

[CENT'ANNI DI LETTERATURA]

LA VOCE

ogni domenica in Firenze, via dei Robbia, 42. Direttore

amento per il Regno, Trento, Trieste, Canton Ticino, L. 5,00. Un numero cent.

Dicembre 1908.

LA RONDA
LETTERARIA MENSILE

SOLARIA

IL POLITECNICO

Rivista di cultura contemporanea

diretta da ELIO VITTORINI

33

Settembre-Dicembre

34

Il menabò 1

Il calzolaio di Vigevano
romanzo di Lucio Mastronardi

Michele Rago

La ragione di

PACE A EL ALAMI
romanzo di Giuliano Palladino

Giuseppe Cintioli

Letteratura

IL VERRI

N. 1

RIVISTA DI LETTERATURA
FEBBRAIO 1962

Un treno corre tra le righe. Quale in questo numero? Le arti e la società. Ovvero: le stesse e la storia; le stesse e le rivoluzioni.

Inediti di Antonio Gramsci § Lettera polemica di Togliatti a Vittorini § Antologia della canzone popolare francese, a cura di André Frénaud, con articolo introduttivo, testi musicali, testi poetici e traduzioni § La Germania oggi: articolo di Silvio

Alvarez Del Vayo, Klaus
«di festa» di Friedrich
, e commento di Martin
a § Svolta nel pensiero
ntiev con un commento
classici? Leopardi fuori
del Canto notturno, di
francese, di Carlo Bo,
mmas «ritali» § Dare a

eratura e
con uno
iso a chi
o è com-
o » di un
di Giulio
ricolo di
e dei Re
da Duccio
eve storia
etica del
el P. Co-
resso so-
ione ita-

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

1946



l'Erasmus

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli

Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei sindaci
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Michele Ciliberto, Tullio Gregory,
Salvatore Silvano Nigro,
Giancarlo Vigorelli, Maurizio Vitale

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Archivio Fratelli Alinari, Firenze;
Archivio Scala, Firenze; Michel
Bellot, P. Bernard, Gérard Blot,
Bulloz, Jean Schormans/Agence
Photographique des Musées
Nationaux, Paris; Marcello
Mencarini/Grazia Neri, Milano;
Pino Musi, Salerno; Angelo Saini,
Milano

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.

Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

ISBN 88-87945-46-2

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471 - 77711416
Fax 02 76394757
Email: Lerasmo@katamail.com

© 2003 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

CENT'ANNI DI LETTERATURA	Sergio Pautasso	ALL'INSEGNA DELLA MODERNITÀ	4
	Folco Portinari	I POETI NELLA PRIMA GUERRA MONDIALE	14
	Michel Ostenc	L'ATTRAIT DE PARIS	24
	Giuseppe Marchetti	UN DIALOGO DIFFICILISSIMO	38
	Paolo Proietti	L'EROSIONE DEI LIMITI CULTURALI NAZIONALI	44
	Giuseppe Langella	LE TRUPPE D'ASSALTO	52
	Alberto Cadioli	DOPO LA GUERRA DENTRO LA GUERRA	64
	Paolo Bosisio	TRA TESTO E SCENA	74
	Lorenzo Mondo	BICICLETTA O AUTOMOBILE	86
	Saverio Snider	NELLO SCRIGNO ESOTICO DEL TICINO	94
BIBLIOFILIA	Luigi Balsamo	UN AMORE TRAGICOMICO	100
L'INEDITO	Giuseppe Frasso	UN PETRARCA 'POSSEDUTO DA ANIBAL CARO'	107
IL LIBRO	Alberto Beretta Anguissola	PROUST RACCONTATO DA TADIÉ	114
	Luciano Erba	LO SPAZIO PERDUTO E RITROVATO	121
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	UN EROE DELLA NOSTRA MEMORIA	133
	Maurizio Vitta	LE FUNZIONI DELLA RETORICA	135
	Paolo Bosisio	PASSIONE PER IL TEATRO SUL GARDA	138
	Carmelo Di Gennaro	PER IL CENTENARIO DEL DISSONANTE BERLIOZ	141
	Marco Carminati	A VOLO NEL MART DI ROVERETO	144
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	IL SEGRETARIO GALANTE	147
	I collaboratori		151

ALL'INSEGNA DELLA MODERNITÀ

I fenomeni più significativi del percorso letterario

DI SERGIO PAUTASSO

STUDIATO dal punto di vista artistico e letterario, il Novecento appare dominato dal nuovo che ha determinato la modernità, ed anche il suo superamento con il postmoderno. Per quanto ci riguarda, ricordiamo che il 20 febbraio 1909 appariva su "Le Figaro" il *Manifesto del Futurismo*. Con ciò non si tratta di celebrare l'apologia dell'avanguardia, esplosa a inizio secolo, come espressione tipica della modernità, ma fissare l'attenzione sui fenomeni novecenteschi più significativi sotto questo aspetto nel quadro dell'insieme storico. Sinteticamente e riducendo la questione a schema, si ritiene di poter elencare come fenomeni novecenteschi significativi il Futurismo e avanguardie del primo Novecento; la letteratura degli anni Trenta-Quaranta e l'Ermetismo; Neorealismo e lo spirito del '45; Neoavanguardia e la contestazione del Sessantotto. Attorno ad essi si muovono poetiche ed esperienze individuali che ampliano la portata del discorso: si passa cioè dalla settorialità storica e culturale ad un ambito più ampio, che allarga la prospettiva verso manifestazioni creative nuove di cui bisogna prendere atto.

1. Partiamo dal Futurismo, lanciato da F.T. Marinetti con il celebre *Manifesto*. L'iniziale idea marinettiana non rimase un fatto isolato. Al *Manifesto* del 1909 ne seguirono altri, concernenti i vari generi dell'arte, che raccolsero consensi e dissensi grazie all'attivismo di cui si fece promotore Marinetti. La suggestione del futuro che egli predicava sedusse artisti e intellettuali e li aggregò

in un movimento che ebbe molta influenza nell'evolversi della cultura italiana nel secolo scorso. Anzi, se accettiamo l'ipotesi che il Novecento non sia solo un evento cronologico, ma anche un concetto che identifica una attitudine etica ed estetica all'insegna della modernità, possiamo dire che con la data del *Manifesto* inizi veramente il Novecento.

Lo spirito nuovo in letteratura si è affermato con il clamore suscitato dalle enunciazioni programmatiche con cui Marinetti presentava il Futurismo e che, secondo lui, avrebbero dovuto interpretare artisticamente il senso dei movimenti che stavano modificando la realtà sociale e intellettuale. La macchina, la velocità, la guerra sola igiene del mondo, da slogan divennero miti mo-

Primo Manifesto
del Futurismo,
"Le Figaro",
Parigi, 20 febbraio
1909



derni che le parole in libertà, i quadri di Balla e Boccioni, l'intonarumori di Russolo interpretavano con un linguaggio avente come obbiettivo polemico la tradizione. Questa volta il distacco avviene in maniera clamorosa, al punto di provocare una rottura che ha determinato a sua volta un radicale cambiamento di prospettiva nel gusto e nella concezione stessa della manifestazione artistica. Il fine marinettiano non si limitava a sostenere e ad imporre una idea piuttosto che un'altra, quanto a modificare un modo di concepire la vita definita 'passatista'. Il carattere del Futurismo, nonostante la progettazione proiettata nel futuro, come rivela il neologismo stesso, è stato essenzialmente distruttivo. Di qui la povertà del Futurismo quando andiamo a leggere i testi: quali sono allora le prove alle quali esso affida la sua presenza?

Se consideriamo l'occasionalità delle adesioni e partecipazioni al movimento, possiamo constatare come il Futurismo sia vivo, da un lato, per l'eccezionalità della fede, del vitalismo, dell'assoluto disinteresse sul piano pratico del suo fondatore e, dall'altro, per la sua carica demagogica e talmente faziosa sul piano letterario, da trasformare in testi creativi le pagine teoriche. Più che i versi dei poeti futuristi, raccolti nella celebre antologia del 1912, contano le pagine dei proclami marinettiani. Quando vogliamo respirare la vera aria del Futurismo, dobbiamo immergerci negli ordini di servizio che Marinetti lanciava alla letteratura.

2. Dal Futurismo all'Ermetismo lo iato temporale non è solo esteso, ma marcato dalla Grande Guerra e dall'avvento al potere del fascismo. Anche questa era una novità, una rottura che si è riflessa sul piano culturale. Quel periodo è stato uno dei più controversi della storia della nostra letteratura contemporanea: percorso da polemiche pretestuose (Strapaese e Stracittà), ha fatto registrare soprassalti di provincialismo e nette chiusure ideologiche. La letteratura ha reagito affidandosi alle armi sue proprie di un linguaggio allusivo, metaforico, simbolico, che ha trovato la sua massima espressione nella poesia e nella poetica dell'Ermetismo, centrato a Firenze a partire circa dalla metà degli anni Trenta e durato fino a guerra inoltrata con le sue diramazioni milanesi e romane. Il termine è diventato però ben presto onnicomprensivo, ma in manie-

ra pretestuosa: è stato usato per rinchiudere in un unico involucro tutta la poesia italiana del primo cinquantennio del Novecento e gravarla di una pregiudiziale negativa, trascurando tutte le differenze che in essa hanno operato. Non solo, ma questa attribuzione esclusiva alla poesia è limitativa in quanto non si può ignorare che l'Ermetismo non fu soltanto poetico, ma in una certa misura anche narrativo; e che, soprattutto, rappresentò una importante esperienza critica grazie anche al contributo di alcuni fra gli stessi poeti: Bigongiari, Luzi, Gatto. In altre parole, fu l'espressione di una certa idea di letteratura e in questo senso ha rappresentato in Italia quell'avanguardia europea che aveva nella lirica moderna la sua più alta manifestazione.

Qualunque discorso sull'Ermetismo non può prescindere dall'accostamento dei due poli, letteratura e vita: sul piano poetico va registrata una invenzione quasi sfrenata sul terreno delle immagini e della sintassi; sul piano morale va invece sottolineato l'atteggiamento di rigore, mistico e quasi ascetico, determinato in parte dall'estrazione cattolica, o comunque latamente religiosa, di alcuni ermetici, ma soprattutto dalla concezione assoluta della ragione letteraria. Né l'esame dei tratti più caratteristici e significativi della poetica ermetica può prescindere dal panorama della poesia novecentesca. Un utile punto di riferimento possono essere le antologie, ormai classiche, di Anceschi e di Spagnoletti, che riflettono l'evolversi e il definirsi del concetto di Novecento per quanto riguarda la poesia. Se l'inizio era databile per l'Aneschi dei *Lirici nuovi* (1943) a partire da Dino Campana, per quello successivo di *Lirica del Novecento* (1953) è invece spostato ai crepuscolari, perché si ritrovano serpeggianti, anche se stravolti ed esorcizzati, in molta poesia novecentesca. Spagnoletti, che nella sua *Antologia della poesia italiana contemporanea* (1946) era partito addirittura da Pascoli, ha poi aggiustato il tiro e l'*Antologia della poesia italiana 1909-1949* (1949) si apre emblematicamente con il *Manifesto del Futurismo* e con Palazzeschi.

Idealmente si può far rientrare nel lemma Ermetismo anche

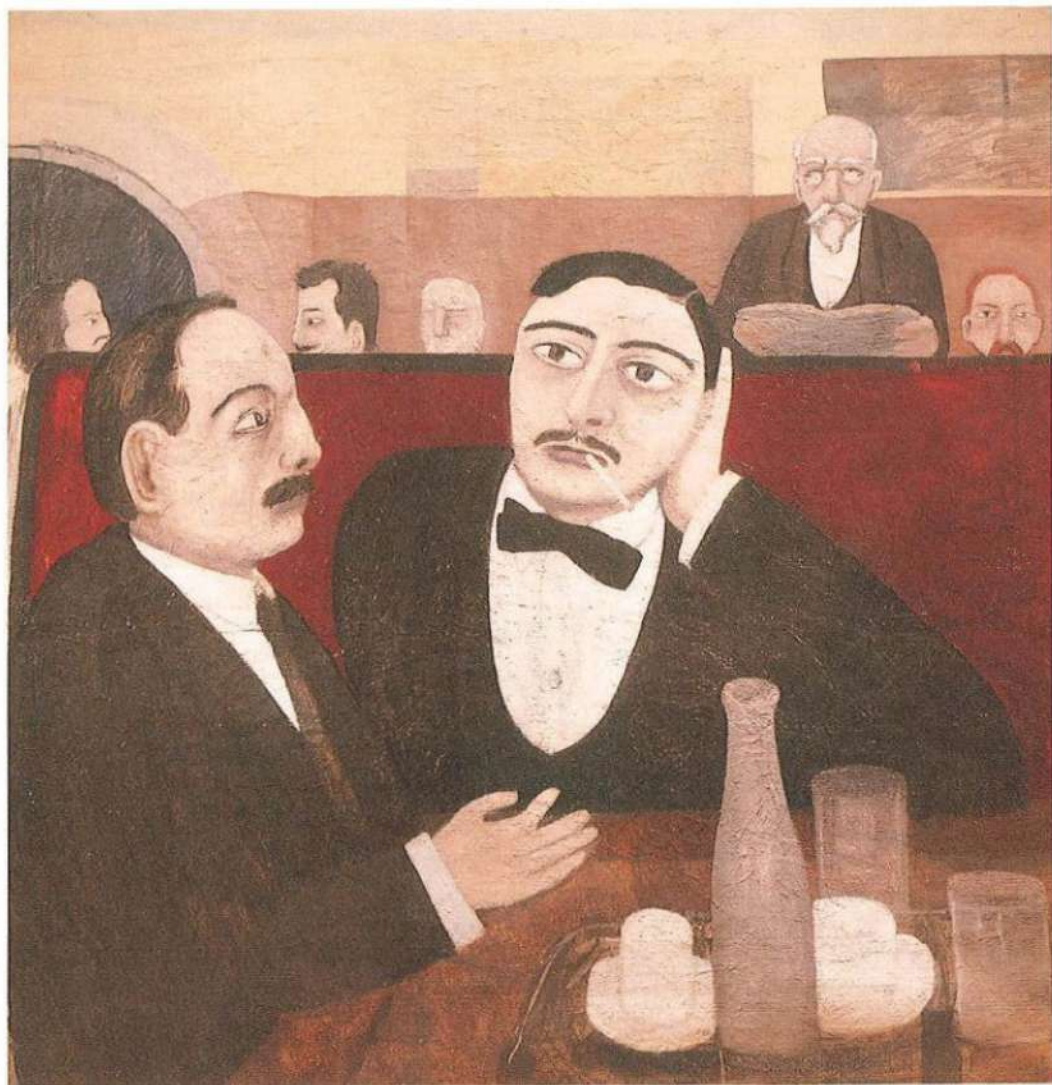
*L'Ermetismo
fu l'espressione
di una certa idea
di letteratura
e in questo senso
ha rappresentato
in Italia
l'avanguardia
europea*



Ottone Rosai
(1895-1957), *I Filosofi*,
olio su tela.
Milano, Galleria
d'Arte Moderna

l'Ungaretti del *Sentimento del Tempo* e il Montale delle *Occasioni*. I due testi sono punti fermi della nostra poesia contemporanea e incidono, sia pure in tempi diversi, sul corso ermetico. In realtà la loro storia si è innestata con caratteri nuovi su un terreno già arato rispettivamente dall'erpice di *Allegria di Naufragi* e di *Ossi di seppia*, da cui gli ermetici hanno tratto spunti per le loro innovazioni sperimentali.

Il concetto di ermetismo è infatti difficile da sostenere se si prescinde dalla constatazione che è identificabile in un atteggiamento esistenziale verso la poesia e la letteratura in senso lato, e



che accomuna esperienze diverse. Perciò diventa arduo configurarlo nel suo insieme, dargli una fisionomia, farne un blocco: gli ermetici non si sono mai costituiti come un movimento organizzato, con una dialettica interna alla maniera dei futuristi e dei surrealisti, e nemmeno hanno dato vita ad una scuola. Diciamo piuttosto che vi si è espresso un insieme di esperienze individuali che hanno caratterizzato una feconda stagione di poesia, coincidente con la storia stessa della poesia.

3. Il 1945, e gli anni che immediatamente seguirono, furono letterariamente molto ricchi ed esuberanti, ma sul piano qualita-

Tullio Garbari,
Intellettuali al caffè,
1916; olio su tela.
Cinevra, Collezione
Geher

tivo i risultati spesso non andarono oltre la testimonianza dell'esperienza vissuta. Il nuovo aveva trovato anche una definizione che lo qualificava: Neorealismo, il fenomeno più vistoso del secondo dopoguerra, non soltanto una poetica letteraria ma un modo di interpretare l'arte e, di conseguenza, la vita stessa, come avvenne in Francia con l'Esistenzialismo. Il Neorealismo coinvolse il cinema, il teatro, la pittura, il giornalismo, tutta la vita culturale del Paese in una tensione nuova.

Il bilancio di quella stagione è stato stilato più volte con risultati contraddittori, ma di fatto il giudizio è sempre stato nel complesso negativo. Pur riconoscendo all'esperienza neorealista di avere esercitato una salutare funzione di rottura nei confronti della letteratura fra le due guerre, la critica non ha potuto fare a meno di sottolineare gli equivoci in cui essa era caduta, gli errori di prospettiva commessi. Frutto più di una volontà polemica che di un meditato processo di revisione, testimonianza più di una urgenza di dire e di fare che di una progettazione culturale, il Neorealismo finì per sacrificare l'ideale letterario sull'altare di una pseudo-oggettività assoluta, che faceva da schermo ad una sostanziale incapacità di comprendere il nuovo mondo che si andava allora ricostituendo. Invece di inventarlo, ossia di interpretarlo letterariamente, lo scrittore neorealista ha portato al nuovo mondo la propria testimonianza: un contributo vivo e autentico, ma limitato.

Il Neorealismo è diventato però la formula che ha caratterizzato la letteratura del dopoguerra, inglobando anche scrittori e testi di altra portata ed estrazione. Si possono ricordare tra i più emblematici Vittorini o Moravia. Ma lo scrittore che ha dominato quegli anni è stato Pavese con *Il compagno* (1947), *Dialoghi con Leucò* (1947), *Prima che il gallo canti* (1949), *La bella estate* (1949), *La luna e i falò* (1950). Non esente da contraddizioni e oggetto di revisioni critiche, la sua opera ha avuto un valore di rottura e di innovazione nel quadro della letteratura novecentesca e del dopoguerra in particolare; e questo processo di revisione, anche severo, ha avuto il merito di smentire sia l'etichetta di neorealista come quella del decadente, per proporre invece la figura di uno scrittore classico che rappresentava simbolicamente la dimensione tragica dell'esistenza.

Se il 1945 segnò una svolta nella vita del Paese e provocò un rivolgimento nel mondo della cultura, gli anni tra il 1947 e il 1948 ne segnarono un'altra: la caduta dei miti politici e delle generose illusioni intellettuali che ad essi si erano ispirati. La polemica fra Palmiro Togliatti e Vittorini su "Il Politecnico" non rappresentò soltanto il culmine dialettico fra due posizioni contrapposte sul ruolo dell'intellettuale e sulla funzione della letteratura, ma sancì anche la fine del clima e dello spirito del '45, coincidente con l'inizio della guerra fredda, non solo culturale. La diaspora culturale rivelò l'esistenza di una profonda incrinatura e non solo di un contrasto dialettico interno alla cultura di sinistra; il suicidio di Pavese nel 1950 mise in luce quanto fosse sofferto il disagio intellettuale.

4. Il primo documento, se non il manifesto della successiva Neoavanguardia fu, nel 1961, una antologia di poesia: *I novissimi*, che riuniva testi di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, curata dallo stesso Giuliani. Il loro apparire in gruppo, perché singolarmente avevano tutti già all'attivo qualche pubblicazione più o meno nota, fece scalpore. Ma, soprattutto, imponeva la presenza ormai indiscutibile di una poetica diversa nei confronti del passato, che sottintendeva una concezione della letteratura e di una poesia di tipo nuovo rispetto alle proposte che erano maturate nel dopoguerra: con entrambe bisognava, a questo punto, fare i conti. Dall'apparizione dell'antologia alla costituzione del Gruppo 63 (con Arbasino, Eco, Malerba, Manganelli...), il passo è stato breve.

Gli archetipi del gruppo, creatosi con un convegno tenuto a Palermo nell'ottobre del 1963, sono le avanguardie storiche, ma



I novissimi,
Rusconi e Paolazzi,
Milano 1961:
copertina

l'obiettivo principale del nuovo consisteva nell'azione di modificare lo stato di cose della letteratura italiana ed era perseguito con intenti polemici molto accesi rivolti agli scrittori di successo del momento.

Ma il dibattito su temi di fondo del fare letterario ha ravvivato anche la riflessione critica e teorica. Nello stesso tempo, però, non è riuscita, o non ha potuto, andare oltre. Anche vista in retrospettiva, anzi, in un'ottica ormai storica, la Neoavanguardia manifesta proprio ciò che voleva evitare: ossia un carattere di fenomeno circoscritto nel tempo e nella quantità. La Neoavanguardia come gruppo fu spazzata via dall'ondata del '68, ma anche perché ormai si rivoltolava su se stessa senza riuscire a trovare una accettabile via d'uscita all'*impasse* in cui era caduta. I temi, i dibattiti, le polemiche che avevano animatamente percorso gli anni precedenti sembrarono allora dissolversi nel nulla, dimostrare una fatuità senza pari, unitamente alla incapacità di adattarsi e di inserirsi nella nuova realtà esplosa inaspettatamente.

Ma a rivedere le cose *a posteriori*, ciò che più sorprende è che il '68, a differenza di quanto è avvenuto in Francia, non ha quasi lasciato da noi tracce nella produzione letteraria, nemmeno sul piano dei contenuti. Mentre le lotte operaie dell'autunno caldo '69 hanno invece provocato una specie di rigurgito della tematica industriale, con un di più di rabbia reale e meno alienazione intellettuale, quale si è manifestato nella cosiddetta 'letteratura selvaggia' e delle 'classi subalterne' e in un solo romanzo degno di attenzione: *Vogliamo tutto* (1971) di Balestrini. Questo perché, ancora una volta, i testi più significativi della contestazione non appartengono alla temperie del momento: o la anticipano, come *Scrittori e popolo* (1965) di Alberto Asor Rosa, o verranno più tardi ad opera di scrittori autentici che non si sono limitati a descrivere quelle tensioni, ma a cercare di interpretarle e di dar loro un senso: pensiamo a Ferdinando Camon con *Occidente* (1975) e a Paolo Volponi con *Il sipario ducale* (1975).

I vistosi fenomeni che hanno contraddistinto la società e la cultura italiana durante questi anni, ma che non furono affatto circoscritti alla nostra penisola, si sono imposti per il clamore este-

riore che li ha accompagnati. Ma non era solo tutto chiasso. Certi atteggiamenti, in apparenza goliardici, avevano nel fondo una sostanza autentica, celavano un disagio e un malessere profondi che non erano ancora stati vagliati in senso critico. L'esplosione della Neoavanguardia sembrò essere all'inizio l'ennesima versione di una *querelle des anciens et des modernes*, solo che a provocarla fu l'indirizzo che stava prendendo la letteratura nei confronti di un pubblico che cambiava e al quale l'industria culturale rispondeva con coraggio e spregiudicatezza. Così, se la letteratura poteva giovare del mutamento sociale provocato dallo sviluppo industriale che allargava il pubblico potenziale dei lettori, non poteva però sottrarsi al problema di come rispondere a questa nuova istanza senza mettere in discussione le proprie peculiarità di ricerca e di invenzione.



Elio Vittorini,
*Conversazione
in Sicilia*, Bompiani,
Milano 1953:
copertina

I POETI NELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

*L'epica e il suo rovesciamento, le gesta
e il quotidiano*

DI FOLCO PORTINARI

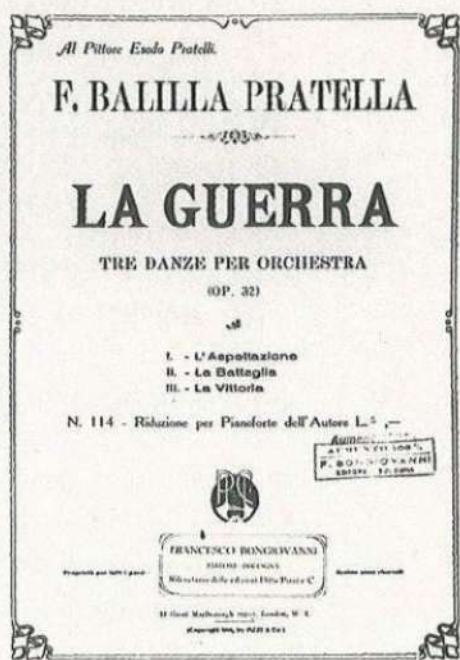
Il 26 APRILE 1915: a quasi un anno dall'inizio dello scontro fra le due coalizioni, l'Italia, denunciando alcune clausole del trattato non mantenute, esce dalla Triplice Alleanza e si schiera con l'Intesa, benché la maggioranza parlamentare continui a sostenere la neutralità, capeggiata da Giolitti. Per un mese si scatena una violenta azione interventista, antiparlamentare, contro Austria e Germania affidata a un poeta quasi inventato *ad hoc*, Gabriele d'Annunzio, il quale approfitta delle celebrazioni genovesi per il cinquantacinquesimo anniversario dei Mille a Quarto per dar inizio alla sua campagna.

A rileggerli oggi, i suoi sedici discorsi possono lasciar perplessi su quale fosse in realtà il rapporto di consonanza tra l'oratore e gli ascoltatori (al di là di certe formule e stilemi cupamente anticipatori: Duce è sempre detto Garibaldi, alalà è il saluto, «in piedi» è l'invito rivolto all'Italia, «vincere» la conclusione), in una visione della guerra come scenografia che non prende in considerazione gli attori, quelli che recitano, come recitano. Siamo lontani dal senso della «guerra sola igiene del mondo» futurista, perché quella dannunziana non può che essere una guerra nazionalista, cioè passatista. È di segno opposto, insomma, in accordo con la natura dell'evento, che dopo la natura scardina l'ordine sintattico, linguistico...

