguito a quello stupido alterco dei versi, riesce ad esigerne nientemeno che la espatriazione, non si ribella ma grida pieno d'entusiasmo: « Per incresciosi che siano, mi guarderò dal trasgredire agli ordini. Vi si legge troppo bene il diritto calpestato ».

Il *Misanthropo* contiene tanta carica rinnovatrice, che solo oggi forse è possibile gustarla senza riserve. Innovazione che concerne il contenuto al pari della forma, naturalmente, o, com'è a mio avviso più proprio, concerne la forma in quanto investe il contenuto. Cosa di cui non s'accorse neppure Gian Giacomo Rousseau quando, prendendo le parti del protagonista e additandolo come uomo « retto, sincero, ammirabile », incollava Molière di averlo messo in ridicolo.

Ma è poi davvero ridicolo Alceste? Per esserlo senz'altro, dovrebbe forse irruvidire la sua scontrosità, diventare un « rustego » alla maniera d'un personaggio goldoniano. Invece, è un gentiluomo: se trasgredisce dagli altri, non è per le maniere, ma unicamente per il modo di pensare. È persino ragionevole, quanto e più degli altri, se a Filinto che gli obietta di contraddirsi, amando una donna come Célimène che appartiene a quel genere di persone ipocrite e leggere ch'egli detesta, risponde: « È vero: la ragione me lo dice ogni giorno. Ma

la ragione non governa l'amore». Così com'è, saremmo portati piuttosto ad ammirarlo. Che cos'è allora che lo rende un personaggio comico? È proprio questa diversità interiore che corre tra lui e gli altri, quest'urto di mentalità, come fra contesti incompatibili, che lo isola dal giuoco al pari d'un ragazzino in castigo. È troppo diverso dagli uomini della sua classe e del suo tempo. È uno spettacolo: un uomo che cammina sulla testa invece che sui piedi, in un modo eccentrico e incivile, che sta in stretta analogia con quello in cui gli occhi illuminati di Voltaire vedranno i ragazzi dell'educandato di Rousseau. Direi infine che tutto sommato, mettendo al mondo l'antitesi Filinto-Alceste, Molière abbia presagito proprio l'antitesi Voltaire-Rousseau. Ma a noi interessa naturalmente la proporzione che nella nostra società odierna, in analogia con quelle di Molière e di Rousseau, regna fra i due termini dell'antitesi. Ebbene, credo che si tratti d'una proporzione incredibile, la quale ci darebbe ancor oggi cinquecentomila Filinti contro un solo Alceste.

L'anomalia, principio del comico, è dunque, nel *Misanthropo*, la generatrice del riso. Avvertiamo tuttavia con sconcertante evidenza che l'accento negativo non cade sull'anomalo, ma sulla normalità: è essa che vorremo castigare. E dato che così non è, che colpito è invece il chisiottesco Alceste, ecco rovesciata la bilancia, e sul piatto del comico può darsi che troviamo improvvisamente il tragico. Basta un niente, infatti, perché Alceste ci si presenti come un personaggio da tragedia e perché la sua solitudine finale, da castigo, si muti in una esemplare catastrofe degna di un eroe.

Ma veniamo al nocciolo. Il *Misanthropo* è una delle commedie più «nobili» di Molière, voglio dire ambientata da maggior numero di aristocratici: la vera commedia — diremmo — di società, quale la definiva Boileau. Ha fatto quindi bene Parenti a vestirla con eleganza, senza per nulla ridicolizzare quegli abiti, che rispondono non già alla moda del tempo di Molière, ma piuttosto a quella dei nostri tempi, come del resto avrete capito quando v'ho parlato del frak impeccabile indossato da Alceste. Eppure, la commedia è piena d'umore farsesco. È accaduto che, oltre a mettere l'uno vicino all'altro

— come s'è detto — lo stile della farsa e lo stile della tragedia, Molière facesse oggetto di lazzi non più il popolo, che fino allora ne era l'esclusivo destinatario, ma il *gentilhomme*. Se ne faceva un vanto lui stesso, Molière, d'aver introdotto il « marquis ridicule ». Di qui derivava una trasformazione del comico in grottesco, che inferisce al ridicolo il senso d'una condanna ben più grave d'una pena, perché all'infilazione di una pena, che è irrimediabile, s'accompagna sovente la pietà, mentre il ridicolo resta come un marchio, indolore quanto indelebile, sulla persona verso cui ci si dispone senza alcuna indulgenza.

