

Un analogo discorso può essere fatto se si prende in esame il contenuto o l'orientamento religioso di Lisi: di cui ci sorprende la solidità, fondata sul rispetto della tradizione e sulla conoscenza e familiarità con le Scritture; ma al tempo stesso ci sorprende la modernità, per cui egli vede il rapporto tra uomo e Dio in termini oggettivi, non maculati da sentimentalismi, e alieni dall'idea, per usare l'espressione di Bonhoeffer, di un Dio « tap-pabuchi », disposto ai comodi dell'uomo. Più che alla provvidenza manzoniana, il cattolico Lisi si affida alla grazia di Bernanos, che ha come impedimento o meglio interlocutore il peccato. E la preghiera, che in Lisi ha un ruolo primario, anche come risposta ai « segni » del conflitto tra Bene e Male di cui il mondo formicola, non ha significato devozionale e neppure ecclesiale, ma insieme esistenziale e cosmico. Una volta Lisi scandalizzò gli amici tracciando le linee di un'affinità profonda tra Don Milani e Domenico Giulioti, tra il prete innovatore, ribelle e a suo modo socialista, e quello che viene considerato il poeta del cattolicesimo arcaico se non addirittura reazionario. Per me invece quella « parlata » di Nicola Lisi fu rivelatrice: perché mi dette la conferma e la misura dell'ampiezza del suo orizzonte spirituale, che in due uomini così diversi in apparenza sapeva riconoscere lo stesso stigma di popolare violenza.

Se, tra gli scrittori toscani, sento un'affinità con Lisi è con il drammatico e ateo Federigo Tozzi: e non inganni la distanza tra la sanguigna protervia dello scrittore senese e l'apparente candida letizia dello scrittore mugellano. Specie nel Tozzi giovane, e penso a *Bestie*, c'è un'intensità, una voglia di penetrazione di cui l'eco arriva fino a Lisi. Il quale del resto è toscano di una Toscana eccentrica rispetto a Firenze, ed è di una natura pittorica quasi senese.

Certe favole di Pea, di fantasia stregata, o certi allucinanti lirismi di Bilenci sono più vicini al poeta di *Amore e desolazione* di quanto non lo sia la letteratura canonica toscana-fiorentina. Per non dire di Betocchi, il cui primo libro poetico, *Realtà vince il sogno*, dice di per sé, sino dal titolo, la consonanza profonda di due spiriti religiosi, di religione virile.

FLAIANO POSTUMO

di

Sergio Pautasso

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1383 del 14 marzo 1977).

Ennio Flaiano è morto nell'autunno del 1972. Con lui è scomparsa una figura singolare, forse unica nel nostro panorama culturale così intriso di accademismo, anche se mal dissimulato: era, infatti, un intellettuale non organico che poteva passare dalla letteratura

al cinema, dal teatro al giornalismo, senza lasciarsi condizionare da nulla ma condizionando tutto con la propria intelligenza. In questo senso Flaiano era quello che si può definire un grande dilettante; e come tutti i grandi dilettanti finì prigioniero del mito del personaggio che aveva inventato e poi interpretato alla perfezione.

Il Flaiano estroverso, brillante « causeur », che proiettava tutto se stesso all'esterno, ha fatto lungamente da schermo a un altro Flaiano, più intimo, persino malinconico, che viveva chiuso all'interno del proprio tessuto culturale tramato da letture scelte e da un proficuo commercio con i classici e ordito da una scrittura misurata ed efficace. Per quanto brillante, il personaggio non è però riuscito ad annullare lo scrittore. Infatti, dopo che la morte ha portato via il personaggio, è riapparso lo scrittore: anzi, come suggerisce Garboli, « la morte ce lo restituisce » intatto, non contaminato, aggiungiamo noi, pronto per quella rivalutazione critica che lo recuperi in tutti i suoi aspetti, persino quelli più nascosti e segreti, anche a costo di mettere in secondo piano i suoi detti memorabili.