Il fenomeno bellico è sì nel Futurismo un'occasione di poesia, ma per stavolgerne, quasi un correlativo, tutti gli schemi, le re-

gole, la lingua e il linguaggio, come bombardati, fino a trasformarsi in disegno, *calligrammes*, in cui le parole si raddoppiano in dar significazioni, una letteraria e una figurale, poesia visiva. Nel rapporto che si instaura tra poesia e oggetto-guerra la poesia si propone essa stessa come guerra. Completamente opposto è invece l'atteggiamento di d'Annunzio, per il quale la guerra è stimolo a un esercizio di retorica oratoria, di stile alto e ornato, in piena disarmonia con la crudele tragicità del 'fatto', con un compiacimento, anzi, perfin sadico nell'offrire immagini di sangue, le più ricorrenti, o di fuoco. Di morte goduta. Nelle sue orazioni interventiste c'è un'esaltazione gestuale che, nella pratica, diventerà la caratteristica della sua partecipazione aristocratica, fatta di gesti preparati, in cui la bellezza 'eroica' vale più dei sacrifici umili consumati nell'*humus* della trincea: «Se è vero, come è vero, come io giuro esser vero, che gli Italiani hanno riacceso il fuoco su l'ara d'Italia, prendete i tizzi con le vostre mani, soffiare sopra essi, teneteli in pugno, scoteteli, squassateli. [...] E appiccate il fuoco, miei giovani compagni, appiccate il fuoco pugnace | Siate gli incendiarii intrepidi della grande Patria!» (*Per la più grande Italia*, in *Prose di ricerca...*, Milano 1958, p. 51), fino all'esaltazione «Viva la nostra guerra!», ed espressioni quali «la nostra ebbrezza incomincia», «il sangue sgorga dalle vene d'Italia», compiacendosi perché «uno della nostra gente è morto sul mare, uno della nostra gente è morto sul suolo», il 24 maggio 1915.

Ben diverso, affatto nuovo, è invece l'atteggiamento stilistico che si riscontra nei *Taccuini*, benché la partecipazione rimanga sostanzialmente gestuale, anzi qui documentata proprio come tale. Basti osservare come d'Annunzio entra in questa 'eroica' esperienza, tenendo sede in Venezia, comunque sempre *vedendo*, da un os-



Francesco Balilla Pratella, *La guerra*. Tre danze per orchestra op. 32, Francesco Bongiovanni Editore, Bologna 1913: frontespizio. Ravenna, proprietà Eda Pratella Iwasziewicz

servatorio, i soldati combattere e morire, salve, è ovvio, le 'imprese'.

Non è certo mia intenzione esaurire in un breve assaggio il rapporto che Futurismo e d'Annunzio ebbero col primo conflitto mondiale. Il discorso, partendo da due esemplari in vario modo canonici (entrambi 'in maggiore'), intende indicare semmai l'atteggiamento che tennero molti poeti e letterati che a quel conflitto parteciparono, riconoscendo, se c'è, un denominatore comune che li tenga assieme. Mi limiterò ad alcuni pochi casi, ma illustri e significativi. In che senso? Nel senso che un po' tutti si distinguono nel processo di diseroicizzazione di un fenomeno che di per sé, per la sua natura e tradizione plurimillenaria, con rarissime eccezioni, ha svolto la funzione di impulso epico all'eroico, di cantare le gesta degli eroi, mitologici o storici che fossero.

La breve raccolta sabiana delle *Poesie scritte durante la guerra* è un modello di quel capovolgimento stilistico-tonale di cui parlavo come di un atteggiamento comune. Sembra che non ci sia scarso rispetto a *Trieste e una donna* o alla *Serena disperazione*, nella colloquialità piana. Anche la drammaticità è assorbita dentro un ambito familiare modesto, in cucina, in un dialogo figlio-madre o padre. E i semplici e veloci schizzi ambientali trovano nella clausola sempre il senso di una pena, di un patimento sopportato senza che se ne abbia alcuna giustificazione. Fin dalla «allegra» partenza di una tradotta (*Alla stazione*), con l'accompagnamento della «trombetta», che si chiude d'improvviso in rovescio: «ed il tuo cuore, il tuo cuore agghiacciava». Oppure c'è un austriaco, «prigioniero / di guerra, foglia nel turbine presa» (*Accompagnando un prigioniero*), una novità anomala, con un'immagine che ritroveremo in Ungaretti. O infine quei tre versi di malinconicissima visione in *Milano 1917*: «Per ogni via un soldato – un fante – zoppo / va poggiato pian piano al suo bastone, / che nella mano libera ha un fagotto», che mi ricorda certi disegni antimilitaristi di Grosz.

D'altronde, se non se ne sia preventivamente avvertiti, chi sospetterebbe che, in prima battuta, una delle poesie più elegiache del Montale di *Ossi di seppia* sia una poesia di guerra, «Valmorbia, discorrevo il tuo fondo / fioriti nuvoli di piante agli àsoli», e faccia riferimento a un paesino dal dolcissimo nome, ai piedi del Pasubio



e di Passo Buole, montagne eroiche non foss'altro per il macello triennale che vi si compì? Certo, «Tacevano gli spari, nel grembo solitario / non dava suono che il Leno roco. / Sboccia un razzo su lo stelo, fioco / lacrimava nell'aria», e quel razzo è uno strumento di guerra, della quale, però, nella «scialba memoria» non resta che il suono di un nome. Tanto gli suggerisce un conflitto al quale si sente indifferente, estraneo, come del resto la Storia (almeno fino alla *Bufera*) nonostante l'ingannevolezza delle «occasioni». Il problema è di trovare il pertugio nella rete, non dissimile, nella sostanza, dal rancio di Nino, anche se sublimato. E quando uno dei *Mottetti* delle *Occasioni* lo «riporta a Camerlotti / o Anghébeni – tra scoppi di spolette / e i lamenti e l'accorrer delle squadre», non si va molto al di là del nome, del suono, di due paesi contigui a Valmorbia. Mi domando (e ne avrò smentita) se ciò accade perché Montale ha visto la guerra da ufficiale a differenza di Saba, quindi con un diverso impatto, financo fisico. Soldato semplice, come pure Ungaretti, al quale le trincee han dettato forse i suoi versi più belli. E più importanti per la poesia italiana.

*Carta
simbolico-geografica
dell'Italia irredenta,
Casa editrice Rossi
& Sasso, Milano 1915.
Milano, Museo
di Storia
Contemporanea*

DATE DENARO PER LA VITTORIA:
LA VITTORIA È LA PACE



A celebrare il centenario della nascita di Ungaretti, nel 1988, Andrea Zanzotto aveva scritto sull'«Unità»:

*Date denaro per
la vittoria: la vittoria
è la pace, 1915;
manifesto della Banca
Italiana di Sconto.
Milano, Museo
di Storia
Contemporanea*

Non la guerra dei re e dei generali e dei vati fu quella che Ungaretti mise in chiaro, scopri, ma quella del «soldato sconosciuto», [...] anzi dell'uomo diventato nella trincea qualcosa di peggio dell'insetto in cui si trasforma il protagonista della metamorfosi di Kafka, diventato mero accadimento, insensatezza pura: in cui l'insensatezza di ogni guerra si rivela senza possibilità di travestimenti retorici.

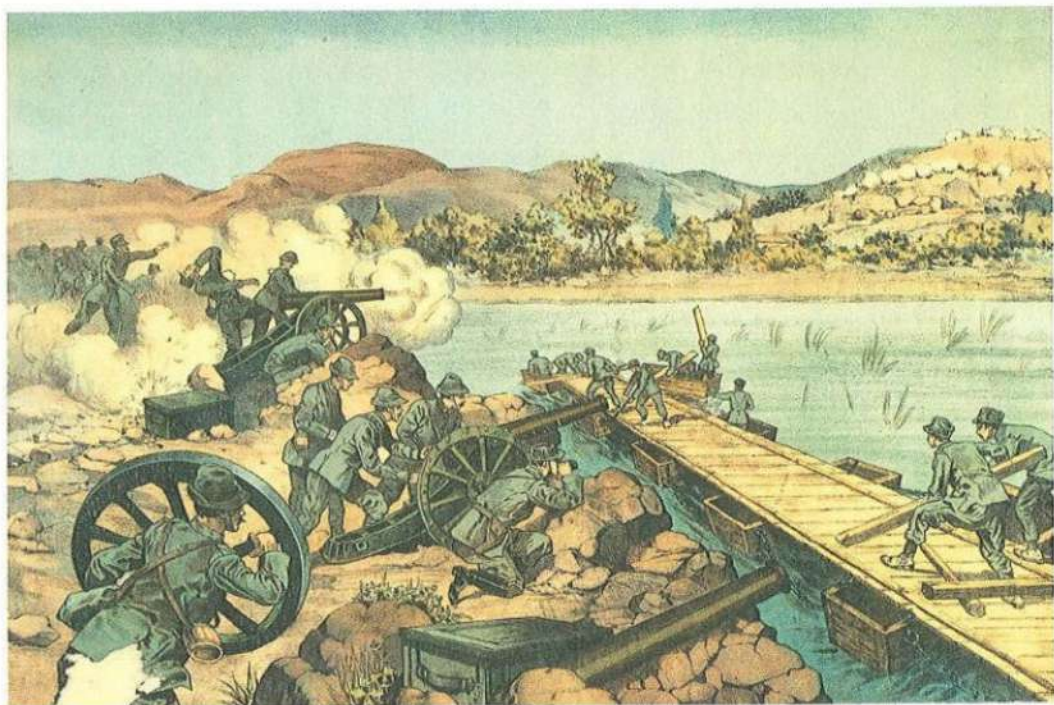
Così Zanzotto mette in evidenza la novità grande del *Porto Sepolto* e di *Allegria di Naufragi*, decisa dal linguaggio, un linguaggio rinnovabile solo con la reinvenzione del suo strumento fondamentale, la parola, strumento ed elemento ormai usurato quanto necessario per comunicare (= stare in comunione); che in questa rigenerazione non poteva trovare, come *humus* congeniale e migliore condizione, altro che il fango della trincea, il grado zero dell'umano: «Poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola. / [...] Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso» Locvizza il 2 ottobre 1916 (*Commiato*).

Non è il livello 'degradato' di Saba, il punto di vista del soldato-contadino, tutt'altro, è invece la progressiva conoscenza di qualità umane attorno alle quali poter riconoscere un senso all'esistere. È quel che Ungaretti scrive al Campo di Mailly maggio 1918, sul fronte francese e quindi ormai verso la fine della guerra: «In nessuna / parte / di terra / mi posso accasare // A ogni / nuovo / clima / che incontro / mi trovo / languente / che / una volta / già gli ero stato / assuefatto // E me ne stacco sempre / straniero // Nascondo / tornato da epoche troppo / vissute // Godere un solo / minuto di vita / iniziale // Cerco un paese / innocente» (*Girovago*); quasi a chiudere una delle prime, Cima Quattro il 22 dicembre 1915: «Sino alla morte in balia del viaggio // Abbiamo le soste di sonno // [...] Da questa terrazza di desolazione / in braccio mi sporgo / al buon tempo» (*Lindoro di deserto*). Che per noi diventa un viaggio

in mezzo ai temi ungarettiani più conosciuti, di quella stagione di guerra, fino a toccare *Soldati*, Bosco di Courton luglio 1918, con un'immagine destinata a diventare proverbiale: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie».

Un caso a sé, affatto particolare per le conseguenze in un itinerario spirituale imprevedibile quanto radicale, è rappresentato da Clemente Rebora, tra i massimi poeti di quella stagione fortunatissima. Fama che si affida a due libri soltanto, i *Frammenti lirici* nel 1913 e i *Canti anonimi* nel '22. L'imprevisto itinerario di cui sopra è quello che lo porta alla conversione da ateo a cristiano, che lo porta cioè alla cresima e quindi al sacerdozio, accompagnato da un lungo silenzio, fino agli anni Cinquanta. Perché ne parliamo? Perché la guerra, breve di pochi mesi, fu decisiva per la vita di Rebora. Dura, sul Carso, sino alla fine del '15 quando, a Oslavia, lo scoppio d'una bomba da 305 ne sconvolse l'equilibrio nervoso al punto, dopo una lunga degenza ospedaliera, da venir congedato. Credo che per il milanese Rebora lo scoppio di quella bomba sia un po' come per il milanese Manzoni il pauroso temporale del 2 aprile 1810, con ingresso nella chiesa di San Rocco a Parigi (o gli scoppi dei fuochi d'artificio per le nozze di Napoleone con Maria Luigia) secondo il leggendario: due conversioni legate a eventi traumatici esterni.

Le poesie militari, nate dalla diretta esperienza di guerra del sergente Rebora, non sono molte, ma sufficienti e d'un piglio stilistico inconfondibile, il 'suo', dei *Frammenti*. Unicamente 'vociano'? Non eccederei su questa genealogia, solo perché partecipò alla prima "Voce" prezzoliniana e lì pubblicò quel suo primo libro, pur non negando una certa consanguineità. Per comprenderle, però, mi pare sia bene considerare l'antefatto dei *Frammenti*, perché in quel percorso le poesie di guerra si inseriscono, in continuità stilistica e ideologica. Rebora perpetua uno svolgimento dentro il perimetro ragionativo, su un fondamento di esperienza autobiografica, in cui si registrano le inquietudini e le urgenze morali ed esistenziali, anche nella loro vaghezza e contraddittorietà, seguendo tensioni che si sviluppano in modo asistematico. Né meraviglia ritrovare nell'antinomia classica di campagna e città



una mitografia simbologica di origine illuministica lombarda, la realtà moralisticamente spaccata in bene e in male. Tutto ciò tanto più vale quando l'occasione bellica lo pone di fronte a una realtà traumatica, provocando in lui una reazione contraria, lontanissima dalle esaltazioni estetiche dannunziane o futuriste quanto dall'idillio drammatico postpascoliano: lo spettacolo tragico, alla lunga, non può condurre che a un desiderio di annullarsi, di rinunciare a un discorso esclusivamente privato. Che sarà l'antefatto dei *Canti anonimi*.

La guerra di Rebora è innanzitutto una guerra di vittime mal sacrificate, di cadaveri d'una carneficina, di un macello, la recita della più sorda tragedia al più basso livello umano, senza eroismo: è la morte dimostrata dei miti eroici millenari, di Achille e di Turno: «O ferito laggiù nel valloncetto, / Tanto invocasti / Se tre compagni interi / Cadder per te che quasi più non eri, / Tra melma e sangue / Tronco senza gambe / E il tuo lamento ancora, / Pietà di noi rimasti / A rantolarci e non ha fine l'ora, / Affretta l'agonia, / Tu puoi finire, / E conforto ti sia / Nella demenza che non sa impazzire, / Mentre sosta il momento, / Il sonno del cer-

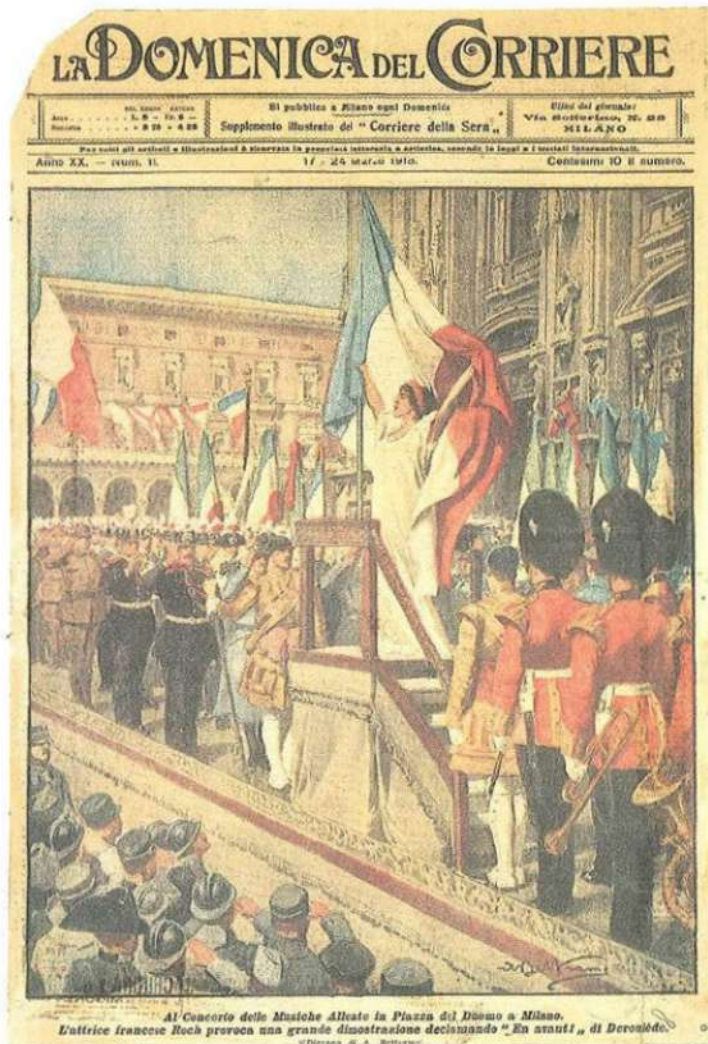
Battaglia sull'Isone,
Giulio Tuzzi Editore,
Roma 1915; stampa.
Milano,
Museo di Storia
Contemporanea

vello, / Làsciaci in silenzio – // Grazie fratello» (*Viatico*). Credo che la poesia di guerra non abbia toccato punto di più strenua tragicità di questo.

Per concludere questo minimo catalogo di poeti in guerra nella '15-'18 ho lasciato Piero Jahier, il cui *Con me e con gli alpini* è esplicitamente dichiarativo già nel titolo. È un libro, a leggerlo, ben singolare, se l'attenzione si sposta dalla guerra, che diventa un reagente, agli uomini che la fanno, i 'suoi' uomini, tutti trentenni, mai stati soldati prima di allora, con famiglia a carico. Sono gli uomini d'Italia, quello che si è soliti definire il popolo, un popolo senza generali in campo. Bensì con un tenente. Non è indifferente che si tratti di alpini, una specialità solidale tra gli appartenenti, sino a diventare mitologia e proprio nella prima guerra mondiale. Con questo materiale a disposizione Jahier non racconta battaglie, ma si concentra su quei contadini e montanari, e sul loro rapporto con un fenomeno drammatico che sono chiamati a vivere, morendo. Perciò nessun caso di eroismo e nessun gesto 'eroico', semmai la preoccupazione, da parte del tenente-poeta, di comprendere la consistenza dei suoi soldati (questo è il vero tema del libro) per meglio governarli, così stabilendo un legame rischioso o ambiguo, di padre e figli. Infatti quegli alpini si caratterizzano per una sorta di atavica passività, o accettazione, di fronte agli accidenti della natura e alle sue leggi. Anche la guerra è intesa come accettazione di un accidente naturale. E lui è il loro capo, un borghese intellettuale che vuole adeguarsi in un declassamento che si ripercuote sul linguaggio, sul suo strumento poetico. Padre o demiurgo o fratello, a seconda dei casi: «Altri morirà per la Storia d'Italia volentieri / e forse qualcuno per risolvere in qualche modo la vita. / Ma io per far compagnia a questo popolo digiuno / che non sa perché va a morire. // [...] Altri morirà per le medaglie e per le ovazioni / ma io per questo popolo illetterato / che non prepara la guerra perché di miseria ha campato. // [...] Altri morirà solo, ma io sempre accompagnato».

È fin troppo facile dire, allora, che questa è l'epica dell'antiepica, l'eroismo dell'antieroe. È sì un'epica rovesciata, soprattutto nell'invenzione d'un linguaggio che tenta la mimesi di quello

Al concerto
delle musiche alleate
in piazza del Duomo,
"La Domenica
del Corriere",
24 marzo 1918:
copertina. Milano,
Museo di Storia
Contemporanea



'ignobile' dei soldati, la colloquialità di quei contadini. Un artificio, come del resto sono un po' tutti quelli della poesia, riuscito. Una finzione retorica per sottrarsi a un'altra retorica e a un'altra epica, del vate o dei vati. Per noi lettori il risultato poetico sta in una scrittura espressionistica, correlativa o congeniale all'oggetto in causa, come quella di Rebora, pur senza quell'intrico esistenziale, almeno in questa opera, dove ha scelto una ben costruita semplicità.

L'ATTRAIT DE PARIS

Proust, Gide, Valéry, Rivière... et Vittorini, Bo, Luzi...

PAR MICHEL OSTENC

L'ITALIE n'a pas connu d'autarcie culturelle pendant l'entre-deux-guerres. Les littératures étrangères y ont été largement diffusées par de grands éditeurs comme Mondadori ou Bompiani. La littérature française figure en bonne place dans cette entrée massive, avec la littérature anglo-saxonne, qui trouve ses traducteurs dans de grands écrivains comme Pavese ou Vittorini. L'intérêt pour les lettres françaises ne doit pourtant rien à une sympathie particulière de leurs auteurs pour l'Italie, si l'on excepte le cas de Valéry Larbaud. L'attrait ressenti par les lecteurs italiens se situe ailleurs. Une culture doit tendre à l'universalité pour ne pas être enserrée dans les préjugés. Ceux qui ont eu la chance de se rendre à Paris, écrit la revue milanaise "Corrente di vita giovanile" en 1940, en font le symbole de l'art et de la culture. Ils craignent de ne plus la revoir. Les autres désespèrent de pouvoir la rejoindre.

L'originalité de la revue florentine "Solaria" réside dès 1929 dans son ouverture sur les courants littéraires les plus modernes. Son directeur, Alberto Consiglio, estime que l'œuvre de Marcel Proust répond aux exigences d'une esthétique liée à une éthique. La 'recherche' d'un bonheur mystique et total doit solliciter tous les moyens susceptibles de l'atteindre ; mais elle refuse de se duper elle-même, comme le font la plupart des hommes. Cette quête d'absolu échappe à l'emprise du temps. Proust a l'immense mérite d'introduire l'analyse psychologique dans la littérature ita-

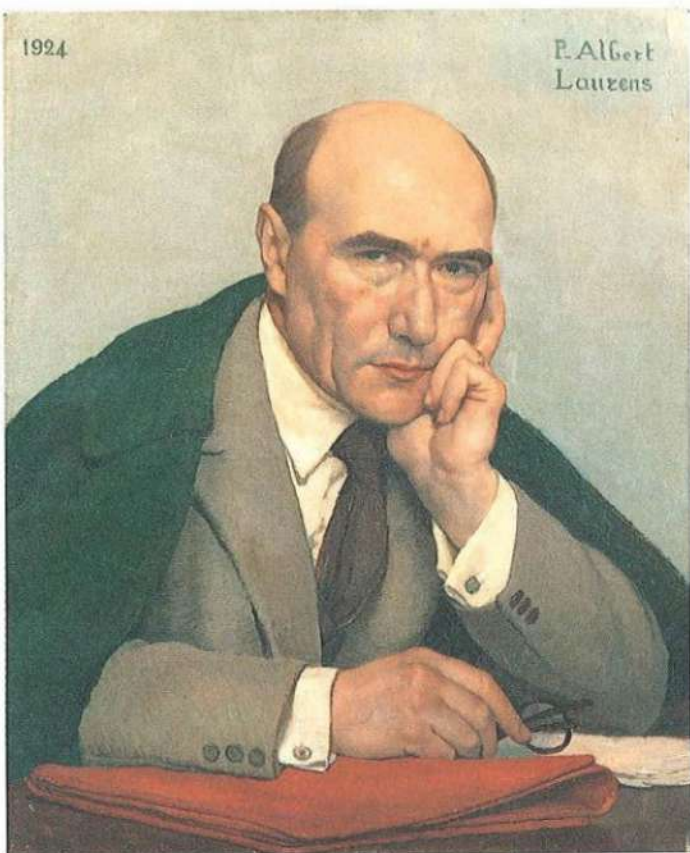
lienne et de contribuer à la faire sortir de son provincialisme. Giansiro Ferrara invite les lecteurs à se servir de l'introspection proustienne pour mieux comprendre le naturalisme, le lyrisme et le mythe du surhomme de la fin du XIX^e siècle.

Depuis la parution des *Caves du Vatican* (1913), les thèmes essentiels de l'œuvre de Gide sont formulés. L'auteur n'obtient pourtant une large audience qu'après la Première guerre mondiale. Alberto Consiglio est un des premiers en Italie à voir dans *L'Immoraliste* autre chose qu'un récit nietzschéen. L'acte gratuit de Lafcadio, le héros des *Caves du Vatican*, et les hallucinations de Gide sont en fait une manifestation du désarroi de l'homme contemporain. En considérant l'anomalie comme une chose naturelle, l'immoraliste annonce un monde nouveau en gestation. Léo Ferrero est par contre indigné par l'orgueil des personnages des *Conquérants* d'André Malraux, qui choisissent la révolution pour agir ; la crise morale de l'homme contemporain ne doit rien aux thèses de Nietzsche : c'est l'idéologie de la machine qui est le fléau de notre époque.

Avec Proust et Gide, Paul Valéry est l'auteur française le plus apprécié de "Solaria". Certes, c'est à Gênes dans la maison familiale de la Salita Santa Maria della Sanità, que s'est opérée sa révolution intellectuelle en 1892. Elle conduit Valéry à s'enfermer dans le « travail sans œuvres » qui débouche sur les réflexions de *Monsieur Teste* ; mais l'intérêt que lui porte la revue florentine est de nature esthétique. Le style classique de Valéry exprime une tension éthique qui concilie raison et sensibilité. Il répond à l'aspiration de "Solaria" d'équilibre entre intellectualisme et sensibilité. Le poète est un artiste qui garde le contact avec le réel. Chez lui, le métier de l'art s'oppose à l'intuition esthétique prônée par l'idéalisme. « Paul Valéry – écrit Elio Vittorini en 1929 – nous a enseigné plus de choses en quelques années que tous les livres d'esthétique de Croce ».