Ora il *Misanthropo*, di « marquis ridicules » trabocca. A cominciare proprio dal suo protagonista. Molière se la piglia con lui quasi se la pigliasse con se stesso: il ridicolo di cui lo copre è autoironia. Un punto fermo — a me pare — è che la solitudine di Alceste è identica alla solitudine che egli avvertiva in se stesso. Ma la solitudine ha due significati: o quello di causa o quello di effetto. O indica una perseverante censura della società in cui si vive: e allora è un effetto, il quale comporta una separazione polemica da questa società. O significa fuga dal mondo, evasione, e allora è una causa, che non solo determina la sussistenza di tale società, ma comporta — lo si voglia o no — una connivenza con essa. E, tornando al primo caso, quand'anche la censura perseveri, è pur necessario che essa sia produttiva, che non consista in una vana ostentazione, in un atteggiamento infruttuoso, come ad esempio quello di Alceste che, in quel tipo di società dove è nato e dove ogni sopruso è possibile, si fa condannare per aver detto pari pari a Oronte che non gli piacciono i suoi versi. Come carattere è certo simpatico, ma non mostra una stilla di utile furberia: è un impulsivo, un disarmato. Che giova, non dico a lui, ma alla società, tutta quella sua accanita sincerità, focalizzata dopotutto su questioni effimere? La sua mentalità e i suoi impulsi, nella società in cui vive (ma possiamo dire senza indugi che sarebbe lo stesso anche in una società come la nostra attuale), non hanno spazio: quando ne acquisteranno, egli non sarà più un personaggio comico, ma neppure tragico, perché avrà assunto

tanto riconoscimento da non suscitare più riso né richiedere pietà. Ma bisognerà aspettare che la morale esca da quel tanto di utopico che sempre l'anima e si trasformi interamente in politica; che dalla miopia dei rapporti vicini, si divenga magari presbiti ma ci si abitui a guardare anche le relazioni con gli uomini più lontani: che non ci si meravigli alla fine delle mosche bianche, perché può darsi che le mosche nere spariscano e vengano ad esistere solo le bianche. Quando questo accadrà — e, in parte, va già accadendo — può darsi che Alceste non faccia più ridere. Ma allora farà ridere Filinto, è da supporre.

Tutto ciò sarebbe risultato (e in gran parte è risultato) lampante nello spettacolo di Parenti,

dato quel suo impianto registico, atto a dar rilievo, con mezzi semplicissimi (primo assoluto della parola, nitido vuoto della scena, eleganti costumi), alla pregnante attualità del testo molieriano. Ma che necessità c'era d'alterarne la lettera, nella traduzione curatane dallo stesso Parenti, con l'inserto di esplicativi riferimenti a situazioni odierne? Non ne sarebbero affiorati anche di più, di riferimenti, e senza dubbio con più acre crudezza, se si fosse lasciato il testo alle sue parole, che gli attori, con la loro ineccepibile dizione, garantivano peraltro di pronunciare con incisiva chiarezza? Sarei tentato di fare l'apologia dell'allusione — essenziale fattore del teatro —, ma il mio spazio termina qui.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Commiato

Si è spesso detto e sentito dire che il grande cinema, il cinema di élite, avrebbe finito per uccidere la narrativa, insomma il romanzo, distogliendo dunque il pubblico dal leggere qualcosa di diverso dal giornale e dal foglio illustrato. Due o tre anni fa si celebrarono le allegre esequie del feuilleton di ottocentesca memoria e dei prodotti — anche se autorevolmente firmati — che gli erano compagni di strada. Strutturalisti e filologi di haute lice si divertirono a estrarre da annose collezioni periodiche i più cospicui campioni di vena romantica o postromantica. Intanto fra gli affezionati della nuova arte rimbalzavano accese discussioni sulle qualità dell'ultimo film di successo e sul talento dei grandi registi, italiani e stranieri. Ostinati i dissensi e le discrepanze di giudizio, ma in fondo l'opinione comune era che un film ben congegnato e originale fosse da preferirsi, almeno come relax, a un romanzo di più di trecento pagine, anche se premiato da un Goncourt o da un Foemina. Nel frattempo era nato il sonoro che, contro ogni previ-

sione, non si misurò col teatro, suo stretto parente: solo la narrativa d'invenzione rimase a competere col cinema e spesso in figura servile: in altri termini i romanzi dai più sciatti ai più sofisticati si prestarono a una specie di lenocinio, tollerando saccheggi a decine che fruttarono anche all'editoria vantaggi non trascurabili: il film generato da un romanzo favorendo la curiosità per il libro generatore.