La lettura critica dell'opera di Flaiano, arricchita e integrata dagli inediti che si vanno pubblicando via via da Rizzoli, avviene ora in profondità ed è condotta con un'attenzione che finora non si era mai registrata, se non, forse, all'epoca di *Tempo di uccidere*, favorito in questo anche dal Premio Strega. Ma per i libri successivi più attestati di stima, a volte anche abbastanza esterni, che giudizi critici. Non a caso Flaiano è entrato nella storia della letteratura attraverso la porta secondaria della storia del costume e della cronaca di un particolare momento storico — quello degli anni Sessanta — tutto ciò perché il suo lavoro veniva sempre considerato come il frutto occasionale di uno scrittore che non approfondiva i propri temi; tutt'al più si riconosceva valore al moralista, questo sì, ma per la divertente causticità delle sue battute e non per la loro profonda verità. Certo, le sue erano battute sibilanti e sferzanti, le massime apodittiche e definitive, e contenevano un tale concentrato di ironia e di satira da far saltare tutte le santebarbare del perbenismo culturale tradizionale. Come non esserne affascinati?

Eppure Flaiano non si esauriva in questo brillante esercizio dell'intelligenza; lo scrittore esisteva anche allora, non è una scoperta di oggi. Per accorgersene, sarebbe bastato leggere i suoi libri come un prodotto letterario e non come un documento; non scindere, in una opera già così scarna come la sua, tra romanzo e moralità, tra racconto e aforisma, non contrapporre il narratore allo scrittore di massime.

Curioso destino quello di Flaiano. Trascurato dagli assertori dell'opera aperta (che occasione ha perso la neo-avanguardia!), è caduto vittima di un esasperato fiscalismo critico che ha applicato nei confronti della sua opera le più ortodosse regole dei generi. Proprio a lui doveva capitare, che li ha praticati quasi tutti indistintamente, senza curarsene, poiché il suo obiettivo era un altro: quello di realizzare sulla pagina il proprio rapporto dialettico con il mondo, ma realizzarlo da quel disincantato moralista che era, il quale poteva celebrare in *Tempo di uccidere* l'atto gratuito, in *Melampus* l'allegoria di una donna che diventa

cane, in teatro l'assurdo di *Un marziano a Roma*, e poi scrivere massime e aforismi come un saggista del Settecento. Con Flaiano si è fatta questione del mezzo e si è trascurato il fine: esattamente l'opposto di quello che egli intendeva.

Recuperato lo scrittore, la critica ha poi cominciato a cercare nell'opera di Flaiano qualcosa di diverso dalla documentazione di un ambiente e di un clima, a leggere i suoi libri in una prospettiva meno legata all'occasione. A poco a poco si è cominciato a considerare Flaiano non tanto come un testimone bensì come un interprete del disagio contemporaneo, il quale ha scelto la strada dell'ironia, quando non dell'assurdo, per rappresentarlo letterariamente. Flaiano ha optato così per un filone poco battuto della nostra letteratura, ma assai coltivato altrove, specie in Francia e in Inghilterra, le sue patrie intellettuali ideali e alle cui sorgenti letterarie egli si dissetava.