Au lendemain des Accords du Latran, la revue florentine "Il Frontespizio" entend témoigner de la vigueur du catholicisme

*Se servir de
l'introspection
proustienne pour
mieux comprendre
le naturalisme,
le lyrisme
et le mythe du
surhomme*

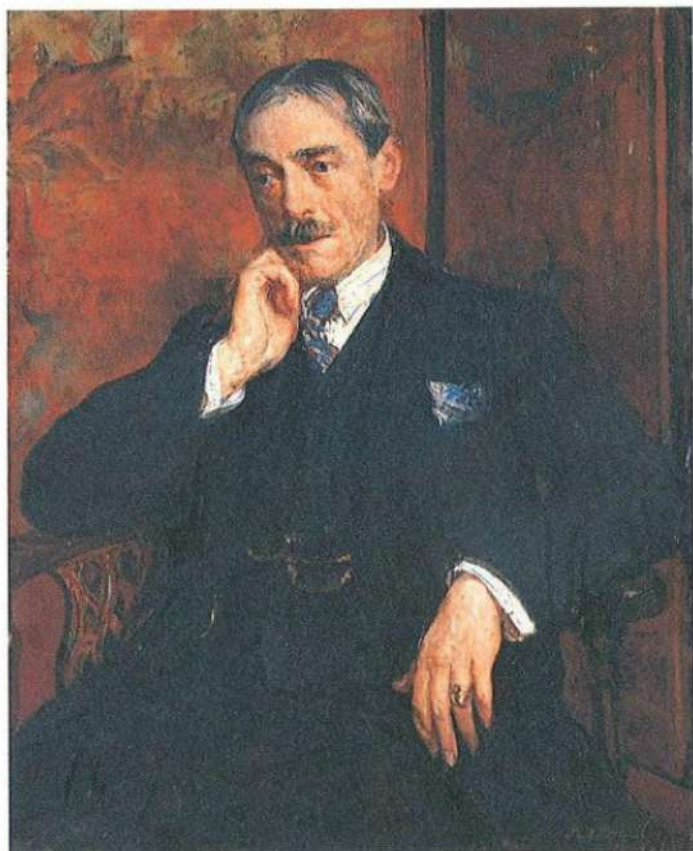


Paul-Albert Laurens,
André Gide, 1924;
huile sur toile,
61 x 50 cm,
Paris, Musée d'Orsay

concordataire. Son principal inspirateur, Giuseppe De Luca, estime que la tradition culturelle française obéit à deux aspects : celui du rictus mordant des fabliaux doit être récusé, mais on peut accueillir l'inquiétude des moralistes, dont François Mauriac est un représentant. Sans doute, la littérature française peut-elle devenir moralement dévastatrice dans le cas de Gide, qui cherche « un christianisme contre le Christ » ; mais De Luca a appris, à la lecture de l'historien Lucien Febvre, que la Réforme n'est pas une rébellion contre la foi. Elle répond au contraire au désir de la vivre plus intensément. Il est donc utile de retourner à ses auteurs iconoclastes, comme les premiers chrétiens le faisaient pour les grands écrivains païens.

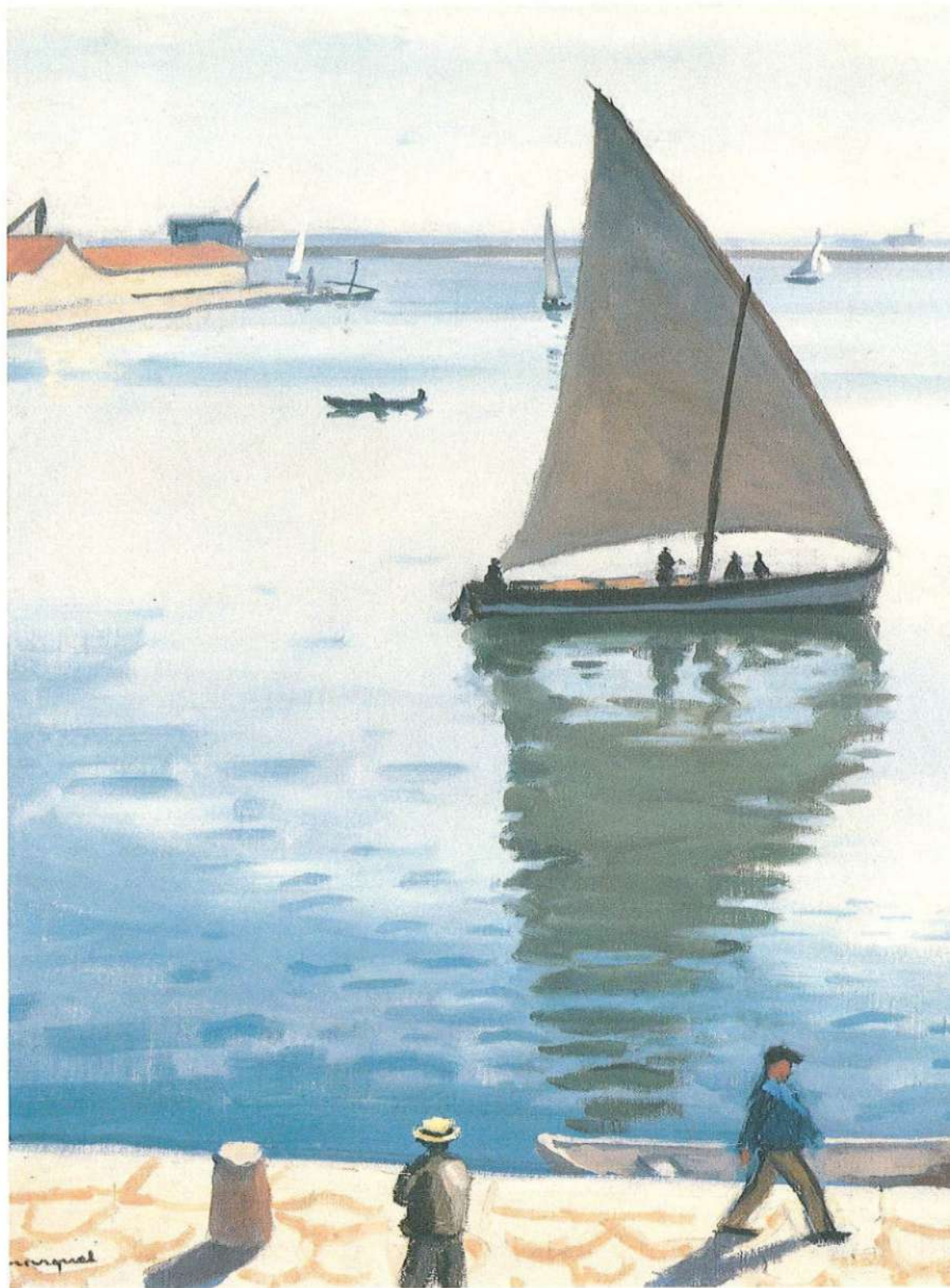
Les préoccupations de Carlo Bo sont très différentes. Il distingue deux courants dans la poésie française. Le premier suit la transformation surréaliste des rapports de Dieu avec les choses et

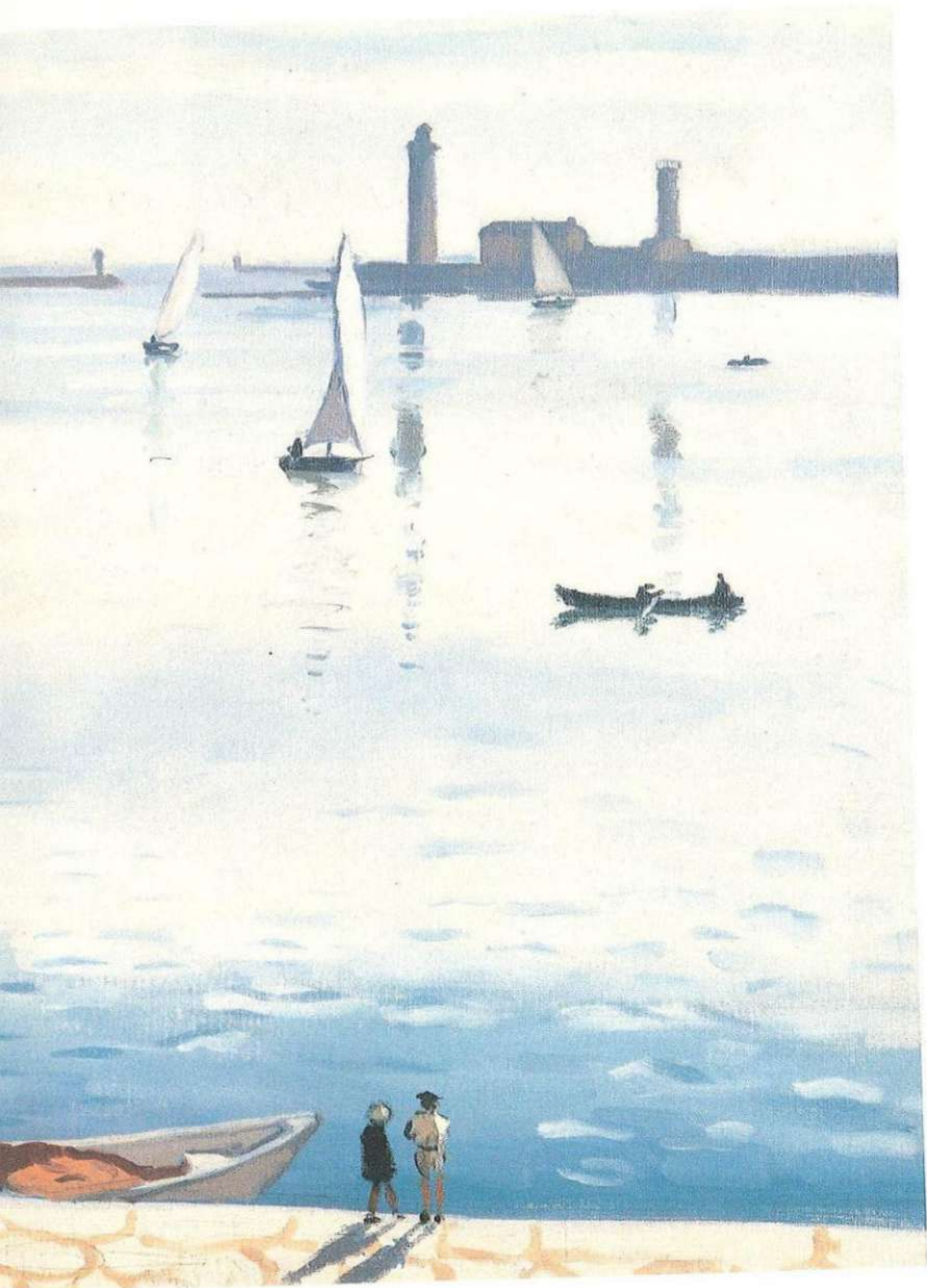
Jacques-Émile Blanche,
Paul Valéry, 1913;
 huile sur toile,
 90 x 75 cm.
 Rouen, Musée des
 Beaux-Arts



adhère au communisme ; mais le second modifie les rapports entre Dieu et les hommes en utilisant l'intuition poétique comme moyen de connaissance métaphysique. L'œuvre de Jacques Rivière devient une source de méditation profonde. Carlo Bo est intéressé par les allégories visionnaires qui guident les personnages de Jouhandeau vers le salut ; mais il n'ignore pas le réalisme cruel et satirique qui les précipite dans la damnation. Bo rejette le lyrisme de Supervielle, qu'il juge décadent ; mais il apprécie l'authenticité de la poésie de Paul Eluard, comme vérité en acte. Il avoue son incapacité à comprendre Claudel, qui a pourtant ramené Rivière à la foi en 1913, et l'échec de ses tentatives pour nouer un dialogue avec lui. La lecture d'Alain-Fournier est par contre une découverte spirituelle. L'esprit d'aventure et de conquête du *Grand Meaulnes* le transporte dans le monde de la poésie. « Les livres à couverture blanche de Gallimard, les numéros blancs à filets rouges de la

Albert Marquet,
Voliers à Sète, 1924;
 huile sur toile,
 63 x 81 cm. Sète,
 Musée Paul Valéry







Jacques-Emile Blanche,
Paul Claudel, 1919;
huile sur toile,
81 x 100 cm.
Rouen, Musée des
Beaux-Arts

“Nouvelle Revue Française”, ont plus compté pour nous que les gros tomes de Croce ou les volumes de la “Critica” – écrit de son côté Carlo Bo. C’était la façon la plus digne de s’évader vers une image éternelle de la littérature ».

Carlo Bo consacre au *Port-Royal* de Sainte-Beuve une analyse pleine de subtilités psychologiques, qui sépare la problématique de l’engagement politique. Rappelé à l’ordre par Piero Bargellini, directeur du “Frontespizio”, il répond que les hommes de l’expérience métaphysique appartiennent à la même famille que ceux de la tradition : « Bossuet, c’est Pascal orateur ». Le caractère prophétique de *Letteratura come vita* a des accents augustinien et pascaliens. Carlo Bo souhaite une critique moins axée sur le commentaire du texte, plus tendue vers la connaissance profonde et la vérité intime. Le spiritualisme de l’hermétisme est donc très éloigné du catholicisme. Il aspire à un infini qui rappelle celui du symbolisme et tente de se rapprocher du modèle suprême de Mallarmé.

L’admiration de Mario Luzi, ami de Carlo Bo, pour le culte de la sincérité de Gide et son refus de la morale commune n’est pas partagée par la revue “Primato” de Bottai. Elle critique en 1941 l’engagement politique d’un compagnon de route du communisme, en oubliant que Gide a renié son adhésion morale en

1936, après avoir constaté combien la réalité soviétique s'éloignait de son rêve. Galvano della Volpe s'en prend au romantisme d'un sentiment patriotique formulé comme un commandement chrétien. L'Italie de 1941 n'a que faire du mysticisme de Pascal. Giaime Pintor dénonce l'obscur attentisme des collaborateurs de Vichy, qu'il attribue au culte de la puissance cher à Montherlant ou à Benois-Méchin. Les jeunes français qui ont grandi à l'ombre du nationalisme, de l'impérialisme et de l'anti-démocratie s'abreuvent encore à ces sources desséchées. Drieu s'efforce de dissimuler la défaite de la culture française sous une ironie stérile.

La revue "Corrente" défend les lecteurs italiens de Proust et de Valéry contre l'accusation fasciste d'internationalisme suspect. Les catholiques trouvent chez Maritain, bergsonien par tendance intellectuelle et enflammé de pensées neuves par le réalisme thomiste, un terrain propice aux futurs grands débats sur la liberté et la démocratie. D'autres, plus sensibles au souvenir de Péguy, se tournent vers Mounier, qui voit dans la pensée bourgeoise une prison pour les âmes. La réflexion et la spiritualité qui s'en dégagent doivent beaucoup à l'analyse psychologique, à l'absolue sincérité et à la netteté du style de la littérature française ; mais elles s'en distinguent par un exil spirituel très éloigné du 'pays de l'âme' des romanciers et de l'existentialisme philosophique. Les intellectuelles italiens éprouvent quelques difficultés à résoudre la dualité de la pensée et de la vie dans la problématique de l'existence. Ils affirment sans doute que la littérature est un fait naturel de la vie ; mais si l'engagement total de la conscience permet d'atteindre une parfaite con-

Jacques-Emile Blanche,
Henry de Montherlant,
1924; huile sur toile,
54 x 45 cm. Rouen,
Musée des Beaux-Arts



naissance de l'homme, elle ne perçoit pas le secret de l'action pour la vie. La poésie de l'attente et des 'hésitations tremblantes' se méfie de la satire mordante, du réalisme cruel et du culte de la puissance d'un certaine littérature française. L'homme reste prisonnier de sa double nature, esclave de ses instincts, mais irrésistiblement attiré par la spiritualité.

SOMMARIO

Il collegamento con la capitale francese e i suoi principali scrittori agisce nella letteratura italiana della prima metà del secolo scorso come uno strumento importante di apertura d'orizzonti: l'Italia non ha allora conosciuto una nefasta autarchia intellettuale.

In prima fila si pone "Solaria" e la sua attenzione verso la *Recherche* proustiana. Dopo la prima guerra mondiale, ancora il direttore di "Solaria", Alberto Consiglio, osserva acutamente l'opera gidiana, e più ancora si apprezza lo stile 'classico' di Paul Valéry, il suo equilibrio fra intellettualismo e sensibilità. Si può ben dire che l'educazione sentimentale di un adolescente italiano può d'ora innanzi farsi al contatto con la letteratura europea.

Dopo "Solaria", è "Il Frontespizio" col suo principale ispiratore Giuseppe De Luca a volgersi verso l'inquietudine spirituale dei moralisti francesi, fra cui eminente François Mauriac. Carlo Bo a sua volta studia la poesia francese nelle sue diverse componenti; mentre respinge il lirismo di Supervielle, che giudica decadente, apprezza l'autenticità della poesia di Paul Eluard; rinuncia a comprendere Claudel, mentre la lettura di Alain-Fournier costituisce per lui «una scoperta intellettuale». Nella sua lettura di Sainte-Beuve ritrova Bossuet, e Pascal, di cui risente in *Letteratura come vita*; la sua idea di critica letteraria è meno centrata sul commento che sull'approfondimento del testo e della conoscenza della verità.

La seconda guerra, i problemi morali e politici legati al comunismo e al nazionalismo vengono a sconvolgere questo quadro e vedono gli interventi di "Primato", mentre dal canto suo "Corrente" si schiera a difesa dei lettori di Proust e di Valéry accusati di internazionalismo sospetto. Quanto ai cattolici, essi trovano i loro autori e maestri in Maritain e Péguy o Mounier. La riflessione e la spiritualità che ne derivano, devono molto all'assoluta sincerità e alla nettezza dello stile della letteratura francese.

UN DIALOGO DIFFICILISSIMO

Luci e ombre del cattolicesimo italiano

DI GIUSEPPE MARCHETTI

CON *Il Santo*, apparso a Milano nell'inverno del 1905, Antonio Fogazzaro inaugurò il secolo XX delle polemiche e degli entusiasmi letterari per il cattolicesimo e il cristianesimo. Il romanzo ebbe un grande successo con un corredo di apprezzamenti e stroncature che giunse sino in Parlamento. La Chiesa romana si allarmò e il 5 aprile del 1906 *Il Santo* fu posto all'Indice. Finiva così, e nel peggiore dei modi, una vicenda che bloccò per decenni lo sviluppo di un dialogo difficilissimo ma intimamente necessario e coraggioso. Lo sostennero, con le loro opere collocate su fronti diversi, Giovanni Boine, i superstiti del Modernismo Murri e Minocchi collaboratori de "La Voce" di Prezzolini, Clemente Rebora che su quel foglio fece

le sue prime prove, e Giovanni Papini protagonista dall'una e dall'altra sponda, prima ateo e 'bestemmiatore', e poi convertito.

Figura tormentata e tormentante, quella di Boine, sia come collaboratore de "La Voce" e del "Rinnovamento", sia come autore de *Il Peccato* (1914), un romanzo dove la febbre del senso religioso e parimenti di quello scettico lievita «contro la strapotenza invadente d'Iddio» per difendere, così egli scrive, «la mia terrena individua-

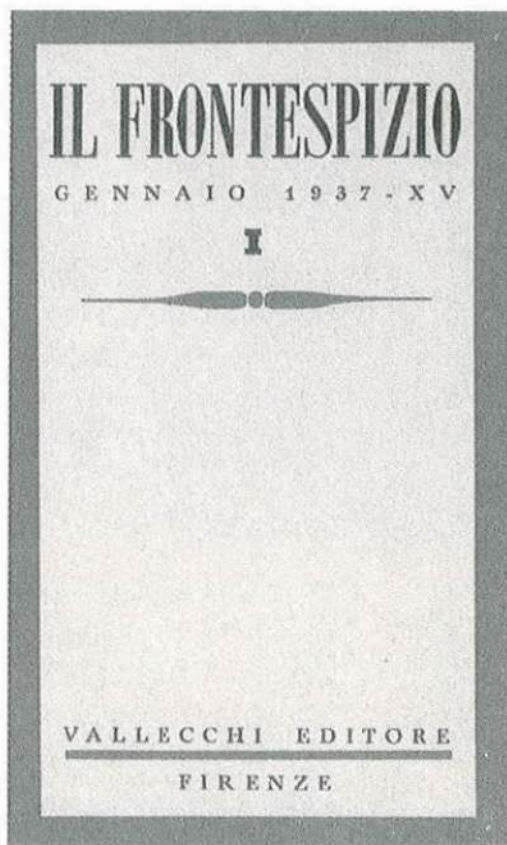
UNA MOSTRA PER IL "IL FRONTESPIZIO"

Una mostra dal titolo "Naturalezza come Stile" ha riunito ed esposto durante gli scorsi mesi al Museo di Arte contemporanea e del Novecento di Monsummano, con catalogo a cura di Marco Moretti, edizioni e documenti relativi a "Il Frontespizio" e 120 opere (dipinti, sculture, disegni e incisioni) di 34 artisti italiani pubblicate sulla rivista fra il 1937 e il 1939. Fra i nomi, Bartoli, Brogi, Carrà, Maccari, Rosai, Severini, Soffici.

lità». Proprio a questa terrena misura s'abbandona anche Rebora con l'oscura percezione d'essere sul «binario morto» e dentro «l'irrevocabile presente». Ma il percorso della conoscenza in lui non smetterà mai di pulsare come un cuore ogni giorno nuovo; giungerà infatti in anni più tardi a quella contemplazione del Finito nell'Infinito che sarà 'passione' e dedizione religiosa bruciante: «Sgommento, un giorno, fra le nevi, a un passo, / tra cupe vette sotto un cielo basso, / scorsi Cristo in immagine di rupe».

Di tale amorosa fede parve dar conto anche Papini quando, nel '21, pubblicò *La Storia di Cristo*: un successo letterario che in pochi mesi fece il giro del mondo. Il giovane bestemmiatore si era convertito: chi ci credette, chi no. Il suo era comunque un segno, il segno della perpetua presenza di quelli che Gramsci aveva beffardamente definiti «i nipotini di padre Bresciani». Ma in Papini la letteratura faceva aggio sulla conversione e la poesia trionfava nelle sue pagine lievitando anche per merito (o colpa) di una incessante ricerca retorica. La quale non era assente neanche fra gli irosi crucci del sodale Domenico Giuliotti, «cattolico belva» di implacabile rigorismo, il De Maistre e il Bloy italiano. L'urlo amoroso di Papini, in Giuliotti diveniva irta assunzione di scheggiati paesaggi contro «l'ora di Barabba», e il cattolicesimo suo ardeva di improvvise fiammate jaconiche, ma non piaceva negli ambienti romani, sempre portati a privilegiare i toni ovattati, le misure ambigue e i discorsi tenuti a metà, tra il sorriso, la compassione e il compatimento.

Eppure fu anche da questo clima, da queste voci e da questi scrittori che nacque il più forte e sostanzialmente autentico filone cattolico della nostra cultura letteraria novecentesca, espresso nella rivista fiorentina "Il Frontespizio", che uscì fra il 1929 e il '40 per vo-



"Il Frontespizio",
Vallecchi Editore,
Firenze 1937-XV, n. 1:
frontespizio



Don Giuseppe
de Luca; fotografia.
Roma, Archivio
delle Edizioni di Storia
e Letteratura

lontà d'un forte gruppo comprendente Papini, Piero Bargellini (direttore responsabile), don Giuseppe De Luca, Carlo Bettocchi, Ardengo Soffici, Nicola Lisi e Domenico Giulioti, e poi, più tardi, Luigi Fallacara, Carlo Bo, Mario Luzi, Pietro Paolo Trompeo, Ottone Rosai, Silvio D'Amico, Barna Occhini, Giancarlo Vigo-

relli, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Leonardo Sinisgalli. Veniva delineandosi così da una parte una lettura ortodossa e convinta della dottrina cattolica e, dall'altra, un continuo stato di crisi, di dubbio, di interrogazioni interiori che per tutto il secolo serpeggerà insistente e convincente. A interpretare la passione di questa ricerca ci saranno sempre le grandi voci di Giuseppe Ungaretti ("Dannazione", "Preghiera", "La Madre"), Rebora e Maria Barbara Tosatti, autrice di *Canti e preghiere* ('39), una raccolta di tesa e limpida fede che preannuncia la poesia di padre Turollo, di Testori e l'assoluta esperienza di Cristina Campo e Margherita Guidacci.

A Novecento inoltrato, dunque, il sangue della nostra letteratura filtra nel cattolicesimo, o da esso, per vie piuttosto periferiche in uno scambio lento ma intimamente vasto e articolato. Ne è testimone fra gli altri notevolissimo don Giuseppe De Luca, prete, studioso, erudito finissimo, editore, giornalista e organizzatore di cultura, ma soprattutto fondatore di quell'*Archivio Italiano per la Storia della Pietà* che la casa editrice sua, Edizioni di Storia e Letteratura, ancora pubblica.

Un caso tutto a sé, invece, in questo panorama, è costituito dalla vasta produzione narrativa di Carlo Coccioli che, nato a Livorno nel '20, vive da molti anni a Città del Messico e nel Texas. Coccioli è uno dei pochi scrittori italiani di elevato spessore e stile che abbia scrutato, attraverso una complessa serie di romanzi, le contraddizio-

ni, le passioni e i sentimenti ispirati dalle religioni cattolica, ebraica, buddista, e induista. Suoi sono alcuni dei romanzi più inquietanti imperniati sul conflitto tra religione e peccato, *La piccola valle di Dio* ('48), *Il cielo e la terra* ('50), *Fabrizio Lupo* ('52), *L'immagine e le stagioni* ('54), *L'erede di Montezuma* ('64), tanto da esser definito, in Francia, il Bernanos italiano. Ma non ha avuto né epigoni, né eredi.

Il fatto è che in Italia la letteratura d'ispirazione cattolica (lo sottolineò più volte nei propri *Scritti corsari* Pasolini) viene quasi sempre considerata come una letteratura di seconda serie e scelta, pur offrendosi essa anche in pagine magistrali di grandi narratori quali Marino Moretti (*L'Andreana*, '35; *La vedova Fioravanti*, '41; *Il pudore*, '50), Riccardo Bacchelli con il sontuoso affresco del *Mulino del Po* ('38-'40) incentrato sulla concezione del destino come Provvidenza, e poi con *Lo sguardo di Gesù* ('48) e *Non ti chiamerò più padre* ('59) dedicato alla figura spogliata di san Francesco; e Nicola Lisi, che in *Diario di un parroco di campagna* ('42), in *La faccia della terra* ('60) e in *La mano del tempo* ('65) affronta il mistero dell'esistere tra visibile e invisibile in uno stile che non ha eguali nel nostro Novecento letterario.