Senonché il libro, esaurita la disponibilità delle opere più note e popolari, cominciò a svicolare: sempre più ermetiche ed ambigue le trame, sempre più chiuso e inassimilabile il linguaggio. Non per questo il cinema si perse d'animo, staccandosi dal letterario sodalizio: soggetti, ricerche psicanalitiche, linguaggio furono assunti e adottati dai registi più culturalmente attrezzati, favorendo inoltre un genere di critica ad usum Delphini, consanguinea di quella che le nuove generazioni letterarie praticavano sui loro prodotti.

Nulla di deciso, dunque, nella giostra fra cinema e narrativa che procedevano di pari passo, attizzando una crisi in cui scrittori e cineasti divenivano inter-

cambiabili: Georges Bataille - Godard, Bergman e Antonioni - Freud, Jung e seguaci. Di questo passo, il duello — se duello c'era — minacciava di finire come i leoni della favola di cui non rimangono che le code. A perfezionare il confronto ideologico, intervenne la polemica sul sesso e il cinema fece la sua ultima — speriamo — scelta, fedele, più che alle audacie del nudo alle astuzie delle più scadenti sudicerie romanzesche, tipo, per un esempio qualunque, « La stanza del Vescovo ». A questo punto all'autentico patito del cinema non rimangono che due vie: l'abbonamento a una cineteca ben provvista di vecchi films, o il fumetto geniale (Linus, Crepax?), questo disperato modo di aggiornare la parola all'immagine.

Per la verità confesso che da qualche tempo vado raramente al cinema, mentre (mea culpa) sopporto pazientemente molte esibizioni televisive del dopocena: fra cui a esser fortunati può capitare di rivedere i « capolavori » degli anni '30 - '40 o i personaggi mito che si chiamavano Greta, Marlène, Jean Harlow, John Lionel e Ethel Barrymore e i tanti cavalieri senza paura dei grandi western. Purtroppo queste pellicole sono stanche, sbiadite, un po' sordi, talché « l'unicum » della risata di Ninochka ha l'aria di arrivarci da molto lontano. Altrettanto si dice per gli sfavillanti nomi di Visconti, Bergman, Buñuel, queste sontuose farfalle ora appuntate sulla bambagia. È il momento in cui mi capita di ricordare i films che non ho

visto per la semplice ragione che non esistevano. Sognavo, infatti, una Daisy Miller, la giovane americana fine secolo che porta la sua innocente spregiudicatezza nella società romana e paga la sua libertà morendo di perniciosa per aver voluto vedere il Colosseo al chiaro di luna. E sognavo una limpiddissima « Marie Claire », opera della squisita e sconosciuta Marguerite Audoux. Ma a chi affidare gioielli così fragili? Lo seppi molti anni dopo: forse al Richardson di « Un sapore di miele ».

Di queste fantasie mi vergogno un po': se Daisy Miller fosse stata realizzata, come sopporterebbe ora quel che il cinema è diventato? Guerra, banditismo, terrorismo e, soprattutto, sgangherato femminismo anni '70? Non resta che rifugiarsi nel poco amato film storico, per esempio in quel Luigi XIV che piacque tanto ai francesi. Chissà che questo genere di spettacolo che taglia da noi la realtà povera delle ideologie tradite, non abbia, fra i nuovi registi, qualche segreto cultore.

E il romanzo « scritto »? Esso è forse più malato di quanto non si osi pensare: troppo memorialistico quando va bene, specchio, quando va male, della nostra vita faticosa, avvelenata dalla psicoanalisi e dagli psicofarmaci: più presente del presente: senza futuro. Il passato, la storia? La sua funzione è diventare scienza o scomparire. Forse non è lontano il divieto di narrare, se non razionalmente, in forma di saggio tecnologico.