La svolta nella nuova considerazione critica di Flaiano si è avuta con la pubblicazione della *Solitudine del satiro*, un volume che egli aveva progettato ma che non aveva potuto portare a termine e che ha inaugurato l'edizione rizzoliana delle *Opere di Ennio Flaiano* a cura di Giulio Cattaneo e Sergio Pautasso. In questo libro si è appunto visto come fosse del tutto secondario chiedere a Flaiano le battute dal momento che egli dava dei racconti, anzi dei veri e propri blocchi narrativi, in cui la varietà degli argomenti corrisponde un po' al lavoro del musicista quando fa variazioni sul tema. Quindi, non esercizi di stile o compiaciute insistenze, bensì cambio di prospettiva, aggressione dell'oggetto narrativo da punti di vista diversi, ma sempre sul tema che a Flaiano stava più a cuore: il rapporto dell'uomo con la realtà. L'uomo flaianeo è sempre stato un simbolo d'intelligenza e d'ironia, un uomo che non si concede e che non ritiene di dover spendere più di una battuta tagliente per esprimere il proprio rifiuto d'obbedienza. Ma per esercitare efficacemente questo esercizio della satira occorre anche avere il senso della misura, una dote difficile e rara che però Flaiano possedeva naturalmente. Infatti anche la più sferzante delle sue satire poggia su una misura che è regolata dal gusto ironico ma calcolato, sottile ma incisivo. È ancora la sua consuetudine con i classici del moralismo e del saggismo europeo che si fa sentire: a questa scuola egli ha educato la sua innata vocazione alla satira e aggiustato l'altrettanto innato gusto per il segno breve ed epigrammatico che trova nell'annotazione diaristica, intima e segreta, il suo spazio ideale.

Misura e gusto hanno un peso rilevante nel discorso di Flaiano; la sua satira è corrosiva, ma senza eccessi, non sfocia mai nell'invettiva gratuita e fine a se stessa poiché l'interlocutore o l'oggetto sono sempre situati in una prospettiva dialettica e non antagonistica. Più che il fastidio verso il mondo, Flaiano esprimeva il disagio per l'impossibilità di riuscire a inserirsi nella dinamica di una società che tende ad annullare e ad appiattire ogni manifestazione dell'intelligenza. In questo quadro, l'*Autobiografia del Blu di Prussia*, ordinato e curato da Cesare Garboli, è un testo esemplare anche dal punto di vista della varietà di generi e di manifestazioni espressive. Grazie a questo continuo cambiamento di registro stilistico,

Flaiano ha salvato dal deperimento e dall'oblio non solo se stesso, ma anche i segni di una presenza culturale destinata ora a sopravvivere al di là della piccola mitologia che ha finito per gravare con troppa pesantezza sui suoi stessi artefici. Per fortuna Flaiano sapeva ritrovarsi: e nel momento dell'isolamento, dopo il tuffo nella folla, ecco farsi impellente la necessità di una riflessione: annotarla significava salvare qualcosa di sé e della propria vita vera.

La formula diaristica dello scrivere di Flaiano trova qui la sua giustificazione: più egli è segreto e più ci si accorge della sua distanza dal famoso personaggio. Al Flaiano scoppiettante fa da controcanto un Flaiano raccolto, al divertente e allo svagato un tragico che si interroga sulla vita e sulla morte. E intanto sfugge agli schemi e alle classificazioni. La sola traccia che egli ha lasciato è che attraverso la letteratura ha intrattenuto un rapporto eccezionale col mondo. Tutto ciò appare in maniera indiscutibile dall'ultimo suo libro *Diario degli errori*, curato da Emma Giammattei, dove abbiamo la riprova di quanto Flaiano potesse essere isolato e di come misurasse la propria presenza non sulla base delle riuscite ma degli errori.

Flaiano era troppo critico verso se stesso per confondere i piani. Sapeva distinguere la fatuità dell'aneddotica quotidiana dalla riservatezza delle letture e delle registrazioni segrete. *Diario degli errori* è uno spaccato di questa vita intima dello scrittore Flaiano che, conscio della propria debolezza, registrava gli errori di una vita pubblica spesa nell'occasionalità del tempo, della dispersione di una intelligenza brillante tra i giri di una società che si presumeva ludica e che invece era soltanto fatua.

Chi pensava che Flaiano fosse un testimone, se non un protagonista, di tale tempo e di tale società dovrà ricredersi di fronte a *Diario degli errori*. Flaiano è testimone e protagonista di un tempo diverso, un tempo interiore che lo porta a far parte di una società, magari rintracciabile solo nell'utopia letteraria, che si fonda sull'intelligenza e sul gusto, abitata da scrittori, classici in particolare, ossia coloro che erano i suoi naturali e perciò segreti interlocutori: con essi dialoga, in loro compagnia viaggia, insieme a loro stila il bilancio dei propri errori.