Ci siamo perciò domandati tante volte perché l'Italia cattolica non abbia prodotto, nonostante questi singolari Maestri, i propri

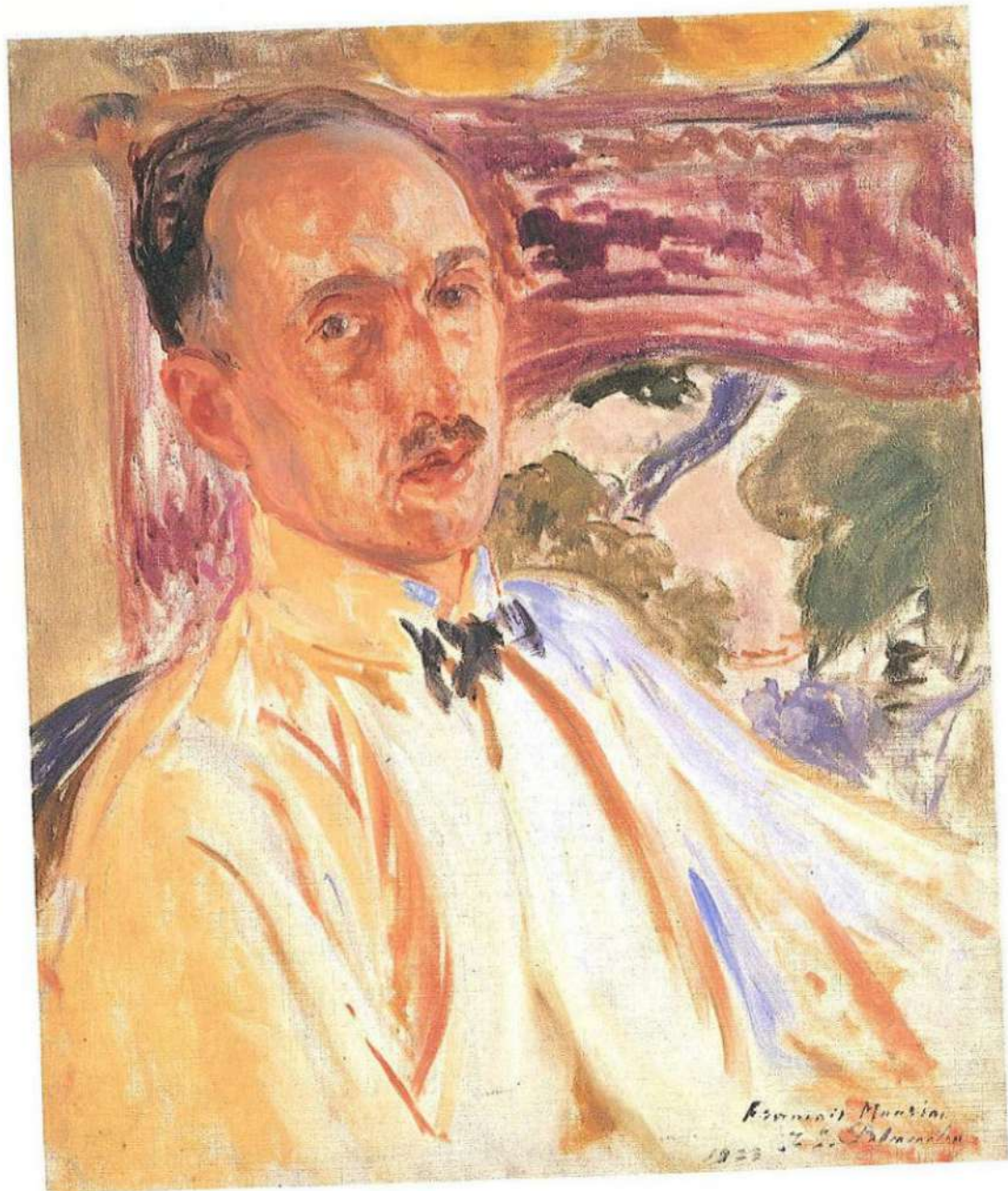
Mario Luzi e Carlo Bo;
fotografia Giovannetti.
Milano, Archivio Effigie



Bernanos, Claudel, Bruce Marshall, Mauriac, Böll, Greene, Bloy e semmai anche Renan e Unamuno. La risposta non è facile. Cercano di darcene una il Croce, quando nel famoso articolo "Perché non possiamo non dirci cristiani" uscito su "La Critica" nel novembre del '42, scrive: «Rivendicare a se stessi il nome di cristiani non va di solito scevro da un certo sospetto di pia unzione e d'ipocrisia»; e una Gramsci, che in *Il Risorgimento* osserva come «la religiosità degli italiani sia molto superficiale, così come è innegabile che essa ha un carattere strettamente politico, di egemonia internazionale».

Una terza risposta, a nostro avviso, viene in particolare dalla poesia che, meglio della prosa, recupera il divario di idee e di sollecitazioni etico-poetiche cui prima facevamo riferimento citando alcuni nomi di grandi scrittori stranieri, e che costituì il grumo della polemica fra Elio Vittorini e Carlo Bo nei lontani anni Cinquanta su come e quanto Cristo fosse, o no, cultura. Le opere di Mario Luzi, uno dei maggiori testimoni della poesia europea contemporanea, offrono su questo confine il segno evidente e drammatico della contrapposizione tempo-eternità e uomo-destino, che innerva da *Onore del vero* ('57) a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (2000) il dialogo profondo di un cattolicesimo sciolto ormai da ogni remora sociale e politica o meramente sacerdotale. La metafisica luziana tende dunque al divino e all'estremo contatto di esso con la coscienza. Non è omelitica come accade in molti componimenti di David M. Turoldo, non è espressionistica e visionaria come *Nel tuo sangue* ('73) o *Ossa mea* ('83) di Giovanni Testori, non è fiammante di luci bibliche come in Cristina Campo nutrita «dagli ossami dei martiri». È una lunga sequela di ansiose domande: «Chiusa la profezia, impossibile l'annuncio? / Infranta la parabola? / o è questa, / negata dal suo rovesciamento, parabola / anch'essa, oltrepassata la lingua e il testo?».

In quest'ambito, si pongono anche altre voci che caratterizzano gli ultimi trent'anni del Novecento: voci un po' sommesse e appartate ma non 'minori'. Chiusano, Fabiani, Margherita Guidacci, Ugo Fasolo, Bartolo Cattafi, immergono la loro inquietudine esistenziale in un'ansia metafisica orientata verso il mistero dell'amore. Un mistero che francamente ci pare sempre più lontano dal cattolicesimo di parrocchia di oggi, rappresentato dall'eterno e familiare scon-



tro fra i guareschiani 'eroi' dei buoni sentimenti, ai quali peraltro non si negano doti di robusto e sanguigno fascino. Ben altro però è il tempo della rivelazione poetica, il *Deus absconditus* cui si rivolgeva l'implorazione calda e suadente di Carlo Betocchi: «Pietà, ma non di sé: specchio / non del cupido esigere: / ma fede, o alba del cristiano, / che crede all'immolarsi e alla vittima».

Jacques-Emile Blanche,
François Mauriac,
1923; olio su tela,
54 x 45 cm. Rouen,
Musée des Beaux-Arts

L'EROSIONE DEI LIMITI CULTURALI NAZIONALI

Una complessa dialettica di influenze e ricezioni

DI PAOLO PROIETTI

PER una reale comprensione della complessità culturale del Novecento e, soprattutto, per un'effettiva messa a fuoco delle sue evoluzioni letterarie, credo sia fondamentale analizzare quei processi di costruzione e di consolidamento dei sentimenti profondi di appartenenza e di coscienza critica comune dietro i quali, progressivamente, nel corso di un secolo intero, perde spessore e significato la nozione di storia letteraria nazionale concepita come muraglia impenetrabile, simbolo e baluardo di identità politiche e culturali, oltretutto primariamente letterarie.

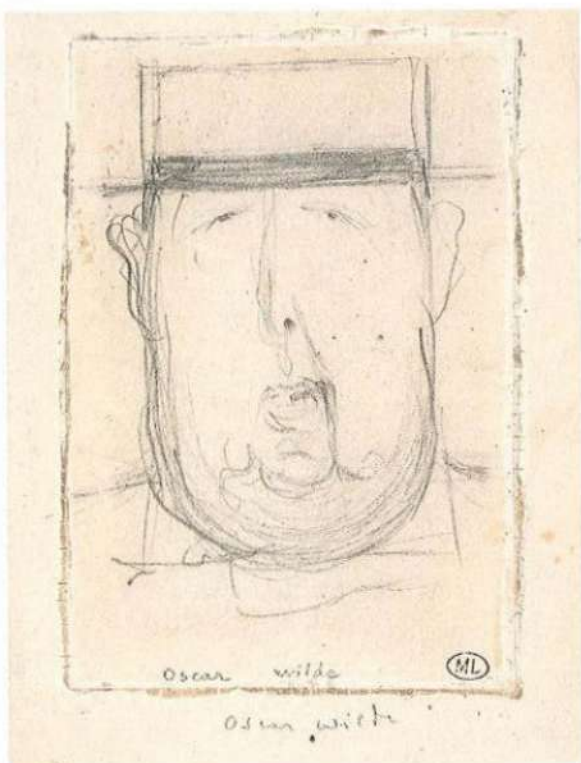
La letteratura italiana, al pari della maggior parte delle realtà letterarie ed artistiche europee, è direttamente interessata da questo processo di ridefinizione culturale realizzato attraverso la complessa dialettica di influenze e ricezioni letterarie.

Quanto segue non vuole essere un condensato della storia della letteratura italiana nel Novecento; piuttosto, partendo dalla realtà letteraria italiana, tenterò di mostrare come un approccio comparatistico possa favorire una migliore comprensione di un periodo storico complesso come il secolo appena trascorso, poiché generi, forme, tendenze letterarie in un Paese considerato non possono essere pienamente compresi se non sono posti in relazione con le evoluzioni di quelli dei Paesi vicini. Ne scaturisce una doppia immagine: una prima, coincidente sostanzialmente con il primo quarantennio del secolo, nella quale è possibile 'isolare' autori, opere, movimenti, che, individualmente, testimoniano bene l'evo-

luzione del gusto in una dialettica di influenze e ricezioni molto articolata; una seconda, che copre la restante parte del secolo, dalla qualità più specificamente internazionale, nella quale la coscienza critica di appartenenza delle individualità sembra erodere in modo ancor più pervasivo i limiti culturali nazionali.

Agli albori del Novecento, in Italia, echi di una tendenza estetizzante e decadente di derivazione tardo ottocentesca, con qualche apertura al simbolismo, permeano la prosa di Gabriele D'Annunzio. Nei tratti di Stelio Effrena, protagonista de *Il fuoco* (1900), seguendo un percorso 'a ritroso', di ricostruzione delle fonti, si coglie l'influenza esercitata su D'Annunzio da Oscar Wilde principalmente attraverso il suo eroe Dorian Gray, protagonista estetizzante e decadente del romanzo *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*, 1891), ma, soprattutto l'influenza esercitata dall'inglese Walter Pater e dal francese Joris Karl Huysmans. Del primo, in particolare dal romanzo *Marius the Epicurean* (*Mario l'epicureo*, 1885), D'Annunzio riprende una metodologia di analisi della realtà che, attraverso la celebrazione di una vita agiata e doppio della raffinatezza tipica dell'opera d'arte, sia anche strumento di analisi del sentire più autentico e profondo dell'uomo. Del secondo, D'Annunzio riprende la novità nella *mimesis* del reale, simbolicamente rappresentata attraverso le vicende di Jean des Esseintes, l'eccentrico protagonista di *À rebours* (*A ritroso*, 1884), che, primo testimone di un'inquietudine morale e di una crisi sociale, poi ampiamente dibattute nel corso del Novecento, inaugura quella forma di insofferenza verso la natura e quel bisogno di sostituirla con l'artificio,

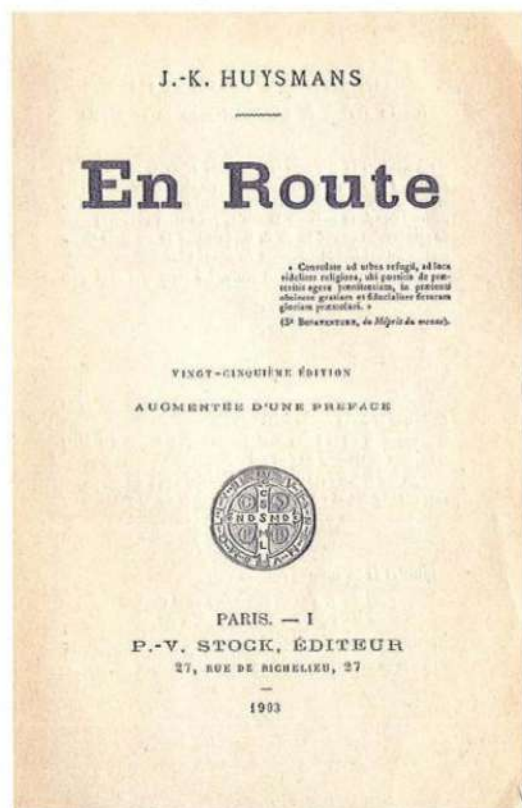
Leonetto Cappiello
(1875-1942),
Caricatura di Oscar
Wilde; mina,
8,9 x 6,9 cm. Parigi,
Musée du Louvre,
D.A.G. (fonds Orsay)



con il quale prende avvio in Francia la parabola discendente del romanzo naturalista. D'Annunzio accoglie questa complessa lezione e contribuisce ad una 'sprovvincializzazione' della letteratura italiana; ma se la sua produzione è interessante per la prospettiva storico-culturale attraverso la quale l'Italia osserva questo primo scorcio del Novecento, essa lo è molto meno per l'originalità e l'evoluzione delle forme letterarie. Qualche anno più tardi, il romanzo di analisi, nel quale si celebra il primato dell'esperienza interiore, approda in Italia con Italo Svevo. È soprattutto col suo terzo romanzo, *La coscienza di Zeno* (1923), che la tematica affrontata – l'analisi della coscienza, della dimensione interiore e non più del personaggio – conduce al rinnovamento della forma: vita e scrittura si traducono ora nel testo, nella novità più assoluta, grazie al flusso della coscienza del soggetto, nel quadro di una cura psicanalitica. Italo Svevo, come Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Arthur Schnitzler, Robert Musil, accoglie la lezione di Freud e della psicanalisi ed offre un nuovo accesso alla conoscenza, collocandosi, in una dimensione autenticamente mitteleuropea, fra i fondatori del romanzo moderno.

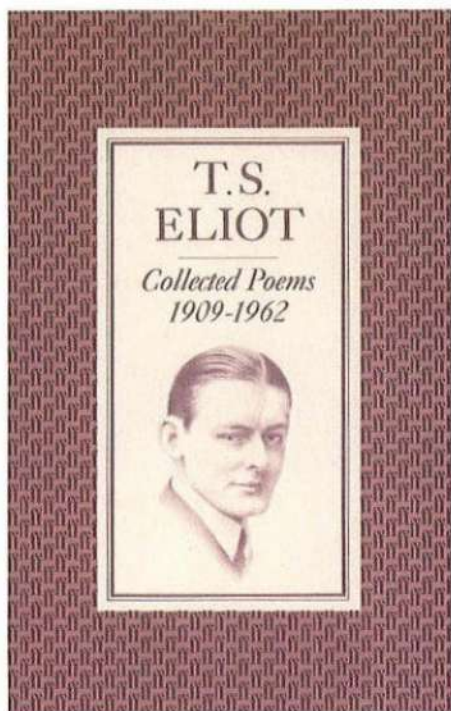
D'altronde, il fermo convincimento della necessità di rompere con un intero sistema di riferimenti culturali si cela dietro quelle «Parole in libertà» pronunciate – in francese! – da Filippo Tommaso Marinetti, a Parigi, in occasione della *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, pubblicato nel 1909 sulla prima pagina del quotidiano "Le Figaro". Prima avanguardia storica dell'Europa, il Futurismo indica un percorso alle altre avanguardie primo-novecentesche, le quali, ciascuna con apporti individuali, costituiscono ulteriori poli di irradiazione culturale. È interessante a questo riguardo il percorso

Joris-Karl Huysmans,
En Route, P.-V. Stock
Éditeur, Parigi 1903:
frontespizio

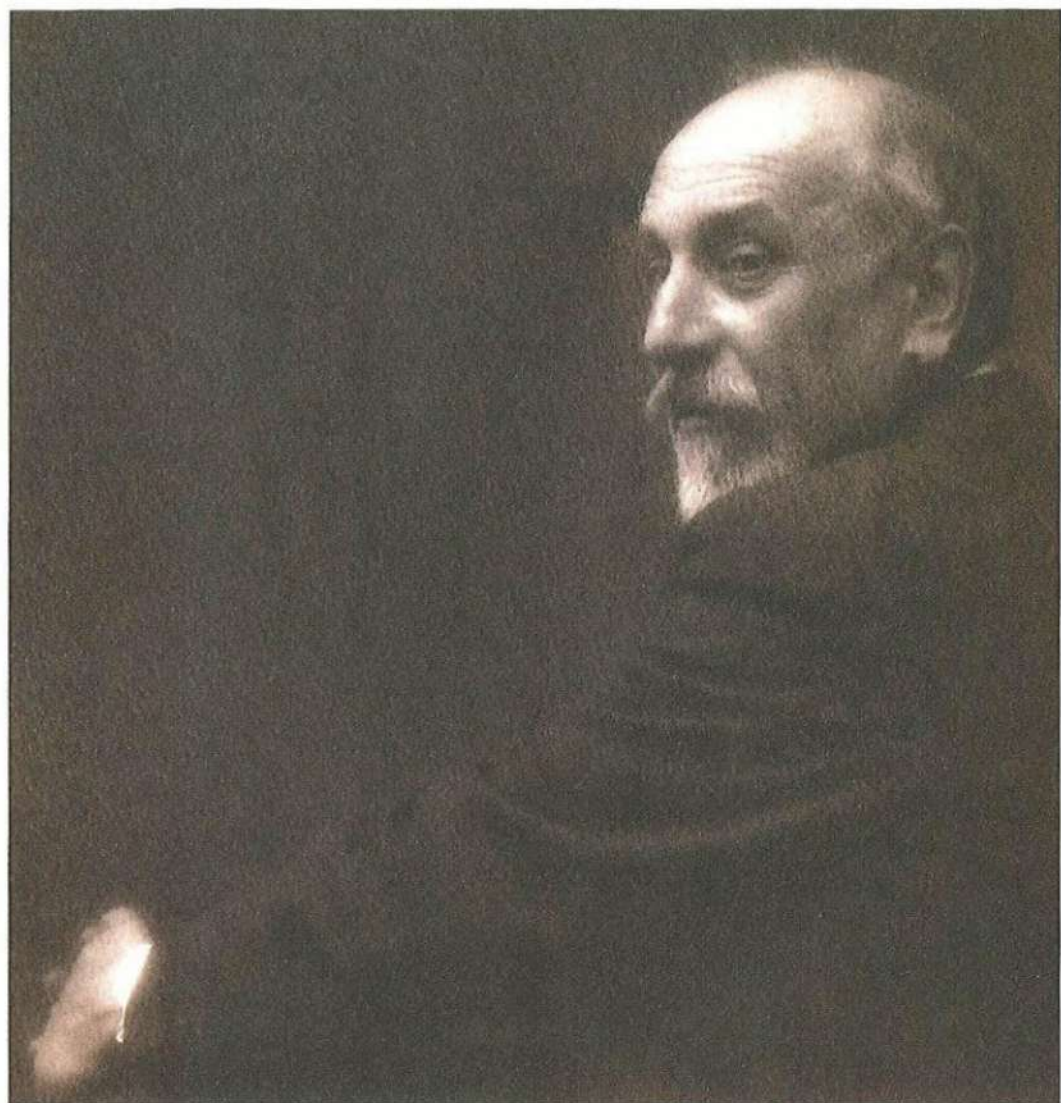


seguito dagli Imagisti, nella condivisione con i futuristi del frequente ricorso all'omissione del verbo o ad un suo uso simbolico e minimale. Le strutture ellittiche e paratattiche dei *Cantos* (*Canti*, 1915-1959) di Ezra Pound, nei quali il poeta e critico americano analizza il reale attraverso una rivisitazione del modello fornito dall'allegoria dantesca, e dove scenari di singole immagini sottolineano il valore mimetico di una parola oramai liberata da ogni artificio metrico, diventano nella poesia di Thomas Stearn Eliot l'«oggetto correlato», tangibile, di emozioni e stati d'animo che il linguaggio vuole far affiorare: sentimento di solitudine, di estraneità al mondo, «male di vivere». Si tratta di tematiche che la poesia italiana dei primi decenni del Novecento importa, e che si ritrovano in molte poesie di Camillo Sbarbaro, in *Ossi di seppia* (1925) di Eugenio Montale e nei componimenti degli altri poeti del gruppo genovese che animano la rivista «Riviera ligure», così come in quelli dei cosiddetti «vociani», in relazione alla loro partecipazione alla rivista «La Voce», tutti nella comune prospettiva di un avanguardismo conosciuto come «frammentismo», al cui vertice potrebbe collocarsi l'esperienza essenzialista di Giuseppe Ungaretti, dal *Porto Sepolto* (1916) a *L'Allegria* (1931).

Lo stato di crisi culturale e di crisi del soggetto costituisce poi lo sfondo sul quale si sviluppa l'intera produzione letteraria di Luigi Pirandello, la cui risonanza a livello europeo è incontestata. Nei romanzi, come nella narrativa breve o nel teatro, il filo rosso conduttore è il rifiuto di ogni schema naturalistico, nella considerazione che alla novità tematica introdotta dovesse corrispondere l'innovazione della forma. Quest'ultima esigenza in particolare sembra legare più strettamente Pirandello all'Europa, attraverso un dialogo di mutue influenze e ricezioni, nel quale si coglie più di un'analogia con la riflessione sviluppata da Rainer Maria Rilke in molte delle



Thomas Stearn Eliot,
Collected Poems,
1909-1962,
Faber and Faber,
Londra 1963: copertina



Fernando Pasta, *Luigi Pirandello*, 1926; fotografia. Firenze, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari

Duisener Elegien (Elegie duinesi, 1923): il tema dell'apparenza, della convenzione, in relazione alla realtà del sentimento, simbolicamente espresso attraverso la figura della maschera e della marionetta, è molto sentito dai due scrittori, anche se è affrontato da Pirandello già nel *Gioco delle parti* (1918) e poi più compiutamente sviluppato nella trilogia del 'teatro nel teatro', *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a modo suo* (1924), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Il respiro europeo dell'opera di Pirandello è forse ancor più marcato nelle sue ultime novelle oppure ne *La favola del figlio cambiato* (1934) o, ancora, nei *Giganti della montagna* (1931, ri-

masto incompiuto), che inscenano una 'realità surreale' nella quale si riconoscono le sperimentazioni delle avanguardie del tempo.

In questa visione d'insieme sulle influenze e sulle ricezioni letterarie riguardanti la prima frazione del Novecento, è d'obbligo fare alcune considerazioni sul ruolo svolto dalle riviste letterarie e dall'editoria attraverso la realizzazione di collane che hanno permesso di scoprire, apprezzare e accogliere l'opera dei classici stranieri, così come quella dei loro contemporanei.

Nel primo ventennio del secolo, la maggior parte degli editori si dimostra attenta e sensibile alle evoluzioni letterarie di oltre confine e, con strumenti ed obiettivi diversi, si fa portatrice e mediatrice di cultura. Grandi editori, come Laterza, che avvia nel 1912-13 la collana 'Scrittori stranieri', o Sansoni, che apre la 'Biblioteca sansoniana straniera' nel 1921, o piccoli editori, come Carabba, che nel 1910 e nel 1912 inizia due collane molto interessanti, rispettivamente 'L'Italia negli scrittori stranieri' e 'Classici antichi e moderni', diretta da Antonio G. Borghese; o ancora Treves, e Sonzogno.

Il secondo ventennio, malgrado i noti fatti politici e bellici riguardanti l'Italia e il mondo, segna una vera e propria svolta nel mondo dell'editoria, sia per la volontà di apertura verso la realtà internazionale contemporanea manifestata dalla maggioranza degli editori, sia per l'attenzione che questi tributano alla traduzione intesa come vero e proprio strumento di mediazione letteraria. Bemporad, per esempio, con 'Modernissima' prima e con 'Scrittori di tutto il mondo' poi, intraprende una politica editoriale molto attenta alla qualità delle traduzioni, attraverso le quali si seguono le evoluzioni più audaci della letteratura moderna, con l'intento di favorire un dialogo dalla portata europea. I meriti di Mondadori sono parimenti importanti: in primo luogo perché con le collane dei 'Libri gialli' e 'Supergialli' si importa anche in Italia, con testi a basso prezzo ed alta tiratura, il modello dei *detectives* – da Nero Wolfe a Hercule Poirot a Philo Vance; in secondo luogo perché attraverso l'innovativa collana 'La Medusa' (1933-1971), dedicata alla letteratura straniera contemporanea, si favorisce la conoscenza di opere e scrittori che, per motivi politici, ideologici e culturali, difficilmente

avrebbero avuto uno spazio per far sentire la loro voce. Si aggiunga la Utet con la collana 'Grandi narratori stranieri', iniziata nel 1930 e diretta da Arturo Farinelli; Bompiani, con 'Corona', avviata nel 1942 da Elio Vittorini; Guanda con 'La Fenice', aperta nel 1939 da Attilio Bertolucci (spagnoli, francesi, Eliot...).

In questo quadro storico, culturale e letterario di grande fermento, mi sembra importante ricordare brevemente, fra le altre, le figure di Elio Vittorini e di Cesare Pavese: il primo per il suo impegno nell'introdurre la letteratura straniera in Italia e per la collaborazione alla rivista "Solaria" (1926), alla base del cui programma è un convinto europeismo ed internazionalismo, nonché per aver fondato il periodico "Il Politecnico" (1945), attraverso il quale favorì la conoscenza di scrittori e critici stranieri; il secondo, vertice del neorealismo italiano, oltretutto per la sua produzione letteraria, per il merito di aver tradotto e commentato la letteratura americana contemporanea, divulgandola attraverso la sua collaborazione al periodico "La Cultura".