ANNA BANTI

SCHEDE

Le droghe della critica

Il riferimento, fin dal titolo di questo libro di Alfredo Giuliani, alle « stupefatte peregrinazioni » di Walter Benjamin stimolato dall'hashish per le strade di Marsiglia, alla scoperta di una città come esempio di « compagnia dell'universo » e quasi della sua compagnie, ci mette di fronte in maniera non

semplice a una questione semplicissima nella sua brutalità: come far critica? Servendosi di quali eccitanti; o deterrenti; o consolazioni; o che altro? Ma soprattutto: per chi?

Ancora per i critici fra le due guerre si trattava di scrivere « sul campo » una storia della poesia che diventava quasi da sola storia d'Italia: aveva cominciato a farlo il De Sanctis; e il metodo, nella

sostanza, funzionava sempre. A prova basta aprire un libro del Gargiulo, o rileggere un saggio del De Robertis, che esemplarmente faceva storia della poesia moderna anche quando leggeva, mettiamo, il Poliziano.

In loro non era facile distinguere gli argomenti storici dagli argomenti estetici dalle scelte del gusto: né era necessario.

Poi la stella della storia ha cominciato a tramontare sull'orizzonte della critica letteraria — non stiamo facendo una scoperta — e la letteratura sì è come avvicinata, avvilita e vagamente minacciosa, all'idea della critica, alla vita dei critici.

Bisogna confessare che quando si rileggono gli *Scritti letterari* di Niccolò Gallo, raccolti dagli amici due anni fa (Milano, Polifilo), libro che non si lascia facilmente dimenticare, si rinsalda la convinzione che l'intelligente, civilissimo autore di questi scritti, quella mattina di settembre del '71, ancora giovane e arguto, morendo sia fuggito in paradiso per liberarsi, una volta per tutte, di quella letteratura che gli stava troppo vicino, gli premeva addosso in forma di manoscritti, di libri, di lavoro, di amici; di tutto.

Letteratura sì, ma con distacco, come sa Alfredo Giuliani in queste *Droghe di Marsiglia* (il libro del quale stiamo parlando, da poco edito dall'Adelphi) che apre affermando che il discorso critico, quello che lui si augura tale « non sono le argomentazioni a renderlo persuasivo, è la chiaro-veggenza delle immagini ». Una critica quindi « naturale e presente », che ha i suoi nobili esempi in Benjamin ma anche in Montaigne — maestro, se mai ce ne furono — di passione con distacco.

Un modo di lavorare che ricercando la chiaro-veggenza delle immagini comporta un gradito obbligo di brevità: ogni intervento raccolto in queste *Droghe* supera di rado le tre, le quattro pagine. Brevità peraltro connessa anche al fatto che i pezzi che compongono il libro sono nati, nel corso dell'ultimo decennio, per essere stampati su giornali. Scritti per i giornali già pensando — augurandosi — la loro successiva collocazione in un libro come questo? Tutto sommato ci sembra di sì.

È un fatto che a leggere di seguito questi saggi è come riprendere un discorso mai interrotto su quei libri che nell'ultimo decennio abbiamo letto o avremmo voluto leggere. È come la trascrizione di un discutere a più voci al quale abbiamo partecipato, o ci siamo immaginati di partecipare. Con una implicita, sottile delusione: il libro ci fa sentire anche troppo d'accordo; e questo malgrado che di fronte a una delle pochissime stroncature, mettiamo quella di Quasimodo, venga il sospetto che la questione sia forse un po' più complessa di così (anche se di Quasimodo conosciamo poco); oppure, leggendo i numerosi interventi su Manganelli, scappi di chiederci perché certe politezze neoclassiche, che Giuliani ci fa ben percepire nella poetica e nelle opere del teorico dell'inganno esplicito, non le definisca di più.

Ma a parte questi minimi dissensi o queste delusioni del consenso, quello che ci colpisce in questo libro di critica è la sua intrinseca, segreta narratività, la sua « passione di raccontare tutto e per tutti, ma come se stessimo tutti in un altro posto altrettanto bello e feroce ».

FERNANDO TEMPEsti

© 1977 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenale, 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 ALBANESEI 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

E R I

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV/70
n. 1 primo semestre 1978

Prezzo lire 2500