Diario degli errori diventa così il libro più intimo e segreto di Flaiano, ma anche il più sincero e abbandonato. In queste pagine egli ha avuto il coraggio di registrare gli aspetti minuti, quasi i cascami di una vita minore. Ma proprio qui egli rivive in pieno la propria illusione dello scrittore che giunge a capire il mondo attraverso la letteratura: pensa che basti nominare le cose per farle esistere o per accertare la loro caducità. Allora Flaiano diventa veramente tragico e scopriamo che l'amore alla vita glielo dava il continuo dialogo con la morte, che l'ironia e la satira erano segni d'allegria nella misura in cui celavano una profonda malinconia, che il viaggio era un pretesto per sfuggire all'errore o piuttosto alla perseveranza nell'errore.

Con Flaiano bisogna sempre rovesciare la medaglia per capire la verità. La verità della letteratura di Flaiano, ossia il suo rovescio, è tutta in questi diari e in questi taccuini

segreti. Nelle loro pagine non vi è assolutamente nulla di occasionale: anzi, persino la più esigua delle annotazioni contribuisce a delineare i tratti di un disegno che si va profilando con sempre maggiore precisione nella nostra geografia letteraria e che è destinato a sostituire l'immagine consueta e familiare del Flaiano brillante « causeur » con quella nuova e più duratura del Flaiano scrittore.

GLI INTRIGHI D'AMORE: UNA COMMEDIA DI TASSO?

di
Giorgio Barberi Squarotti

(da « L'Approdo », settimanale di lettere e arti, anno XXXII, n. 1384 del 21 marzo 1977).

L'attribuzione documentata al Tasso della commedia *Intrichi d'amore*, fino a oggi lasciata da parte o appena citata dagli studiosi dell'opera tassiana per i molti dubbi sull'effettiva paternità dell'opera, non può non rappresentare un fatto molto significativo, sia in sé, per il lustro che ne deriva alla commedia e che pretende, subito, un esame più accurato e approfondito di essa, sia in relazione con il giudizio complessivo sull'autore, il cui ritratto divulgato presenta i tratti dell'elegia, della malinconia, della tragedia, dell'idillio, della passione amorosa, ma male par accogliere quelli del comico. Eppure Enrico Malato, che degli *Intrichi d'amore* dà ora l'edizione critica davvero esemplare, con un ottimo commento e un'ampia e intelligente introduzione, non ha dubbi: la commedia è proprio del Tasso, e le prove, esterne e interne, gli paiono irrefutabili, mentre quelle intese a negare la paternità tassiana sono molto deboli. Diciamo subito che le prove esterne sono, in effetti, convincenti. La commedia fu recitata per la prima volta il 1° settembre 1598 dagli accademici di Caprarola alla presenza del cardinale Odoardo Farnese, e pubblicata, a cura degli stessi accademici, nel 1603 a Viterbo, con la dedica al cardinale scritta da uno degli accademici, Scipione Perini, il quale, mentre dichiara di averle dato il titolo di *Intrichi d'amore*, rivendica a sé e agli altri accademici il merito di aver portato alla luce un'opera di quel celebre poeta che fu il Tasso, rimasta disgraziatamente sconosciuta perché non divulgata dall'autore e neppure riveduta e rifinita e, anzi, proprio la mancanza dell'ultima mano del Tasso spiegherebbe il fatto che l'opera sia rimasta inedita. Ora giustamente argomenta il Malato che è molto difficile poter ammettere che, tre anni dopo la morte del Tasso, gli accademici di Caprarola potessero cercare di far passare sotto il nome dell'illustre poeta un'opera da loro composta, interamente o anche su un canovaccio preparato dal Tasso stesso, e, per