Con il secondo dopoguerra si è molto tentati di dire che il quadro culturale del Novecento si internazionalizza ancor più e tende ad essere contrassegnato da movimenti generali che, a loro volta, alimentando influenze e favorendo ricezioni, interessano in modo trasversale la letteratura, diremmo, occidentale.

L'Italia segue da vicino gli sperimentalismi degli anni Sessanta, il cui principale polo di irradiazione sembra essere la Francia. La figura dello scrittore, sempre di più e più profondamente, si identifica con quella del critico che, interrogandosi su cosa è la letteratura¹, assegna al linguaggio una funzione strumentale attraverso la quale è possibile tentare una trasformazione strutturale del mondo. Il discorso neoavanguardistico lì avviato, i cui echi si propagano nel mondo germanofono con la Scuola di Costanza e con la Scuola di Francoforte, è corrisposto in Italia da due realtà che ci portano alla fine del secolo. Una prima che si ricollega alle ricerche del Gruppo 63, la cui tesi di fondo poggia sulla necessità di utilizzare il linguaggio come strumento di sovversione al di là di ogni ideologia e nella considerazione del contributo che esso può ricevere da



Leonardo Sciascia con
Giancarlo Vigorelli;
fotografia

ogni ambito della comunicazione per raggiungere questa finalità. Una seconda realtà implica, invece, un discorso più strettamente letterario e rimanda allo sperimentalismo di scrittori come Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, oppure a Elsa Morante e Leonardo Sciascia, le cui produzioni hanno ottenuto un ampio consenso internazionale.

Quei nuclei isolati, capaci di irradiazioni culturali, dai quali avevamo preso le mosse, alla fine del secolo sembrano come assorbiti in un processo di globalizzazione della letteratura: nessuno di essi in particolare esercita più un ruolo trainante, mentre tutti trovano nuova linfa nel confronto e nel dialogo con l'altro.

Probabilmente si avverte ancora la necessità di un più ampio scarto temporale fra il secolo che si è appena concluso e le nostre coscienze critiche per poter procedere ad una più lucida e sistematica riflessione su quanto ha interessato le nostre esistenze ed ancora le solleciterà nel prossimo futuro. Certamente l'eredità che ci ha consegnato il Novecento deve essere letta come premessa ad un presente in cui si tenta di costruire, affianco alla comunità politica ed economica, anche quella culturale, un'ipoteca sul nostro futuro.

¹ Vedi J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1947.

LE TRUPPE D'ASSALTO

Di lì tutto è passato, ricerche, polemiche, scoperte, consacrazioni

DI GIUSEPPE LANGELLA

IL Novecento letterario potrebbe essere definito, a buon diritto, il 'secolo delle riviste', allo stesso modo in cui si discorre di cultura accademica o di età delle corti: con riferimento, cioè, ai luoghi di volta in volta deputati all'elaborazione, ricezione e fruizione delle opere, sulle quali esercitano una forte azione omologante. Nel corso del Novecento, o per un buon tratto almeno, le riviste hanno saputo assolvere questa funzione, catalizzando l'intera vita letteraria, così egregiamente, che nessun bilancio attendibile del secolo potrebbe prescindere senza danno da una valutazione del loro apporto. In effetti, molte opere del Novecento, e delle maggiori, quando non sono state addirittura pubblicate, inizialmente, su rivista (come *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello, *Il garofano rosso* di Vittorini, *La cognizione del dolore* di Gadda, per non parlare dei testi poetici), dalle riviste hanno attinto linfa e ragioni, sono state concepite, anzi, nel loro orizzonte. Le riviste hanno tanto influito sulla genesi delle opere che a intere generazioni letterarie è stato assegnato il nome della testata all'interno della quale erano maturate, onde si parla comunemente, ad esempio, di letteratura *vociana* o *rondesca* o *solariana*, come per contrassegnare episodi o momenti d'altri tempi si direbbe *estense*, *augustea* o *alessandrina*.

Le pubblicazioni periodiche di prima grandezza vi si contano a decine, e anche a non tener conto delle iniziative satelliti o marginali, il panorama si affolla di molte altre, comunque meritevoli di considerazione. Questo affollamento non deve certo stupire, nel se-

"La Voce", anno I, n. 2,
27 dicembre 1908:
p. 1. Milano, Biblioteca
di via Senato

LA VOCE

Esce ogni domenica in Firenze, via dei Rubbi, 42. Diretta da GIUSEPPE PREZZOLINI. Abbonamento per il Regno, Trinità, Trieste, Canton Ticino, L. 5,00. Un numero cent. 10.

Anno I. N. 2. 27 Dicembre 1905.

SODALITÀ: La nostra persona, GIUSEPPE PREZZOLINI — GIUSEPPE BRILLI, ALDO DI BONICCONTI — ANTONIO BIANCHI, ENRICO SELLA — UMBERTO PAVI, ALESSANDRO CAVI — SALVATORE MIRAMANI — E. DE VITO, ANTONIO, G. MICO — BIANCHI, ALDO, GIUSEPPE, G. MICO — GIUSEPPE DI BONICCONTI, G. MICO — GIUSEPPE DI BONICCONTI, G. MICO.

La nostra promessa.

Le lettere che ci giungono da tutti ed i nostri amici di tutta Italia, il nobilissimo conte Alvaro Costa, ci annunciano la *Vita nella Storia* gli uomini coraggiosi, per questo abili, di altri gloriati e quelli a cui d'istinto e col più vero di perfetti che il valore di una scelta; ci farebbero illudersi, se non non l'avesse a mente, la nostra promessa all'Italia.

Che cosa promettemmo?
Non promettemmo di essere dei geni, di scrivere il mistero del mondo e di determinarne il destino e quant'altro non della storia che occorrono per diventare grandi uomini. Ma promettemmo di essere onesti e sinceri.

Non promettemmo di non sbagliare mai, perché, in un certo senso, ciò è impossibile; ma promettemmo di correggerci appena ci accorgemmo dell'errore, e ciò, creduto a noi, è quel più vero del nostro sbagliare — ed è, in ogni modo, più prezioso.

Crediamo che l'Italia abbia più bisogno di carattere, di sincerità, di apertura, di nobiltà, che di intelligenza e di spirito. Non è il cervello che manca, ma il poco perché lo si adoperi per fini nobili, valga a basti: per l'umano della nostra storia e non della gloria, per il trionfo del guadagno e del bene e non dell'onestà, per la fine voluttuosa e non per evitare la morte.

Lo trovo di molti che leggono e scrivono e studiano non è che quello di darci un'aria di superiorità che permetta e giustifichi il loro. Molissimi che ci indicano scottanti delle nostre, credono necessario d'occuparsi di quello che essi fanno; tutti che se la ridono della storia si credono obbligati a leggere dei volumi. Ripetiamo la laica l'aria quell'attitudine non permissiva, ma a loro di espone la storia della vita e la grandezza del passato. Per fare una semplice cosa che le carte dei grandi e sulla storia sfuggono dello spirito umano non c'è bisogno ad di essere ad di billeggiare; qualunque bizzarria può presentarsi il loro.

Noi crediamo fermamente l'etica della vita intellettuale, e ci muove il nostro a vedere la miseria e l'angoscia e il rivoluto traffico che si fa delle cose dello spirito. Da una parte c'è una gioielleria sfuggente e spietata che non si accorge che per ragioni materiali. Guardate come tutto e come ricominci di rivivere in Caga, che vogliono tenerci in buona con voi e con l'aria e senza scappatoia non dicendo male di Mevio, che non ha per linea di condotta altre criteri che quello di non offendere gli interessi di nessuno, e finiscono quindi per non dire più nulla che non sia tratto da dieci linee di vergogna e da dieci buchi di rima; ebbene, in quelle cose ci si sente la chiavella e la mia sorpresa, perché il *fratello* che le ha fatte o il profanatore che le ha compilate, o l'uomo di mondo (peggio ancora) che lo ha tirato giù, era in fondo indifferente a ciò che diceva o raccoglieva. La Duna e il fotografo, il *fratello* e il Cavaliere, il *fratello* e il *fratello*, il *fratello* e il *fratello*, per lui non c'era una cosa, tutt'una sensazione, e il suo massimo desiderio è quel di cacciare un giletto al letto e placidamente sfidare in una comoda poltrona.

Dall'alto l'aria si trova la fabbrica degli scrittori. Noi crediamo che scrivendo e pubblicando non esista la regola dell'onestà. Per noi metter la firma in fondo ad un articolo è metter la firma in fondo ad una

comedia. Per questo, in. Il tale è un onest'uomo perché paga i suoi debiti e non tradisce scandalosamente la moglie. Ma intanto si permette di parlar di loro secondo di non averli fatti, di riprendere alle dicte vecchi articoli con un po' di billeggiare sopra per rifare le loro parole, di calunniare un tale di cui conosce il valore per ingratitudine un altro di cui sa l'impetibilità. Ora noi non la possiamo così. Costui non è onest'uomo. L'onestà non si ferma agli atti, ma va fino all'intelligenza.

Sono pochi quelli che la pensano così, per chi sono ancora pochi quelli che hanno pazienza e verso interesse per il sapere. E con questa pazienza sta oggi l'opposizione seppure silenziosa e tremante degli interessi che si servono del sapere, e che non vanno al sapere. Sono queste le infinite forme d'arbitrio che ingannano denunciate e combinate. Tutti le conoscono; molti ne parlano; nessuno le addita pubblicamente. Sono i giudici leggeri e avventati senza possibilità di discussione, la ciarlataneria di artisti deliranti e di pensatori senza seni, le mondanità chiacchierate e femminile che traggono le abitudini dei salotti e delle donne nella quotidianità e di pensiero, il lusso e il merletto dei fabbricanti di letteratura, la vana fiamma che risolve automaticamente ogni problema, l'egoismo ben pacifico che vuole la realtà senza e l'anima immortale, la prova di ogni mutamento e di ogni scelta senza.

Ma qui intendiamoci bene. Noi non vogliamo essere in esecrazione inutile, in servita facili e facile.

Intendiamo star sempre al largo, e cerca di render fruttiferi i campi abbandonati, senza capilli, con lo sguardo di un torcente, di gloria e di merita; intendiamo di lavorare i terreni sterchi e di non essere soltanto l'arbitrio. Nel nostro passato di fronte ad alcuni che non rimasti meravigliati di certe crudeltà di linguaggio, necessari per sostituire alla lingua un po' di tosse e per tagliare il periglioso che vi siano parole sacre (mentre soltanto l'intenzione può essere sacra), altri, abituati ad altre nostre più povere pubblicazioni si aspettano che ci fossero una impudenza e quattordici ragioni e si fossero diventati una cinquantina di bollette. Temo ad avvertire questa eguaglianza — che quando poi si tratta di far del serio, stanno sempre nella tribuna degli spettatori — che i dotti li abbiamo sempre buoni, e le nostre sempre affilate; ma che non cerchiamo di farli di adoperare che in sistema e dura necessità. La *Vita* non deve essere un cerchio di maliziosi o un'insolentia perennante, a tenerli tutti i mesi per collaborare, ricorrendo al progresso pratico e storico della nostra Italia. Noi aspettiamo anni che la nostra generazione, la quale ha le mani nel tempo, ci dia modo di adoperare per il bene comune quel po' di buon senso e di non spregevole intelligenza che parecchi ormai ci concedono. Non fermare dell'opposizione che quando i modi di ingegno e di accordo per farla da serio e la sicurezza della vita li hanno strano strano.

Di lavoro, abbiamo voglia. Già ci proponiamo di tener dietro a certi maliziosi scritti che al compimento di ideologie, come il materialismo e il sindacalismo, ci infamano, senza tempo umano di novità, di quel che meglio si fa all'estero; di proporre riforme e miglioramenti alle biblioteche pubbliche; di occuparsi della crisi morale delle università italiane; di regnare le opere degne

di lettura e di commentare le virtù della vita contemporanea. E di lavorare abbiamo da fare. Chi narra gli indizi della pubblicazione filosofica e storica dagli ultimi suoi volti che parlano dei giovani che passano a questa impresa non sono ad anni ad acciacchi di guadagni che hanno lasciato non intanto, e spesso gratuitamente e sempre in modo poco proporzionato alla loro fatica, perché gli italiani si smemorano la mente con il sangue più sottile della filosofia, e si abbandonano dai vicoli e dal loro battente delle letterature. Possiamo difendere la coscienza che oggi in Italia si lavora molto più idealmente di una volta e che all'estero; non già tutti, ma vari, ma più ricchi.

Saltano ancora che il pubblico risponde. Col pubblico vogliamo stare in contatto, soprattutto con quello delle provincie e dei piccoli centri e delle campagne, dove si respira una nuova scintilla che nelle nostre grandi città di Italia. E occorre che il pubblico si penzoli di persona la *Vita* a cui paghi, in modo da dire tutto quello che dobbiamo dire; che si permetta di mantenere la nostra promessa, tutta la nostra promessa, e forse più ancora della nostra promessa.

Giuseppe Prezzolini.

Contro Ruskin.

Non trovo nulla a ridire su la frequenza delle traduzioni che si van facendo tra noi dell'opera di John Ruskin; tanto più che la recente attività traduttiva degli italiani è una buona testimonianza del desiderio di più vasto senso di cultura che il pinguo. D'altronde, il Ruskin è un'anima così complessa nella varietà delle sue manifestazioni, che merita di essere conosciuto anche da chi non sa leggere l'inglese — o meglio, il suo inglese, occorre essere personalissimo.

Quel che mi pareva sono le prefazioni apologetiche dei traduttori e delle traduzioni, le solite esecuzioni di pronuncia teosofica di cui gli entusiasti disoccupati di B. de la Sierrenne, e l'ammirazione sconfinata che si tributa a quella scrittura per effetto di certe pigritie e timidi mentali, che spesso fan gli uomini assai simili a un branco di pecore e di tacchini in marcia.

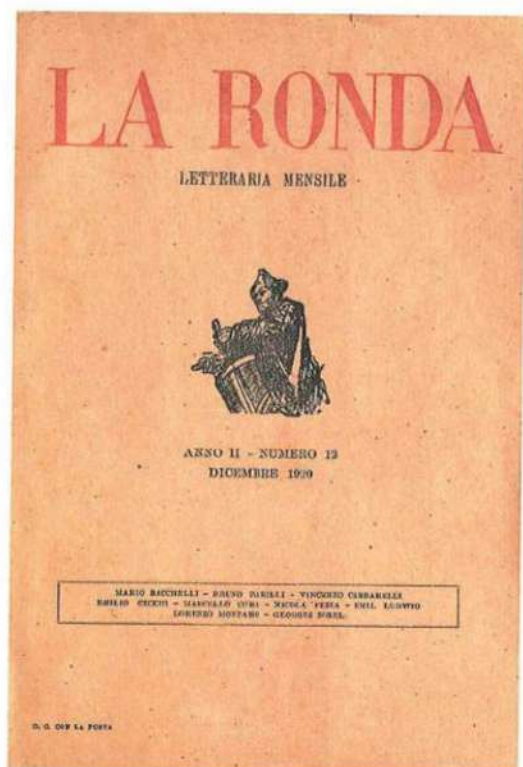
Ciò mi pare, nessuno c'è dimenticato dichiarare e definitivamente chi sia Ruskin e cosa valga l'opera sua; nessuno ha tentato di sgranagliare e scavare il fondo delle sue dottrine, isolandone il nucleo vitale e vagliandolo senza preconcetti e con tutta la responsabilità del proprio libero giudizio. È un grande innamorato della natura, si dice. E lo ammetto: ma so anche che questa è l'ultima causa dell'ammirazione collettiva che da tanti anni circonda il nome suo. È uno spirito educatore, si aggiunge. E non può che negare: ma trova in lui un moralista da enciclopedia, che reca nel suo insegnamento tutta la petulanza bigotta d'un ottocento passato evangelico, o nulla che sia fiamma e spreco per la anima che attendono d'esser svegliate. Gli ha ripetuto ai maschi ed alla femmina un certo numero di precetti raccomandabili per le vicissitudini della vita pratica; e riesce qualche volta ad esser ridicolo, e spesso a dimostrare

un' assoluta ignoranza di taluni essenziali verità del cuore umano. Ma voi non riuscirete mai a trovare nella sua parole qualcosa di più alto e di più profondo di quella preconcetta da presbitero, nulla che valga ad eccitare un'anima ancora inerte dalle sue forze morte o aspie, e a sollevare verso una luce che sia al di sopra e al di fuori della consueta commedia e del bene e del male o dei « di là dal bene e del male ».

Ora, il Ruskin, preso come spirito artistico, si condanna con quell'ammoroso della natura col accanimento dinanzi e l'ho rispetto mistissimo, e preso come spirito religioso, si condanna da una parte col moralista e dall'altra con l'esteta. — Ruskin conta, rivelando e verbalizzando dell'arte: ecco la parte centrale del suo essere — quella che accoglie maggiori e più continue lodi, e che ha fermato e che forma la delizia di certi letterati turcolanti, biogeofoici di appalti religiosi ideologici.

Vi volevo dedicare a *Molena* *Pietra* rivela Ruskin in tutti i suoi pregi e i suoi difetti — difetti che sono lì ad offuscare di continuo quei pregi, dal momento che nessuno, con tutta la buona volontà, riuscirebbe mai a separare gli uni dagli altri o ad accollarli senza che tornino a confondersi. In lui la tendenza metafisica non fu che pugnare spietatamente il suo spirito artistico; il suo dominazione collettiva, consuma ed annulla la sua comunicazione sincera; e dove si crede di dover sentire un uguale che conta si trova immancabilmente un professore stravagante che predica. Di fronte ai pittori anni contemporanei egli poteva essere — e fu solo in parte — quel che un critico dovrebbe sempre apparire: l'intermediario pensoso tra gli ideali dell'arte e la comprensione della fede. Ma, — ripeto — in Ruskin c'è sempre il formalista che tradisce il rivelatore; e il critico si trasforma quindi in un gelido elencatore di canoni. Egli non fece che abbassare alla formula quel che era pure entusiasmo di un giorno, — o dal suo entusiasmo non deriva che un'aria di mistero e di convenzione, gli porta e disseccata oramai, e solo qua e là vive in quanto fa pratica da spiriti a bastoni alti per spingere ad di sopra delle formule. Quest'aveva bene la mentalità di taluni artisti del tempo nostro — che decidono, magari in buona fede, di diventare « primitivi » o qualcosa di affine e distorcono le loro buone qualità in tentativi ridicoli — e vi trovate in fondo il vero ruskiniano, il piccolo prodotto ambiguo d'un formalismo mascherato da scienza e generato da una delle più avanzate e sostenute affermazioni di eudemonismo estetico.

Ruskin fu per contemporanei quale si mostrò ai compagni degli antichi. Lo si decanta come il rivelatore dei trecentisti e del quattrocentisti; e certo nessuno potrà negare che lo fu entusiasmo e la sua insistenza non siano valsi a richiamare l'attenzione su taluni artefici meravigliosi di studio maggiore — il *Caraccio* p. es. Ma anche qui egli non fa che sparger sempre nel fuoco vivace della sua anima. E invece di condur noi verso



"La Ronda", anno II,
n. 12, dicembre 1920:
copertina. Milano,
Biblioteca di via Senato

colo della scolarizzazione e del suffragio universale, che vede l'ingresso delle masse popolari sulla scena pubblica. Le riviste diventano il canale privilegiato di un'azione culturale tendente a promuovere i soggetti che la intraprendono e a recuperare alla 'classe dei colti' un ruolo egemone nel processo di sviluppo, interpretando e orientando, com'era già avvenuto nel secolo dei Lumi e nell'età del Risorgimento, aspettative diffuse e valori, miti e bisogni, tensioni sociali e inquietudini profonde. Nelle riviste del Novecento, incluse quelle apparentemente più svagate, schierate sul fronte dell'autonomia letteraria, prende corpo, implicito o scoperto, un progetto utopico: il sogno,

dai contorni vagamente platonici, di uno Stato governato dalle élites intellettuali.

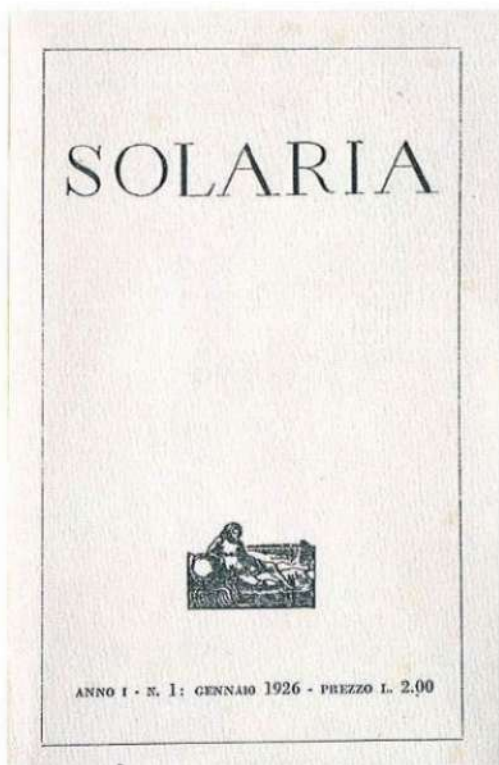
Emblematico, in tal senso, il caso della "Voce", senza dubbio tra le più importanti riviste del secolo, che sotto la direzione di Giuseppe Prezzolini, dal 1908 al 1914, si attribuisce il compito ambizioso di formare una nuova classe dirigente, convocando a tal fine, sotto il denominatore comune dell'onestà e della competenza, uomini di orientamento e di interessi anche molto distanti. Non per nulla, è appunto sulle colonne della "Voce" che matura la vocazione politica di Giovanni Amendola, facendo del giovane filosofo votato agli studi il futuro protagonista dell'opposizione aventiniana, all'indomani del delitto Matteotti. E il foglio di Prezzolini rappresenta un punto di riferimento decisivo anche nella precocissima formazione di un intellettuale come Piero Gobetti.

Stanti i disegni egemonici e lo spirito d'indipendenza che anima non pochi protagonisti di questa cultura militante, si capisce che i rapporti col potere politico, si tratti di Giolitti o Mussolini, di Togliatti o di Scelba, si alimentano assai più di motivi polemici che di

larghe intese. Basterà richiamare, per darne un'idea, la vicenda del "Politecnico", fondato nel 1945 da Elio Vittorini e costretto alla chiusura, due anni dopo, in seguito alla rottura tra il suo direttore e i vertici dell'apparato comunista. Nel fermo rifiuto, da parte dell'intellettuale Vittorini, di prendere ordini da una segreteria di partito, ovvero, per riprendere una sua celebre formula, di «suonare il piffero per la rivoluzione», sarà da vedere una difesa a oltranza delle prerogative della cultura, del suo vitale bisogno di svolgersi secondo le proprie finalità, assolutamente sciolta dai vincoli della politica. E se la politica – si pensi al fascismo – minaccia di invadere tutti gli ambiti della vita e del costume, alla mala parata c'è

sempre pronta una scialuppa di salvataggio: così, viste inutili le baricate contro la dittatura disposte a Torino dal gobettiano "Baretti" (1924-1928) in nome della ragione illuministica e della libera Europa, nasce a Firenze "Solaria" (1926-1934), che fin dalla testata pare volersi librare in alto, ben sopra i gravami dell'orbe terracqueo, dando corso, in pieno regime, a quella straordinaria 'repubblica delle lettere' dove troveranno riparo, tra i molti altri, i Gadda e i Montale, i Tecchi e i Loria, i Debenedetti e i Contini.

Si comprende, da tutto ciò, l'indole largamente antidogmatica che caratterizza queste riviste, il loro vivace odore di eresia, la singolare attitudine critica, unita peraltro a una spiccata disponibilità sperimentale alla ricerca e al confronto, l'introduzione in dosi massicce di linfa straniera nel tronco della cultura italiana; lo sforzo, in definitiva, di agitare le acque remando assiduamente controcorrente. Se ne comprende l'inquieto ondeggiare, il mutare di rotta a ogni cambio di timone, il rischio continuo di arenarsi o di andarsi a schiantare contro qualche scogliera, lo stato cronico di crisi, le periodiche *mises en question* del proprio operato, le verifiche e gli esami di co-



"Solaria", anno I, n. 1,
gennaio 1926:
copertina. Milano,
Biblioteca di via Senato

Politecnico auguri

Adatti gli abbonati a **POLITECNICO** per il 1947 un libro
che li fa e li regala la miglior delle produzioni letterarie.

I. gruppo
Piero Bassano
Francesca Paoletti
Pier Giorgio Pini
Michele Bontà Corno
Missa Farnetani sempre
Vincenzo R. Orlando del mare
Tullio La scuola e il teatro
Salsola America, prima anno
Hemingway la quarta cultura
Michele La letteratura italiana
Paolina Ciano America distetti esilio
Inghilterra per la scienza del nostro paese
Rosa Bontà giunti che accenderanno il mondo
Maurizio Introdurre al pensiero umanitario
gli abbonati semestrali (L. 300) scelgono uno di questi libri

II. gruppo

Kafka America
Alfredo Cerrito
Maurizio Ragione e fede
Abbiati la storia e i giorni
Kultur Gali senza la carne
Vincenzo R. Orlando e le navi
Levi Gali e la storia e il mito
Hemingway Amore e non pace
Kafka la storia dell'arte
Michele Bontà di Cernobyl
Inghilterra tra arte del mondo e cultura
De Bontà e la storia e la letteratura
Tullio Corteggio confidenziale
con Alessandro Andreotti Bontà
gli abbonati annuali (L. 600) scelgono uno di questi libri

III. gruppo

Buchholz Michele
Farnetani Michele
Bontà del mondo italiano
Maurizio Bontà italiano
Inghilterra Italia d'inglese
Chomsky Italia della storia
vite

L'abbonato che procura uno o più abbonamenti sceglie
uno di questi libri per sé, più uno del 1° o 2° gruppo per
ogni abbonamento annuale o semestrale procurato.

Einaudi auguri

scienza. Se ne comprendono, infine, il piglio garibaldino, le enunciazioni perentorie, il modo partigiano di sostenere una tesi, diversissimi dalla sussiegosa prudenza della cultura accademica. Né nuoce al loro umore battagliero la misura breve e la natura antologico-fragmentaria o saggistico-divulgativa dei testi letterari e degli articoli ospitati: armatura leggera che ben s'addice, anzi, a truppe d'assalto, come la veste provvisoria dei contributi e la non sistematicità dell'assetto rinviano a tende piantate in fretta e spostate di continuo, denunciando lo stato di mobilitazione permanente che è un po' lo stigma di queste riviste, il principale risvolto della militanza.

Per quelle vigili dogane tutto è

passato. Esse sono state luoghi indispensabili di aggregazione e di coagulo, di mediazione e di lancio. Hanno tenuto a battesimo autori, hanno consacrato maestri e suggerito modelli, hanno alimentato il dibattito letterario promuovendo inchieste, allestendo numeri monografici, ospitando polemiche e schermaglie; hanno proposto poetiche e diramato manifesti, si sono interrogate sui grandi temi della cultura e della società contemporanea tracciando scenari e prospettive.

Non c'è praticamente poeta o scrittore che non debba alla vetrina preziosa di una qualche rivista la propria scoperta o consacrazione. Non si può ignorare, ad esempio, quanto abbia giovato all'ascesa di Ungaretti nel firmamento della lirica novecentesca l'entusiastica accoglienza riservatagli, nella Napoli di Benedetto Croce e di Salvatore Di Giacomo, dalla "Diana" (1915-1917), creatura di quel Gherardo Marone che offre anche, in deliberata concomitanza, la prima traduzione italiana di *haikai* giapponesi, nel segno comune di una poesia all'estremo laconica ed essenziale. Analogamente, è gra-

"Il Politecnico",
n. 33-34, settembre-
dicembre 1946:
quarta di copertina.
Milano, Biblioteca
di via Senato

zie a "Primo Tempo" (1922-1923) che il mondo letterario si accorge di Umberto Saba, poeta defilato quant'altri mai, trito e antiquario insieme. E giacché si è accennato a un ebreo triestino, viene subito in mente, per associazione, un altro nome: quello di Italo Svevo, condannato per decenni a una frustrante oscurità, prima che "L'Esame" e il "Quindicinale", seguiti da "Solaria" e dal "Convegno" (senza dimenticare, a Parigi, "Le Navire d'Argent"), facessero esplodere intorno a lui il caso letterario più clamoroso dei secondi anni Venti.

Ma a prescindere dalle singole fortune, le riviste hanno dato un impulso formidabile alla stessa innovazione letteraria, incarnando con la massima aderenza l'atteggiamento largamente sperimentale di un secolo votato alla ricerca di punti di vista inconsueti e di sempre inedite soluzioni espressive. Valga, anche qui, il soccorso di qualche episodio, a beneficio d'inventario: si potrebbe forse immaginare, intanto, vivo ancora Carducci, mentre Pascoli e D'Annunzio, all'apogeo della fama, dovunque mietevano allori, un sabotaggio tanto repentino e sistematico di tutti i più sacri e collaudati istituti poetici, se Marinetti non avesse lanciato, dalle pagine di "Poesia" (1905-1909), la sua famosa e sismica inchiesta internazionale sul



"Il menabò", n. 1,
1959: copertina.
Milano, Biblioteca
di via Senato

"Il Verrì", n. 1,
febbraio 1962:
copertina.
Milano, Biblioteca
di via Senato

verso libero? Similmente, è lecito chiedersi se la pianta della prosa d'arte sarebbe cresciuta per lunghi anni tanto in auge e rigogliosa, invadendo tutte le terze pagine dei quotidiani, senza l'avallo autorevole e preventivo, all'indomani della Grande Guerra, di una rivista quale "La Ronda" (1919-1923), modello indiscusso di giornalismo letterario. E così dicasi, ulteriormente, per l'ermetismo o la neoavanguardia, alla cui affermazione concorse non poco la disponibilità di una centrale militante d'irradiazione delle idee e dei testi come "Campo di Marte" (1938-1939) per l'uno e "Il Verri" (dal 1956) per l'altra. Né minori ripercussioni ebbero, sulla letteratura coeva, l'individuazione da parte di "Officina" (1955-1959) di una linea sperimentale che superasse tanto l'autoreferenzialità di marca novecentista quanto la semplificata eteronomia del neorealismo; o, a seguire, il dibattito affrontato dal "Menabò" (1959-1967) sulla lingua, nel passaggio cruciale dall'Italia dei mille dialetti alla prassi veicolare della comunicazione televisiva, nonché sui rapporti tra letteratura e società capitalistica, sulla spinta del *boom* economico e dell'industrializzazione del Paese.

Insomma, le riviste sono state la coscienza e la culla della letteratura novecentesca; almeno fino agli anni Sessanta. Dopo, vuoi perché la cultura militante entra in crisi, vuoi perché il circo mediatico s'impadronisce definitivamente della comunicazione, questo ruolo si viene progressivamente a oscurare, a dispetto del perdurante proliferare di pubblicazioni periodiche, maggiori, minori e minime. Ma dell'attuale condizione 'postuma' in cui versano le riviste ci si può solamente dolere, tanto è grave il vuoto lasciato dalla loro eclissi. Se la letteratura creativa annaspa e, in attesa del capolavoro che non viene, i tanti titoli che il mercato quotidianamente rovescia nelle librerie finiscono per confondersi in un tutto caotico e indistinto, è anche perché nell'ultimo trentennio le riviste sono state espropriate della loro storica funzione di stimolo e di filtro.

DOPO LA GUERRA DENTRO LA GUERRA

Le ferite sulla pagina

DI ALBERTO CADIOLI

È stato Calvino, ripresentando nel 1964 *Il sentiero dei nidi di ragno*, a descrivere bene, con la lucidità sempre presente nelle sue pagine saggistiche, lo stato della narrativa alla fine del secondo conflitto mondiale, dopo anni di una guerra, che, per l'Italia, era stata anche una guerra interna, nella quale le varie anime degli oppositori al fascismo avevano combattuto i sostenitori del regime in dissoluzione e dei suoi alleati tedeschi. Scriveva dunque Calvino che «l'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare».

Fin dal 1945, tuttavia, quando tra le tante domande al centro dei dibattiti culturali se ne imponeva una in particolare, su come le esperienze appena vissute avessero cambiato o dovessero cambiare la letteratura (se ne sarebbe presto fatto portavoce Elio Vittorini dalle pagine della rivista "Il Politecnico"), c'era chi – ed era Romano Bilenchi – metteva in guardia, dalle pagine di "Società", dal falsare «le nostre sofferenze di ieri, la nostra guerra, nella quale, un po' tutti, ci siamo fatti o rifatti». «Falsare il senso delle cose, mantenendo un'apparente, rigida, fedeltà ai fatti, è il peccato più grave, perché sorprende anche i lettori più accorti e a poco a poco forza i loro stessi ricordi, determinando una nuova,

inesatta valutazione della vita» aggiungeva Bilenchi:

Anche gli scrittori, d'altra parte, hanno ricordi spesso troppo vivi, e scrivono, allora, sotto la suggestione dei fatti, con un istintivo espressionismo. Sarebbe il pericolo più grave, per la nostra cultura, proprio questo immediato scambio di sensazioni, fra scrittore e lettore; l'uno si eccita per scrivere, per eccitare, a sua volta, l'altro.

Si potrebbe dire che il problema della narrativa italiana di fronte alla seconda guerra mondiale è tutto inscritto nelle citazioni appena sopra riportate. Il forte desiderio – esistenziale – di dire di sé alimentava una diffusa memorialistica, e generava un affollarsi di diari e di pagine di ricordi, che, per lo più nati spontaneamente, non sempre tenevano conto delle necessità della scrittura letteraria, mettendo comunque ai margini la dimensione romanzesca e il necessario distacco tra chi scrive e la materia del suo racconto.

Se le pagine 'partigiane' del breve romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino (1947) possedevano già la distanza dalla

La vittoria di Tobruk,
1942; manifesto.
Milano, Museo
di Storia
Contemporanea





Primo Levi:
foto di Marcello
Mencarini/Crazia Neri

mera rappresentazione memorialistica (e Cesare Pavese ne aveva colto subito l'innovazione introducendo, per parlarne, gli aggettivi «fiabesco» e «meraviglioso»), nei tanti libri fondati sul 'vero' esperienziale incombeva troppo spesso l'urgenza della comunicazione.

La ferita era del resto lì, nello scontro della 'Resistenza', con le rappresaglie sui monti, i morti in città, le dure prigionie nelle carceri fasciste o nei lager (è indimenticabile, a questo proposito, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, pubblicato nel 1947 a Torino dal piccolo editore De Silva, cui nel 1963 lo scrittore faceva seguire, con *La tregua*, la descrizione del ritorno da Auschwitz attraverso un'Europa devastata). Anche chi tentava di battere con la scrittura nuove strade, per altro difficili in quegli anni, tornava alla lotta resistenziale appena conclusa, proponendola come conflitto tra bene e male: ne è un esempio significativo *Uomini e no* di Elio Vittorini (1945), nel quale la narrazione, divisa tra scrittura lirica e crudo realismo, indica già nel titolo il quadro che lo scrittore vuole delineare in una Milano occupata dai tedeschi. Più tardi, nel 1953, uscirà (nella Medusa degli italiani di Mondadori) un racconto dall'«altro fronte»: *Tiro al piccione* di Giose Rimannelli, storia di un giovane diciassettenne arruolato nell'esercito della Repubblica di Salò, catturato e imprigionato dagli alleati.

I risultati migliori sembrano tuttavia venire da un territorio contiguo alla narrativa, quello della cronaca, che nei suoi esiti più rilevanti tocca il grado alto della tragedia, come in *16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti (1944): i passi cadenzati dei tedeschi impegnati nella spietata retata al ghetto di Roma rimbombano pesantemente anche tra le righe del testo.

Il romanzo resistenziale – «il romanzo che tutti avevamo sognato», (per ricorrere di nuovo al Calvino della *Prefazione* alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*) – sarebbe venuto più tardi, con *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, pubblicato po-

stumo (e non finito) nel 1963.

Ma a questo punto si vuole introdurre qui una domanda, la risposta della quale merita forse un'attenzione e uno spazio particolare: anche se è difficile separare le vicende della seconda guerra mondiale da quelle resistenziali, è possibile individuare veri e propri 'romanzi di guerra', narrazioni, cioè, prive della esibita dimensione del memoriale o del racconto autobiografico? O romanzi che abbiano come protagonisti i soldati impegnati su uno dei tanti fronti di guerra, o nei quali la guerra emerge, dallo sfondo, in primo piano?

Non sono tanti i romanzi che possono suggerire le risposte alle domande appena formulate, e la maggior parte di questi presenta, sul piano stilistico, la soluzione più facile, anche se non sempre la più innovativa, tra quelle a disposizione: il ricorso alla terza persona singolare.

Prima di proseguire, tuttavia, occorrerà introdurre ancora alcuni brevi criteri tassonomici: ci sono romanzi che escono a ridosso della guerra e romanzi scritti molto tempo dopo, romanzi sulla guerra e romanzi che hanno la guerra come basso continuo che costituisce il sottofondo della narrazione; e romanzi nei quali la guerra è un episodio tra i tanti. Qui è possibile solo intrecciare testimonianze diverse, seguendo un percorso cronologico e citando pochi titoli scelti per la loro emblematicità.

Se il clima nel quale avviene l'entrata in guerra sarebbe stato descritto da Calvino in un racconto che porta proprio il titolo *L'entrata in guerra* (esce nel 1954 e incomincia con la data dell'annuncio: «Il 10 giugno del 1940 era una giornata nuvolosa. Erano tempi che non avevamo voglia di niente. Andammo alla spiaggia lo stesso, al mattino...»), il rumore degli aeroplani, degli allarmi, delle bombe, dei colpi dell'«antiaerea» era già presente in *La casa in collina* di Cesare Pavese (scritto tra il 1947 e il 1948): «Poi venne il rombo dei motori e dei tonfi. Continuamente la finestra s'arrossava e s'apriva abbagliante. Durò più d'un'ora, e quando uscimmo sotto gli ultimi spari isolati tutta la valle di Torino era in fiamme». (E tuttavia il protagonista considera la guerra come un'occasione personale: «Con la guerra divenne legittimo chiudersi in sé, vive-

Italo Calvino,
*Il Sentiero dei nidi
di Ragno*, 1947:
manoscritto originale

Beppe Fenoglio,
Appunti Partigiani
44-45:
manoscritto originale



DATA	CARNE		PREZZO	IMPORTO
	Chilo	Ecto		
	Beppe			
	Appunti Partigiani			
	44-45			
	A Tutti i caduti			
	partigiani d'Italia,			
	morti e viv			

re alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute».)

Quasi dieci anni dopo Alberto Moravia, nel romanzo *La ciociara* (1957), servendosi della prima persona singolare racconta la storia di una donna che, dopo le iniziali dichiarazioni di estraneità alla guerra («io della guerra non sapevo nulla. [...] S'ammazzassero pure quanto volevano...»), incrocia inevitabilmente, nel fuggire dalla città di Roma, le tragiche vicende del conflitto nelle campagne del Centro-Sud, con i colpi ritmati del cannone della battaglia successiva allo sbarco degli inglesi ad Anzio a far quasi da sottofondo: «Tunf, tunf, tunf, andava avanti così, senza mai smettere; e questo suono cupo e minaccioso faceva parere, per contrasto, più bella la giornata, più chiaro il sole e più azzurro il cielo». Dopo i rastrellamenti dei tedeschi, le deportazioni, la violenza dei soldati perpetrata sulle donne, la predominanza degli istinti, la tragedia di tante morti inutili, le devastazioni dei villaggi, Cesira, la protagonista, ha ormai raggiunto una consapevolezza a lei prima sconosciuta (e come a lei a tanti, uomini e donne, increduli sui possibili orrori): questa era la guerra.

La città di Roma con l'occupazione tedesca, i bombarda-

menti, la fame, la ricerca del cibo, la perdita della casa, la convivenza forzata balzano in primo piano in tante pagine di *La storia* di Elsa Morante. Il romanzo, uscito molto tempo dopo i fatti raccontati (1974), accompagna la storia del piccolo Useppe con quella degli avvenimenti bellici, il cui incalzare è scandito non solo dalle cronologie premesse ad ogni capitolo, ma anche dall'insistenza delle date nel corso del racconto.

Come ultima significativa testimonianza di romanzi nei quali le vicende della guerra entrano a far parte della storia dei protagonisti – romanzi, per altro, ricchi di molteplici possibilità di lettura – si deve ricordare *Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo (1975), con il racconto, ancora una volta, della guerra nel Mezzogiorno, affidato al ritorno in Sicilia di un soldato della Marina, allo sbando dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Fondato sui più diversi registri narrativi e sulle più varie invenzioni linguistiche, *Horcynus Orca* ha immagini di guerra di grande efficacia, come le seguenti, che propongono l'avanzata degli alleati nel Sud, contro i tedeschi in fuga:

E si sentiva dire che i soldatelli italiani, intanto che i germanesi trasbordavano bruciandosi dietro il mare, se ne stavano acquagliati tra carrubi e luppini, ricinarie e fichidindia. [...] Ma calandosi fra gli alberi come falconi, gli aereoplani inglesi, che si sentiva dire, sputacchiavano lingue di fuoco dalla bocca come fossero draghi volanti, sventavano i soldatelli e li bersagliavano con spezzoni fiammeggianti, scintille e saette: allora, si vedevano divampare tanti piccoli incendi in quelle macchie di grigioverde soldatesco, che si attizzavano con foglie, erbe e rami, e subito il fuoco li consumava e carbonizzava, e allora non si distingueva più se quei tizzi e tizzoni erano stati rami e tronchi di alberi oppure braccia, gambe e tronchi di cristiani.

Nel romanzo italiano sulla seconda guerra mondiale si può individuare un'altra linea, sulla quale si collocano narrazioni che hanno al centro, in modo più diretto, la vita dei soldati e dei loro





Giuseppe Artoli
da Cento,
*Il Generale Riverberi
durante la ritirata
di Russia, 1942.*

Milano,
Museo di Storia
Contemporanea

ufficiali. È forse la linea più propriamente definibile con l'espressione 'romanzo di guerra', anche se non mancano significative narrazioni in prima persona, divise tra la ricostruzione documentaria e il memoriale: la più nota, *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, uscita nel 1953, che descrive l'epica 'ritirata di Russia'. Si potrebbe anche aggiungere che questa linea narrativa parla di una guerra condotta fuori del territorio italiano, sul fronte russo, su quello africano, tra i campi di prigionia indiani.

Di quest'ultima esperienza è un esempio rilevante *Il Campo 29* di Sergio Antonielli (1949). In una nota il giovane scrittore (e giovane ufficiale fatto prigioniero due giorni dopo l'inizio della battaglia di El Alamein) dichiara esplicitamente di aver voluto scrivere un romanzo e non un diario. Condotta rigorosamente in terza persona singolare, *Il Campo 29* racconta la storia degli ufficiali italiani portati nei campi di prigionia inglese a Yol, in India, nel Punjab, ai piedi dell'Himalaya (ma quello chiamato campo '29' era il cimitero), e diventa una significativa testimonianza della storia di una generazione che si trova a guardare la guerra da lontano: «per i fascisti la guerra in Italia procedeva troppo in fretta, per gli altri troppo piano».

Narrato sia in terza sia in prima persona, *Il deserto della Libia* di Mario Tobino (1955) – che porta la dedica: «A tutti coloro che riceveranno la cartolina precetto e non "chiederanno visita"» – inizia con le domande di un giovane chiamato alla leva: andare, nascondersi, far finta di essere inabili? Chi parte, si trova in guerra: magari a giacere a lungo nel «vuoto» dell'Oasi di Sorman, nel deserto della Libia, appunto, finché la guerra irrompe davvero:

23-5-1941. Stiamo per partire per il fronte. Davanti a Tobruk muoiono molti soldati (ieri sera uno ha portato la notizia che un reggimento di fanteria è quasi scomparso). // Per le camere si ode un soldato che canta a mezza voce. // Altri soldati a tratti lasciano apparire un leggero canto, che si distrae; ritorna il silenzio.

Gli anni della guerra si allontanano, ma la tragedia del conflitto sembra continuare ad agire nel profondo. È il 1982 quando Primo

Levi, dopo le grandi testimonianze del campo di concentramento, dà alle stampe il romanzo *Se non ora, quando?*, per narrare la storia di un gruppo di ebrei dell'Est europeo impegnato nella lotta contro i tedeschi nella pianura russa. Dopo impegnative battaglie e avversità naturali di tutti i generi, dopo avere attraversato tutta l'Europa combattendo o affondando nel fango, 'la banda' arriva a Milano.

La narrazione, che incomincia con una data apposta come titolo del primo capitolo ("Luglio 1943"), e prosegue data dopo data, e capitolo dopo capitolo, fino all'ultimo, il dodicesimo ("Luglio-agosto 1945"), assume le forme di un grande romanzo epico, i cui personaggi cercano una libertà che hanno la consapevolezza di dover perseguire proprio in quel momento: perché, appunto, «se non ora, quando?».

È la stessa domanda, si potrebbe dire, che aveva attraversato la mente di molti soldati e partigiani italiani impegnati a combattere con l'idea di dar vita a un mondo migliore. Il ritorno alla vita civile li avrebbe troppo spesso delusi, ponendo davanti ai loro occhi gli alti ostacoli innalzati da chi non voleva un vero cambiamento. Ma questa è un'altra storia: da indagare in altri romanzi.

BIBLIOGRAFIA

Si dà conto, qui, in ordine alfabetico, delle prime edizioni delle opere ricordate nell'articolo, e, tra parentesi, di quelle, se diverse dalla prima, dalle quali sono state tratte le citazioni, con il riferimento del numero di pagina corrispondente.

Sergio Antonielli, *Il Campo 29*, Edizioni Euro-pee, Milano 1949 (Editori Riuniti, Roma 1975, pp. 132 s.); [Romano Bilenchi], *Letteratura d'occasione*, in "Società", a. I, n. 4, 1945, pp. 4 ss.; Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1947, poi, con una *Prefazione dell'autore*, Einaudi, Torino 1964 (le citazioni della *Prefazione* sono da Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 1185 e p. 1202); Id., *L'entrata in guerra*, Einaudi, Torino 1954 (Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 486); Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano 1975 (Mondadori, Milano 1982, p. 123); Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, in "Mer-

curio", 1944 (la prima edizione in volume è uscita per i tipi di OET di Roma, 1945, e la successiva, più diffusa, per il Saggiatore, Milano 1959); Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Garzanti, Milano 1963; Primo Levi, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino 1947, ma poi Einaudi, Torino 1958; Id., *La tregua*, Einaudi, Torino 1963; Id., *Se non ora, quando?*, Einaudi, Torino 1982; Elsa Morante, *La storia*, Einaudi, Torino 1974; Alberto Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1957 (Bompiani, Milano 1979, p. 10 e p. 249); Cesare Pavese, *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, Einaudi, Torino 1949 (Einaudi, Torino 1964, p. 125 e p. 114); Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*, Einaudi, Torino 1953; Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, Mondadori, Milano 1953; Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Einaudi, Torino 1955 (Mondadori, Milano 1964, p. 108); Elio Vittorini, *Uomini e no*, Bompiani, Milano 1945.

TRA TESTO E SCENA

La nascita della regia in Italia

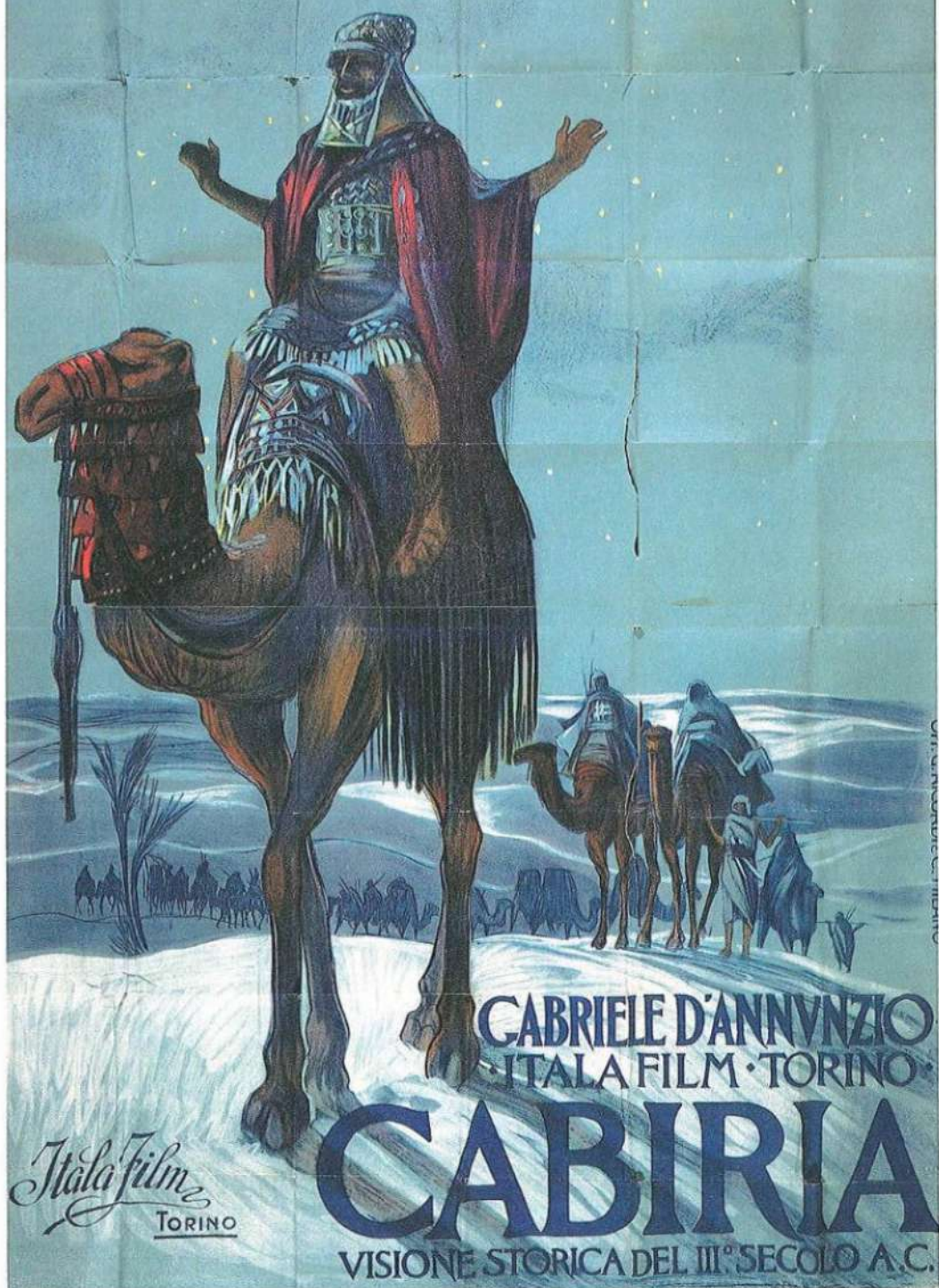
DI PAOLO BOSISIO

LA nascita in Europa di ciò che oggi comunemente si intende per spettacolo teatrale può essere situata nel periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo. In tale torno di tempo si sviluppa un'ansia di rinnovamento che impronta di sé tutti gli aspetti del teatro, dalla drammaturgia allo spettacolo, dall'architettura teatrale all'illuminotecnica, dalla scenografia alla recitazione, cui consegue la nascita della regia. Essa costituisce un autentico atto di rottura rispetto alla prassi precedente del fare teatro: non si tratta, perciò, di una sorta di razionalizzazione e di perfezionamento del già acquisito, bensì dell'affermazione di una nuova concezione in cui, in luogo delle vecchie priorità di valori (letterarietà del testo e virtuosa prestazione attorica), si affermano l'armoniosa e coerente realizzazione d'insieme, nonché l'importanza in sé della messinscena come atto di procreazione artistica indipendente e valida singolarmente, autonoma rispetto al testo e alla presenza fisica dell'attore. L'accresciuta potenzialità tecnologica dello spettacolo (in particolare, l'introduzione dell'energia elettrica nell'illuminazione, nella diffusione sonora e nella scenotecnica) e la conseguente specializzazione del lavoro determinano la necessità di una figura capace di sottoporre i singoli contributi professionali al vaglio critico di un'interpretazione unitaria e coordinatrice dei differenti codici teatrali.

Non meno significativa è l'affermazione dello storicismo (cui conseguono l'esigenza di reinterpretazione dei classici e la necessità

Gabriele d'Annunzio,
Cabiria, 1914;
manifesto
del film di Pastrone

Massimo





di un'ambientazione filologicamente corretta dei testi) e del naturalismo (che predica la necessità di ritrarre fotograficamente la realtà sociale): ciò contribuisce a rendere indispensabile la presenza di un mediatore, culturalmente attrezzato e tecnicamente competente, fra pubblico e attori, per fare dello spettacolo un'opera d'arte unitaria.

Rispetto al resto d'Europa, l'Italia rivela un netto ritardo e un'anomalia singolare: sullo scorcio dell'Ottocento, infatti, essa è

ancora sostanzialmente estranea al rinnovamento che in altri Paesi europei ha già condotto all'affermazione della regia (termine che in Italia entrerà ufficialmente solo nel 1932, coniato dal linguista Bruno Migliorini).

Tra i fattori che concorrono a spiegare tale ritardo, va segnalato, in primo luogo, il fenomeno del Grande Attore: fondata su una tecnica interpretativa affidata al talento e alla personalità del singolo interprete, sulla trasmissione familiare dell'arte in assenza di scuole adeguate, sul nomadismo delle compagnie e sul sistema dei ruoli, la tradizione italiana all'antica si perpetua ancora all'inizio del nuovo secolo incardinandosi sulla figura del mattatore, preminente rispetto ai colleghi e a ogni altro elemento della rappresentazione e sostanzialmente indifferente nei confronti di una concezione globale dello spettacolo.

Unico fra i movimenti di avanguardia nato in Italia, il Futurismo manifesta tutto il suo disagio nei confronti di un simile modo di intendere il teatro, pur senza portare un contributo diretto alla nascita della regia. Concentrandosi sulla relazione che intercorre fra testo, attori e pubblico, i futuristi intendono rifondare il concetto di comunicazione teatrale: alla tradizione essi contrappongono un'elaborazione teorica e una sperimentazione scenica eversive e dirompenti, che scuotono violentemente gli spettatori allo scopo di renderli consapevoli dell'evento cui stanno partecipando.

Fin dall'esperienza futurista, che nasce in seno alla letterarietà, per scoprire presto i valori della spettacolarità, in Italia la graduale e assai lenta modificazione del concetto di spettacolo teatrale e il suo progressivo affrancamento da una concezione troppo esclusivamente letteraria e testocentrica, sono paradossalmente auspicati e promossi *in primis* proprio da alcuni esponenti del mondo della letteratura e del giornalismo.

Primo fra i drammaturghi italiani a interessarsi personalmente di questioni connesse con lo spettacolo, Gabriele d'Annunzio interviene a dirigere gli allestimenti di alcuni suoi drammi, rivelando interessi e competenze che saranno propri del teatro di regia. Egli intuisce, infatti, la possibilità di superare la banalità e la monotonia proprie della prassi scenica coeva per dare luogo alla concezione di

un teatro inteso in termini eminentemente visivi, spettacolosi e scenografici, impliciti nella sua drammaturgia. Il suo impegno personale gli consente di mettere a frutto il suo gusto raffinatissimo per il colore, la plastica, l'armonia entro una visione totalizzante dell'arte, di wagneriana ascendenza. La mescolanza di linguaggi ipotizzata in sede teorica attraverso l'accostamento di poesia, musica e danza, si precisa nella ricerca di una scrittura scenica composita, determinata da scenografia, arredo, costumistica, illuminotecnica, musica e coreografia. Tali esigenze postulano l'esistenza di una figura creativa che si faccia carico delle responsabilità artistiche connesse con l'atto della messinscena, che d'Annunzio esige rispettosa della priorità del testo e impegnata nell'evocazione di un'atmosfera scenica di mistero. Dall'allestimento della *Città morta* (1901), il poeta cura personalmente la distribuzione, manifestando una inconfessata consapevolezza delle coeve sperimentazioni registiche europee.

Nel 1930, con *Questa sera si recita a soggetto*, Luigi Pirandello prende posizione sul ruolo e il significato della regia in teatro: contrario a una presenza massiccia e troppo liberamente creativa del regista, egli mostra, tuttavia, di apprezzare la presenza discreta di un responsabile dell'allestimento, volta a frenare gli eccessi e gli arbitri dei grandi attori, a coordinare il lavoro di insieme, a valorizzarlo attraverso un uso consapevole e moderato dei mezzi tecnologici. Egli rivendica, analogamente a d'Annunzio, la indiscutibile centralità del drammaturgo e la conseguente necessità del massimo rispetto del regista nei confronti del testo.

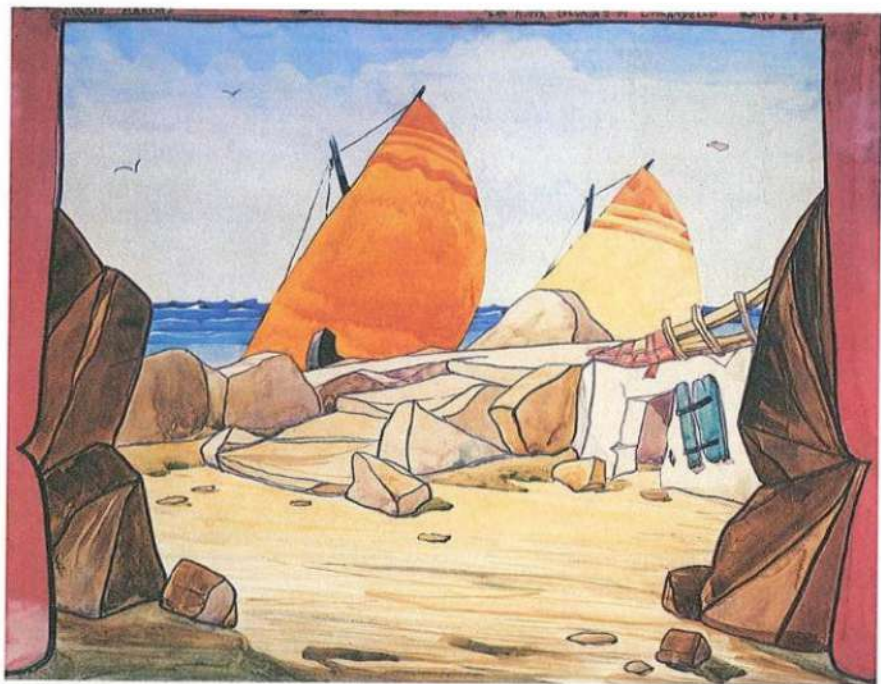
Nonostante le note riflessioni di significato riduttivo svolte nei confronti dell'arte scenica in generale, per cui basta un rimando al giovanile e polemico saggio *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello è uomo pratico e 'di teatro' in senso pieno: l'esperienza da lui condotta presso il Teatro d'Arte avvisa dell'importanza che egli attribuisce allo spettacolo teatrale, ben al di là del momento drammaturgico. Il suo specifico interesse per il momento della messinscena è testimoniato, tra l'altro, dalle didascalie, il cui ingombro, non a caso certamente, aumenta massicciamente nelle opere posteriori al 1925, ossia quelle composte parallelamente alle esperienze vissute dall'autore in seno al mondo dello spettacolo teatrale.

Lyda Borelli in abiti di scena, 1920-1930; fotografia. Firenze, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari

Lyda Borelli.



Fot. Varischi & Artico - Milano.



Nonostante le incursioni nella teatralità operate da d'Annunzio e Pirandello, negli anni Trenta prevale, comunque, la tendenza a sottovalutare gli elementi della spettacolarità, affidando al regista il solo compito di tradurre rispettosamente il testo drammaturgico in spettacolo, ponendosi al servizio della poesia. Tale posizione, implicitamente sostenuta dai drammaturghi cui si è fatto sopra riferimento, assume lo spessore della teoresi nelle riflessioni svolte dall'illustre critico e studioso Silvio D'Amico. Convinto della funzione insostituibile della regia in un teatro davvero moderno che sappia porsi sul piano delle più avanzate esperienze europee, egli non perde mai di vista la funzione nodale e centrale del drammaturgo, cui solo spetta, a suo giudizio, la paternità dello spettacolo, propiziata dall'intervento maieutico del regista. Proprio alla influenza della molto autorevole voce del D'Amico si deve in gran parte il predominio del testo su tutti gli altri elementi della rappresentazione, che caratterizza gli esordi del nostro teatro di regia.

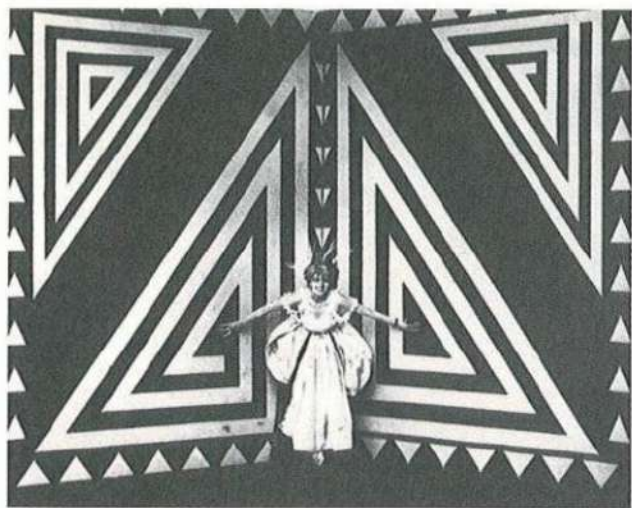
Il prevalere del convincimento secondo cui il regista deve essere 'illustratore fedele' del testo spiega la presenza di critici drammatici fra i primi allestitori attivi nel periodo che precede la più schietta

affermazione della regia nel nostro Paese. Fra costoro assume una posizione eminente Renato Simoni, discreto commediografo, dispo- tico e olimpico spartitraffico dalla tribuna del "Corriere della Sera", intento a regolare l'afflusso delle novità e assicurare la tenuta d'un bonario, ma nondimeno rigido convenzionalismo culturale. Egli è l'esempio più autorevole d'una pratica riduzionista e ortodossa per la regia italiana alla soglia degli anni Quaranta. È il giardino fiorenti- no di Boboli il luogo eletto per spettacoli allestiti quali *concerti lin- guistici*, la sede ideale per consacrare la dizione toscana, oggetto di se- vero addestramento nell'Accademia d'Arte drammatica presieduta da D'Amico, a protagonista autentica della messinscena. Manca nei suoi spettacoli ogni specifico interesse nei confronti del *côté* visivo.

Sorretti dalla volontà di difendere rigidamente le ragioni del te- sto drammaturgico dagli scempi operati da mattatori e guitti, Ga- briele d'Annunzio, Luigi Pirandello, Silvio D'Amico e Renato Simo- ni si fanno, dunque, allestitori: per tale via essi variamente spendono importanti energie in favore del rinnovamento della scena piuttosto che della conservazione del testo, contribuendo, non sempre con pie- na consapevolezza, a operare quel fatale distacco del teatro dalla let- teratura, che in Italia fino ad allora era stato intuito nelle sue auten- tiche potenzialità solo dai futuristi e da Anton Giulio Bragaglia.



Luigi Pirandello,
*O di uno
o di nessuno*, circa
1940; fotografia.
Roma, Istituto
Luce/Firenze,
Gestione Archivi Alinari



Anton Giulio Bragaglia,
Thais, 1916: scena con
 decorazioni di Enrico
 Prampolini;
 fotogramma. Roma,
 Centro Studi Bragaglia,
 Raccolta Antonella
 Vigliani Bragaglia

nuovi e variati, quanto privi del sostegno di un progetto, Bragaglia riesce a sopravvivere nel contesto del teatro della sua epoca soltanto marginalmente, fondando e faticosamente mantenendo i due unici spazi teatrali allora riservati alla sperimentazione: il Teatro degli Indipendenti e il nuovo Teatro delle Arti. In sintonia con le aspirazioni di Fuchs, Appia e Craig, Bragaglia propone un 'teatro teatrale', sottratto al dominio dei letterati e affidato a un corègo: nel saggio *Del teatro teatrale, cioè del teatro* (1929) egli si oppone a D'Amico, per riscattare 'il visivo', quel complesso cioè di codici che dalla scenografia alla gestualità formerebbero l'essenza e la specificità del 'teatrale'. Egli non predica l'abolizione del testo, ma pensa a un teatro 'integrale' in cui tutta la varietà dei codici e delle arti concorrano armoniosamente a produrre un teatro veramente e completamente 'teatrale'. Con ciò la figura del 'mettinscena' (come Bragaglia definisce il regista) acquista naturalmente un rilievo determinante.

Ma, nonostante le notevoli intuizioni di Bragaglia e dopo mezzo secolo di esperienze condotte prevalentemente all'estero, la regia riuscirà ad affermarsi definitivamente anche da noi solo a partire dalla metà degli anni Quaranta, nel magistero ineguagliabile dei grandi padri fondatori, da Visconti a Strehler, da Squarzina a de Bosio: altro capitolo ancora in gran parte da scrivere.

Proveniente dalle file dell'avanguardia di cui è tenace sostenitore, avversato sia dai critici sia dai letterati suoi contemporanei eppure dotato di una vitalità irriducibile, disposto a tradurre in italiano, non sempre con il necessario discernimento, tutte le suggestioni provenienti dal contemporaneo panorama europeo e a imbastire repertori

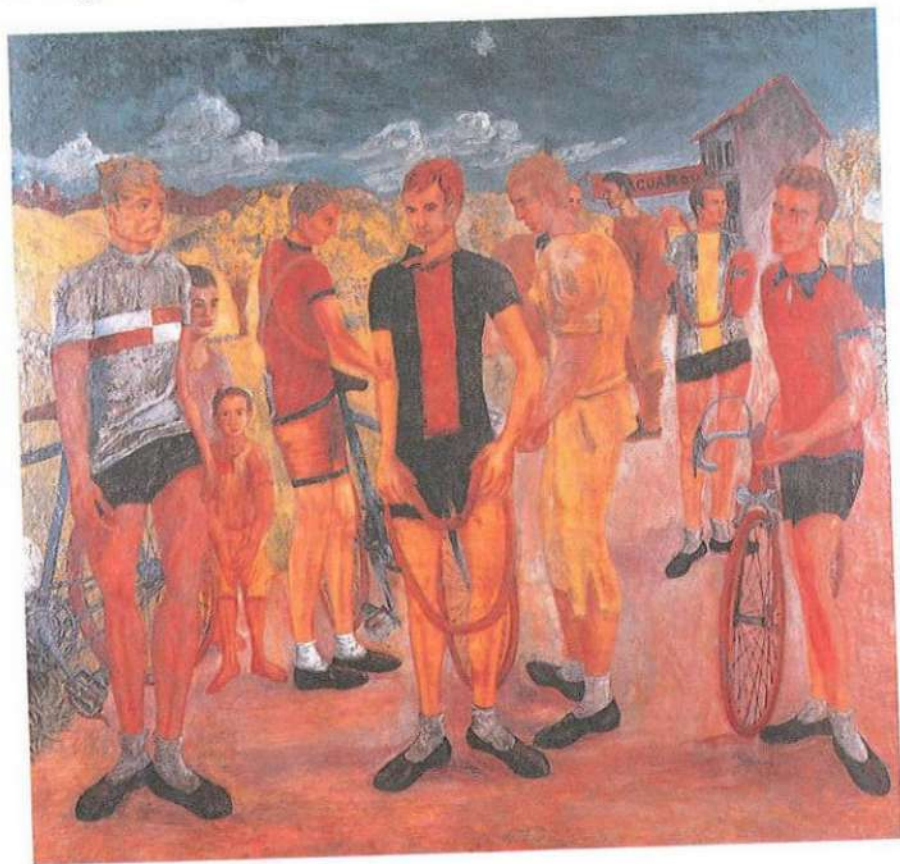
BICICLETTA O AUTOMOBILE

Due atteggiamenti verso la vita

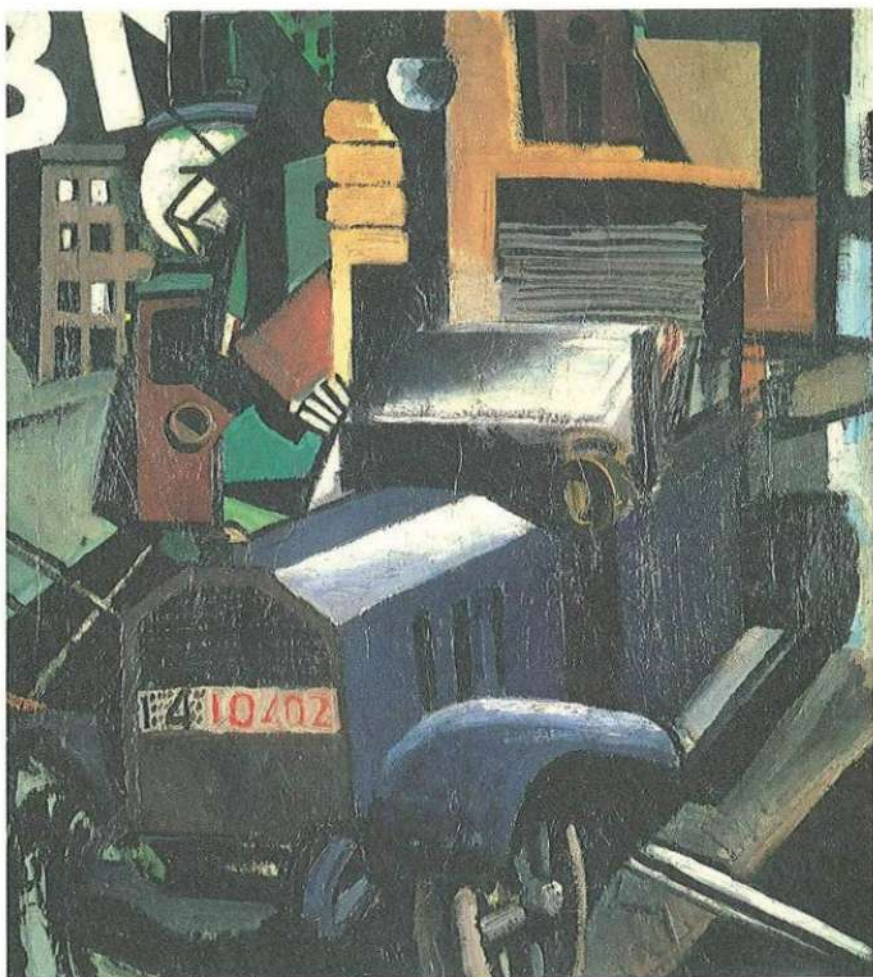
DI LORENZO MONDO

È IL 1892 quando De Amicis pubblica il racconto "Amore e ginnastica", accogliendolo nella silloge *Tra scuola e casa*. Alla sua vocazione pedagogica, che si era già espressa nella celebrazione dell'esercito e della scuola, non poteva mancare la scoperta della ginnastica. Con questo racconto ci troviamo a respirare ancora una volta un'aria di onesta e affabile Italia: la stessa che propizia il fruscio e le ronzanti volate dei letterati italiani che hanno scoperto la bicicletta. Ci sarà un motivo non soltanto di *topos* letterario trasmesso dalla solidarietà regionale, se escono quasi tutti di Romagna. Basti dire che il Battaglia (il grande dizionario storico della lingua italiana) assegna a Pascoli il primato tra coloro che usarono la nuovissima parola 'bicicletta': «Guardi chi passa nella grande estate: la bicicletta tinnula, il gran carro tondo di fieno, bimbi, uccelli, il frate curvo, il ramarro». E addirittura il poeta di San Mauro, in un'altra poesia, si attacca al «dlin» del campanello per sfogare, a *refrain*, il suo gusto dell'onomatopea. C'è anche Stecchetti, per restare in quell'ambito geografico, che dedica alla bicicletta una serie di poesie, marcando una tradizione che, passando per Oriani, arriverà fino a Panzini e a Renato Serra. Sarà proprio Serra a recensire *La bicicletta* di Oriani, quel gruppo di racconti iscritti in un viaggio autobiografico tra Emilia e Toscana. Insistendo sulla sua differenza da Panzini che, pedalando da Milano a Bellaria (*La lanterna di Diogene*), non cessava d'essere un professore; mentre a Oriani «piaceva quel mezzo popolare e quasi brutale di mostrar la sua persona in maglia e gambe nude, sotto al sole».

Siamo in ogni caso, con la bicicletta, al simbolo di un mondo schietto e modesto, di una propensione a discorrere con gli uomini e con la natura, sul ritmo lento, da buona salute, del pedale. Sotto questo segno pacato, riduttivo si pone – sia pure in una dimensione borghese – il Guido Gozzano della poesia “Le due strade”: dove si afferma, forse per la prima volta in poesia, il termine già tecnico di ‘ciclista’ («... apparve una ciclista a sommo pendio»). Vale la pena di insistere su questa primogenitura di Gozzano, anche nella direzione dello sport. Oltre ad avere fissato per sempre l’immagine e l’emblema della pattinatrice su ghiaccio in “Invernale” («e ridendo approdò, sfatte le chiome, / e bella ardita palpitante come / la procellaria che raccoglie il volo»), ci lascia un plastico ritratto dell’amico lottatore («bestialità divina, amico Mario...»), si incanta al balzo delle gemelle sciatrici (“L’ultima traccia”) con l’eleganza, un poco stereotipa, della «colomba che s’involà», e riesce a darci, in una prosa da giornalista sportivo di gran classe, l’allenamento e lo «spoglia-



Aligi Sassu (1912),
I ciclisti; olio su tela.
Milano, Collezione
privata



toio» di due pugilatori («Boxing Club torinese, l'arte del pugno»).

In D'Annunzio lo sport ha cronologicamente una presenza assai precoce e avvertita. È famosa la pagina del *Piacere* (1889), la corsa a cavallo di Andrea Sperelli, che è in realtà una gara per strappare donna Ippolita a Giannetto Rotolo: «Teso su le staffe, curvo su la criniera, gittava di tratto in tratto quel grido breve, esile, penetrante, che aveva tanto potere sul nobile animale. [...] La campana squillò; un applauso risanò per tutte le tribune, come il crepitare corto di una grandine; un clamore si propagò nella folla su la prateria inondata di sole». D'Annunzio riesce a sposare il cronista mondano al cronista sportivo. Va anche detto che nelle frequentazioni di D'Annunzio, nel suo atletismo, si addensa un che di malsano e torbido, i suoi personaggi si accingono alla gara animati da uno spirito di rivalsa feroce,

di cupa vendetta. Come il Tullio Hermil dell'*Innocente* (1892), che affronta il rivale di scherma sotto il segno della zuffa amorosa. Più avanti, a Novecento inoltrato, D'Annunzio sarà sensibile alla suggestione dell'auto da corsa e dell'aeroplano (*Forse che sì forse che no*), muovendosi sempre in un'aura di eccezionalità, di *doping* nervoso e allucinatorio.

Diversa sensibilità è in Marinetti e nei futuristi che, ben lungi dall'energia «rinascimentale» (come la immaginava Stendhal), cavalcano decisamente la modernità, si appropriano baldanzosamente della parola 'sport', la egemonizzano, estendendone rischiosamente l'area di competenza. Così nella prefazione di Marinetti all'antologia dei Poeti futuristi del 1912: «Noi propugniamo un'educazione adeguata a questo ideale, un'educazione futurista basata sull'eroismo, l'amore del record, la passione del pericolo, il coraggio temerario, la forza, l'agilità e lo scatto dei muscoli. Propugniamo tutti gli sports violenti all'aria aperta, la ginnastica, la corsa, la boxe e il giuoco della guerra». Che lo sport sia sottratto al calmo dominio dell'uomo, ad una passione controllata dalla ragione e alla verifica di un pubblico partecipe e fatto uguale dalla sua partecipazione, lo dimostra anche la celeberrima poesia di Marinetti all'automobile da corsa: «Veemente dio d'una razza d'acciaio, / Automobile ebbrrra di spazio, / che scalpiti e frremi d'angoscia – rodendo il morso con striduli denti...».

Siamo venuti a distinguere intanto, senza parere, due famiglie di scrittori, quelli che potremo definire schematicamente delle automobili ruggenti (e degli aeroplani, delle motonavi), e della bicicletta. Anche se la linea di demarcazione non passa necessariamente tra arcaismo e modernità, ma nel diverso atteggiamento che si assume davanti alla vita, nella diversa carica di narcisismo e di aggressività, nel diverso – solidale o sprezzante – rapporto con il pubblico. I primi faranno scuola tra le due guerre, più nella pratica (pratica funesta) che nella letteratura. C'è da credere anzi che, insieme ad altre motivazioni di tipo sociologico, a certi ritardi storici, sia stata la martellante propaganda per la cultura fisica, per la crescita marziale della nazione a disamorare in qualche misura gli scrittori dallo sport generalmente inteso. Non bastano, a infoltire i ranghi, gli arabeschi di Emilio Cecchi in *Corse al trotto*, o gli affabili, eleganti profili di un Orio

Vergani. Si ha l'impressione che i pochi cultori siano troppo dentro o troppo fuori dal fenomeno sportivo. Certo nessuno riesce a uguagliare, per aderenza sentimentale, l'*exploit* di Umberto Saba, delle sue cinque poesie per il giuoco del calcio. Non a caso si collocano in una linea di letteratura che frequenta aspetti marginali dell'esistenza, affetti domestici (di famiglia, di quartiere, di città) rivissuti nello spirito di esuberanti e tenere stampe popolari. Saba e Montale, quello del balenante scorcio di "Buffalo", della corsa ciclistica nel motovelodromo parigino, ci restituiscono i più suggestivi fantasmi sportivi del tempo.

Il dopoguerra è tempo di cauti ma sicuri recuperi. Si avverte una diversa consuetudine, anche generazionale, con l'attività sportiva; è facile trovare, disseminati nelle pagine degli scrittori che contano, nei canzonieri dei poeti, spunti significativi. Pensiamo a Gian Piero Bona, al suo libriccino sulle *Olimpiadi del 1956*, dove l'elogio dei vincitori sfuma in elegia. Mentre Sereni, nella "Domenica sportiva", sembra accogliere e dilatare intorno al calcio echi ancora sabiani: «Il verde è sommerso in nerazzurri. / Ma le zebre venute di Piemonte / sormontano riosse a un hallali / squillato dietro barriere di folle». E la prosa: Beppe Fenoglio, in un racconto postumo, rappresenta potentemente la figura di Manzo, il campione di pallone elastico che, come un re pastore di epica memoria, assiste tra i sudditi ammiranti a una partita giocata per selezionare un terzino della sua squadra. Il pallone elastico come connotazione sportiva di una gente altra, di ferme e irriducibili radici.

Cito, come vengono alla memoria, come sono infilzati dagli appunti, scrittori che si sono occupati anche solo episodicamente di sport, dilettantistico o professionistico che sia. Meneghello in *Liberanos a malo* insegue, anche nel ricordo di una partita di calcio tra scalagnati ragazzi di paese, i fonemi di una lingua personale, istintiva e prelogica, che racchiude lo stampo del suo essere più segreto. Calvino nell'*Avventura di uno sciatore* ripete in modo più decantato la situazione gozzaniana degli sportivi maldestri davanti a un esemplare di sciatrice provetta, inattingibile regina della neve e degli spazi. Del Buono (*I peggiori anni della nostra vita*) racconta l'amarezza di un tifoso che vede perdere malamente la propria squadra. Ma era già

successo al Soldati delle *Due città*, con il magistrale resoconto di una partita dove la Juventus viene ignominiosamente battuta dalla Roma.

Un'altra partita, per quanto racchiusa in una paginetta, si incide nella memoria. La troviamo nella *Tregua* di Primo Levi: l'incontro tra italiani e polacchi sopravvissuti al lager – dominato da un quasi surreale portiere pigliatutto – è uno dei primi, veri segnali di libertà. Ma a Levi dobbiamo anche (nel *Sistema periodico*) qualche pagina misuratissima in cui si respira l'aria della scalate alpine. È il grande tema di Massimo Mila, che nei numerosi *Scritti di montagna* racconta di sé e degli altri, con la 'calma' stilistica, con la conquistata naturalezza che lo contraddistinguono.



S.A. Grigoriev (1910),
Il portiere; olio su tela;
 particolare.
 Mosca, Galleria
 Statale Tret'jakov

Ci sono poi romanzi in cui lo sport diventa elemento centrale, pervasivo o fortemente allusivo. Innanzitutto *Il dio di Roserio* di Giovanni Testori, la storia di un corridore ciclista che, temendo di essere insidiato da un gregario, non esita a provocare un incidente, a metterlo fuori gioco per sempre. Il ciclismo è visto all'interno, nell'ansito, nel sudore, nella fatica sfibrante dei corridori; è la cartina di tornasole che svela l'uomo nella sua elementarità fisica e morale. Nel *Giardino dei Finzi Contini* di Bassani, il giovane ebreo protagonista del romanzo viene accettato nel favoloso e inquietante ritiro quando, in seguito alle leggi razziali, è espulso dal circolo del tennis di Ferrara. Il tennis è dunque l'elemento scatenante della vicenda e alla fine acquista anche valenze simboliche. Il campo da tennis dei Finzi Contini designa la loro separatezza orgogliosa e triste; nel dritto e rovescio delle partite si gioca il destino di una gente che è sempre vissuta guardando indietro, in una incapacità di vivere che aspetta inevitabilmente il lager nazista. *Ferito a morte* di La Capria è intriso di mare, un mare che diventa pietra di paragone dei personaggi, di giovani che nonostante l'esuberanza fisica, la pratica del nuoto e della pesca subacquea (un apporto tecnico nuovo e prezioso al tema del nuoto) sono insidiati dall'inettitudine, dall'ansia di una faticosa maturità.

Azzurro tenebra di Arpino sembra dare ragione a certe osserva-

zioni di Piovene, il quale avvertiva negli ultimi libri dello scrittore piemontese qualcosa «del soffio che si alza dagli spalti». Arpino sa darci, insieme all'aria e all'odore degli stadi, il chiuso delle retrovie, con una sensibilità che bisogna cercare, così esatta e partecipe, soltanto in altre letterature. Uno sport decisamente inconsueto ricorre nel *Lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi, storia di una chiusa e combattuta adolescenza negli anni del fascismo, di una cattiva educazione che esaspera i traumi familiari del giovane Damiano. Attraverso il giavellotto egli ha l'impressione di impadronirsi della sua vera natura. *Akontistés*, 'lanciatore di giavellotto', in greco vuole anche dire 'lanciatore di desideri, lanciatore di sé stesso'. E Damiano, negato alla maturità, finisce per lanciarsi davvero dall'alto di un ponte, in una protesta immacolata e feroce.

Altre testimonianze potrebbero darsi per l'ultimo scorcio del



Novecento. Ma spicca tra tutte per esemplarità *Un vento sottile* di Stefano Jacomuzzi, dove l'incontro fra letteratura e sport – un incontro 'vizioso' – avviene già all'interno del romanzo, nella sua stessa trama. Panama Al Brown, un pugile negro che è stato campione del mondo, è ridotto a guadagnarsi la vita suonando e danzando in un *café-chantant* parigino. Sarà un poeta, Jean Cocteau, a riportare brevemente sul ring, a nutrire una illusione che deve appagare soltanto un orgoglio demiurgico e luciferino: quello di agire, non sulla carta, ma sulla vita di un uomo per modificarne il destino.

Sono romanzi di diversa natura e importanza in cui lo sport assume un valore primario. Anche se, per quanta attenzione e passione ci metta lo scrittore, lo sport viene 'usato' dalla letteratura anche e soprattutto per esprimere altra cosa. Ma questo è l'ufficio proprio della letteratura.

John Lavery
(1856-1941),
La partita di tennis,
olio su tela. Aberdeen,
Art Gallery and
Museum



NELLO SCRIGNO ESOTICO DEL TICINO

*Problemi difficili di identità e di cultura
nella Svizzera italiana*

DI SAVERIO SNIDER

Giovanni Bianconi,
Autoritratto con sole,
anni Venti; xilografia,
49 x 40 cm.
Collezione Città di
Locarno/Donazione
Giovanni Bianconi
1990



IL lettore di queste pagine 'europee' sa quanta originalità nasconda dentro di sé il piccolo scrigno elvetico, fra mille particolarità e tanti particolarismi: un *unicum* che Gianfranco Contini, conversando amabilmente all'ombra di San Quirico, con sorridente e divertita creatività definiva persino «esotico». E se questo aggettivo, nell'estensione metaforica datagli nella fattispecie dal grande filologo, ha significato e senso quando lo si rapporta ai complessi (e spesso equilibristici) meccanismi che reggono sul piano civile ed economico la Svizzera differenziandola dagli altri Stati continentali, ancor più vale sul fronte letterario. Il perché è presto detto: il Paese non ha una sua lingua nazionale, bensì quattro. Da qui il suo essere, paradossal-

mente, 'periferia' nel cuore stesso d'Europa. Una realtà che l'arguzia di Eugenio Montale aveva colto con lucidità quando osservava, appunto, che la sorte degli scrittori svizzeri è legata al fatto che «non può dirsi scrivano nella lingua del loro Paese perché la loro patria non ha una lingua sola e debbono cercare oltre frontiera quello spazio, quella eco, quello sfondo che la piccola Elvezia ad essi non potrebbe consentire»; e proseguiva: «Anch'essi hanno sicuramente il loro pubblico; ma ne hanno uno che è meno tangibile di chi scrive in un centro e parla da un centro. Scrittori periferici compiono un processo diverso, e inverso, degli altri autori, e il loro discorso ha spesso di carat-



teri un soliloquio o di un dialogo con chi non risponde»¹. Una sorta di 'trappola', insomma, una vera e propria 'gabbia' dalla quale è sempre stato (e tuttora è) difficile uscire, sebbene avesse certamente ragione Giovanni Pozzi quando sosteneva al riguardo, non senza una punta d'opportuna provocazione, che quanto di letterariamente buono si è fatto in Svizzera è sempre confluito, a conti fatti, nel patrimonio creativo tedesco, francese o italiano; e basti pensare, per l'area maggioritaria germanica, ai casi di un Frisch o di un Dürrenmatt per non doverlo smentire. Ma se l'assioma è senz'altro vero nella sua generalità, e vale oggi in termini assodati dalla concretezza dei fatti, va forse sfumato sul piano retrospettivo se appena si pensa alle penalizzanti costrizioni imposte dalle intemperie che ci hanno agitati nell'arco della prima metà del secolo scorso.

Giovanni Bianconi,
Neutralità, anni Trenta;
xilografia, 21 x 29 cm.
Collezione Città di
Locarno/Donazione
Giovanni Bianconi
1990

In quest'ottica va certamente letto ciò che avvenne in Ticino e, più in generale, nella Svizzera italiana nell'arco dei primi quattro decenni del Novecento². Un periodo per molti versi cruciale sul piano letterario, perché fra l'altro fu proprio in quel momento – come giustamente è stato notato – che ebbe inizio «una vera e propria attività



Giovanni Bianconi,
Francesco Chiesa,
1929; xilografia,
33 x 22 cm.
Collezione Città
di Locarno/Donazione
Giovanni Bianconi
1990

nel campo delle lettere, non saltuaria, non occasionale, un'attività nutrita nei suoi cultori della consapevolezza di operare in un contesto politico-culturale del tutto particolare³. Particolare, appunto: cioè 'diverso' rispetto a quanto accadeva in Italia nel medesimo periodo; una storia di vera e propria necessità tanto più viva quanto più scorreva il tempo e si rafforzava nella vicina Penisola il regime fascista. Non mette qui conto di rammentare le infinite difficoltà che sorsero allora attorno alla definizione del concetto medesimo di Svizzera italiana (quindi della sua stessa identità), né di rievocare i rapporti

complessi e difficili con l'autorità romana e le 'turbolenze' provocate anche dai corollari irredentistici locali che essa sostenne in maniera diretta e indiretta⁴. È bene tuttavia ricordare che il clima di oggettiva e (comprensibile) incertezza venutosi a creare finì con 'l'ingessare' oltre misura la creatività d'allora entro pochi e poveri schemi, entro modelli che guardavano indietro, mai avanti, nel segno di un conservatorismo fattosi man mano modello e ripiegato «sui ricordi dell'infanzia, sul culto della propria anima, della piccola patria regionale, sull'elogio di una natura idilliamente rivisitata, sul dissidio, in dimensione provinciale, "fra l'ieri degli eroi e l'oggi dei tersiti"»⁵. Si era finiti, insomma, nella 'trappola' di cui si è fatto cenno, e lì si rimase a lungo.

Questo fenomeno di chiusura, al quale si accompagnò l'urgente necessità, allo scadere degli anni Trenta, di dar corpo (o, meglio, d'inventare *tout court*) per i ticinesi un'identità culturale fortemente elvetista, porta le firme di due personalità dominanti: quelle di Francesco Chiesa (1871-1973) e di Giuseppe Zoppi (1896-1952), entrambi sia poeti sia narratori, entrambi uomini di potere, esercitato su più fronti iniziando da quello determinante della scuola statale, e poi in quello della formazione dell'opinione pubblica (relativa specialmente all'immagine del proprio Paese), nonché in quello di altre infinite scelte politiche in campo culturale e non solo. Certo si può fare in fretta oggi a sminuire le figure e le opere, per altro dignitosissime anche se già

datate quando apparvero; si può fare in fretta a liquidarne la memoria con il senno di poi e sull'onda di un gusto odierno al quale le loro pagine non possono dir più nulla: facile ma ingiusto, come ingiusti sono tutti i processi postumi affrettati. Il problema è un altro: è quello che con Chiesa e Zoppi (ed assieme a loro ovviamente bisognerà metterci parecchi altri nomi, come quello di Guido Calgari) si deve in ogni caso fare i conti quando si osserva la storia della Svizzera italiana di quei tempi, nel bene e nel male⁶.



Al di là di tutto e di qualsiasi indulgenza, un dato che oso definire oggettivo comunque rimane e pesa agli occhi dell'osservatore del Duemila: la forte chiusura di cui si è detto, se da un lato rispondeva alle difficili circostanze del momento, dall'altro rispondeva pienamente alle scelte e alle personalissime preferenze degli attori sulla scena, incapaci di saper cogliere in alcun modo le brezze innovative che pure spiravano oltre frontiera, guardate non tanto con diffidenza, bensì con assoluta indifferenza se non con volontà di immediato rigetto. Ne fa fede il fatto che da un osservatorio tutto sommato libero e privilegiato come quello elvetico, nel 1939 lo Zoppi produsse un'*Antologia della letteratura italiana ad uso degli stranieri* che appare carentissima circa il Novecento: vi si ignorano, in termini più che significativi, Svevo, Saba, Campana, Rebora, Sbarbaro, Cardarelli, Montale... L'unico 'moderno' ricordato è Ungaretti, ma il giudizio è assai poco entusiasmante⁷. È naturale, così stando le cose, che quel gusto letterario imposto dall'alto con rigida intolleranza, quella sua bloccata configurazione canonizzante, non poteva reggere al duplice urto che si andava preparando: il crollo del regime fascista (e dunque la fine dell'isolamento della Svizzera italiana) da una parte, con il forte e salutare riannodarsi dei rapporti culturali transfrontalieri fra Ticino e Italia, facilitati dall'arrivo nel Paese, a partire soprattutto dal 1943, di tanti giovani intellettuali lombardi e piemontesi fuggiaschi, come Giancarlo Vigorelli, Dante

Giovanni Bianconi,
Giuseppe Zoppi, 1930;
xilografia, 34 x 31,5 cm.
Collezione Città di
Locarno/Donazione
Giovanni Bianconi
1990

Giovanni Bianconi ha lasciato una vasta produzione soprattutto di incisioni e xilografie, per le quali è considerato fra i maggiori artisti del Novecento nella Svizzera italiana, illustratore forte ed efficace dei paesi, degli abitanti e delle figure della regione. Nato a Minusio nel 1881 (e lì morto nel 1991), studiò a San Gallo e a Stoccarda; fratello dello scrittore Piero Bianconi, coltivò anche la poesia dialettale; nel 1950 vinse il Premio Veillon.

Tutte le sue opere si trovano ora esposte al Museo di Locarno e sono documentate a cura di Eros Bellinelli e Rossana Cardani in *Donazione Giovanni Bianconi. Catalogo*, Dadò, Locarno 1995.

Isella, Piero Chiara...; e dall'altra parte dall'affacciarsi di un'altra generazione, ricca di una creatività sin lì inevitabilmente 'repressa'. E così in effetti fu.

Il giro di boa, la prova provata del fatto che il vento ormai si fosse messo a tirare in tutt'altra direzione, è legato a due titoli, quello di un romanzo e quello di una raccolta di versi: *Signore dei poveri morti* di Felice Filippini del 1943 e *Né bianco né viola* di Giorgio Orelli del 1944. La novità e l'originalità di quei testi rispetto a quanto nei precedenti decenni uscì dalle penne ticinesi appare evidente a

chi li prende in mano: un punto di svolta, come detto, un segno d'inizio e di non ritorno⁸. Il cambiamento d'indirizzi fu facilitato e affrettato provvidenzialmente dal concomitante attivismo di due maestri venuti da fuori: Gianfranco Contini, allora professore all'Università di Friburgo, e Giovan Battista Angioletti, allora funzionario consolare a Lugano e che li diede vita ad un dinamico 'Circolo di lettura'. Il loro apporto al cambiamento, alla rottura della 'gabbia' provinciale ticinese fu senz'altro determinante, aprendo gli occhi specialmente ai giovani sul reale panorama letterario italiano contemporaneo: un'azione pedagogica forte, di vera e propria iniziazione, che ebbe anche sbocchi concreti nella mirabile Collana di Lugano, sotto la cui etichetta editoriale (affidata alle mani di Pino Bernasconi) apparvero ad esempio (oltre ai versi ricordati di Orelli) *Finisterre* di Montale (1943) e *Ultime cose* di Saba (1944); o ancora nel celebre Premio Lugano e poi nel Premio Libera Stampa. La nuova 'via', insomma, era ormai aperta e ben tracciata, e non bastarono certo le comprensibili ma non giustificabili reazioni della vecchia guardia (rappresentate nella fattispecie dalla rivista "Svizzera italiana" diretta da Guido Calgari) ad impedire che fosse imboccata e seguita sino in fondo in una realtà per altro interamente mutata.

Quella seminazione d'inizio anni Quaranta spazzò via dunque ciò che era inevitabile mettere da parte (che non significa scordare o disprezzare per partito preso), e ha saputo dare buoni frutti se è vero, come è vero, che la pianta della letteratura della Svizzera italiana, sfuggita alla 'trappola', può oggi confrontarsi pari pari con quanto di analogo si sta facendo in Italia, nel segno vero di una riconosciuta reciprocità. D'altronde lo stanno a dimostrare le prove man mano seguite ai due titoli ricordati di Filippini e Orelli, a cominciare, sul fronte della narrativa, da *Gli ostaggi* di Giovanni Bonalumi (1954), da *L'anno della valanga* di Giovanni Orelli (1965), da *Albero genealogico* di Piero Bianconi (1969), da *Il fondo del sacco* di Plinio Martini (1970), e poi ancora da *La disdetta* di Anna Felder (1974) o dai racconti di *Terra matta* di Alberto Nessi (1984); e sul fronte della poesia (oltre ai versi successivi dell'inesauribile e sempre vivace Giorgio Orelli) le raccolte di Fabio Pusterla, di Gilberto Isella, di Antonio Rossi... Ma questa, ovviamente, è cronaca.

¹ Eugenio Montale, *Ventidue prose elvetiche*, a cura di Fabio Soldini, Scheiwiller, Milano 1994, pp. 120 s.

² Rinunciando in questa sede a dar conto di un'esauritiva bibliografia sulle vicende letterarie della Svizzera italiana, rinviando tuttavia il lettore curioso ad almeno tre lavori che hanno in ogni caso, in modi e termini generali, un ricco valore riassuntivo e informativo: Giovanni Orelli, *La Svizzera Italiana*, in Aa.Vv., *Letteratura italiana. Storia e geografia, III: L'età contemporanea*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1989, pp. 887-918; Aa.Vv., *Lingua e letteratura italiana in Svizzera. Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna 21-23 maggio 1987*, a cura di Antonio Stäubli, Casagrande, Bellinzona 1989; Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni,

Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Dadò, Locarno 1997.

³ G. Bonalumi, B. Martinoni, P.V. Mengaldo, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Sulle relazioni di politica culturale fra Italia e Ticino durante la prima metà del Novecento, e in particolare durante il periodo fascista, si veda soprattutto Pierre Codiroli, *L'ombra del duce. Lineamenti di politica culturale del fascismo nel Cantone Ticino (1922-1943)*, Franco Angeli, Milano 1988; Id., *Fra fascio e balestra*, Dadò, Locarno 1992.

⁵ G. Orelli, *op. cit.*, p. 901.

⁶ Su Francesco Chiesa e Giuseppe Zoppi non esistono ancora studi specifici, né sono state rivisitate le loro opere di maggior successo (come il romanzo *Tempo di marzo* di Chiesa del 1925 o *Il libro dell'alpe* di

Zoppi del 1920). Si veda comunque Brenno Bretoni e Francesco Chiesa, *Carteggio 1900-1940*, a cura di Giovanni Orelli e Diana Rüesch, Giampiero Casagrande, Lugano 1994; Aa.Vv., *Giuseppe Zoppi nel primo centenario della nascita. Atti del pomeriggio di studio di Locarno, 26 ottobre 1996*, in "Cenobio", XLVI, gennaio-marzo 1997.

⁷ Giuseppe Zoppi, *Antologia della letteratura italiana ad uso degli stranieri*, Mondadori, Milano 1939.

⁸ Un'edizione critica del *Signore dei poveri morti* è uscita di recente a cura di Flavio Catenazzi (Dadò, Locarno 2000).

⁹ Sulla presenza in Ticino di Contini si veda almeno Gianfranco Contini, *Pagine ticinesi*, a cura di Renata Broggin, Salvioni, Bellinzona 1986; per Angioletti, P. Codiroli, *op. cit.*

UN AMORE TRAGICOMICO

Il corpo e l'anima dei libri

DI LUIGI BALSAMO

USATO in forma separata, il termine 'mania' nel linguaggio corrente ha di solito una valenza attenuata e quasi scherzosa (di questi tempi, chi non ne ha una?); ma quando si attacca ad un altro termine indica piuttosto una tendenza eccessiva che può assumere aspetti anche morbosi (piromania, erotomania, ecc.).

Conviene sgombrare subito il campo da possibili equivoci. Per esempio, se a qualcuno avvenisse di leggere la confidenza di un uomo maturo che ammette di aver provato fin dall'infanzia «l'affetto pel libro stesso nella sua materialità, sicché a sei e sette anni non gustavo maggior piacere che l'entrare, accompagnato da mia madre, in una bottega di libraio, guardare rapito i volumi schierati nelle scanse, seguire trepidante quelli che il libraio porgeva sul banco per la scelta e recare a casa i nuovi preziosi acquisti, dei quali perfino l'odore di carta stampata mi dava una dolce voluttà», ebbene, dovrebbe evitare precipitose deduzioni: non si tratta di incipiente 'bibliomania', dal momento che il ragazzo in questione si chiamava Benedetto Croce¹.

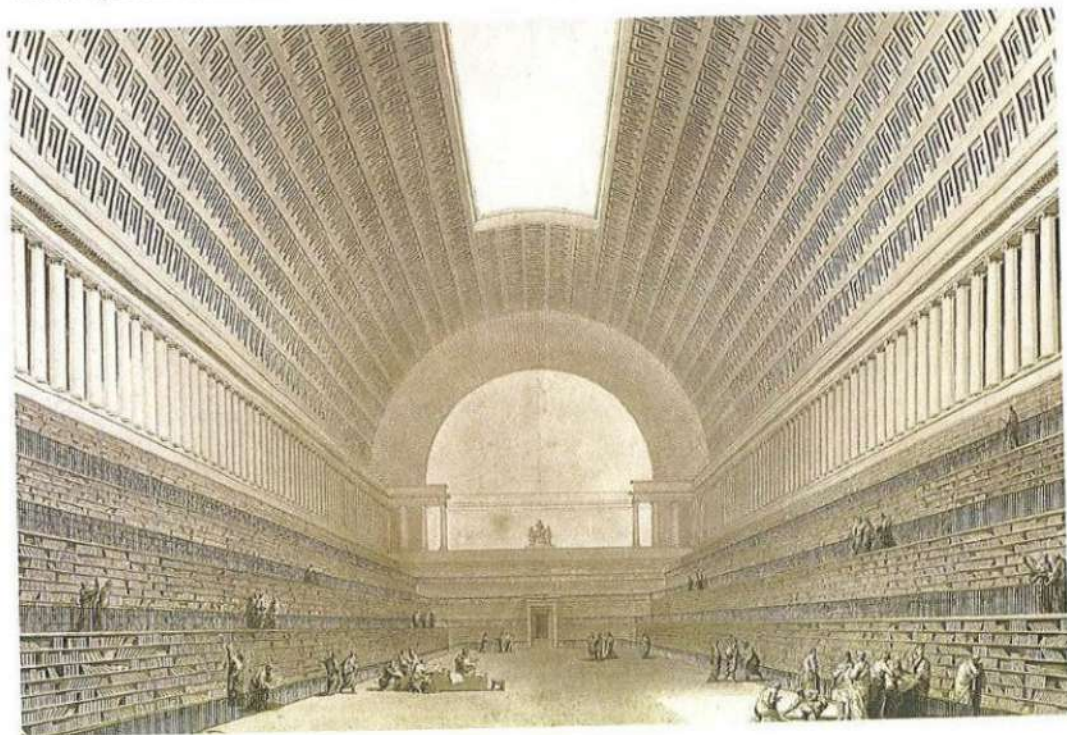
Analoga prudenza va usata di fronte all'onesta confessione di un altro personaggio, il quale pure confida che fin dall'infanzia era cominciato per lui «il forsennato amore per i libri. Forse sola tra le cose create dall'uomo, il libro ha un corpo e un'anima; né potrei giurare che a innamorarmi prima nei volumi dei poeti fosse veramente la loro anima, e non piuttosto, come sembra succedere anche in altri innamoramenti, la seduzione corporea, l'amore direi quasi carnale

per il loro aspetto esteriore, per la loro entità fisica fatta di carta, inchiostro, pelle, cartone. Mi incantavano la nitidezza dei caratteri, il nitore della carta, l'armonia della pagina; prediligevo i piccoli formati, meglio proporzionati alle mie proporzioni infantili e all'angustia dei ripostigli dove solevo nasconderli».

Neppure in questo caso si trattò di passione anomala: la confessione infatti è stata resa da Roberto Ridolfi, il biografo di Savonarola, eminente bibliologo nonché apprezzato autore di elzeviri della terza pagina². La spiegazione sta lì, nella precisa consapevolezza che il libro «ha un corpo e un'anima»: il loro amore dei libri fu in realtà globale, senza squilibri. Questa la linea di demarcazione, in quanto la 'bibliomania' è l'esatto contrario: è una passione dissociata, schizofrenica. È esistita sempre, sarebbe troppo lungo elencare qui i tentativi di definirla e di individuarne i seguaci. Basterà spigolare tra gli esempi più significativi³.

Un personaggio pittoresco fu certo il reverendo T.F. Dibdin, che non esitò a descrivere la bibliomania come un'effettiva 'folia per i libri' (*The Bibliomania: or Book-Madness* [...], London 1809) e ad

Étienne-Louis Boullée,
La nuova sala
progettata
per l'ampliamento
della Biblioteca
Nazionale, 1784;
penna e acquerello,
63 x 98 cm.
Parigi, Bibliothèque
Nationale de France,
Estampes, Ha. 56





Thomas Rowlandson,
*Il Dottor Syntax e il
libraio*, 1815; litografia:
particolare. Lecco,
Collezione privata

indicare i sintomi e le cure per siffatta ‘malattia fatale’ che mieteva tante vittime tra i ceti medi e alti della società, non invece tra la gente comune. Anche lui ne era gravemente affetto e voleva diffonderla per «contaminare» molti altri. Era entrato al servizio di George John secondo conte Spencer impegnato a raccogliere una biblioteca di libri rari, perciò costosi, ricercati come *status symbol* senza reale interesse per il contenuto. Sotto la sua egida contribuì a costituire nel 1812 la prima associazione europea di bibliofili riuniti nell’esclusivo Roxburghe Club (i francesi questa volta arrivarono secondi, nel 1820), che acquistò fama soprattutto per un’asta in cui fu aspramente contesa una copia del *Decameron* di Boccaccio (edizione Valdarfer, Venezia 1471). I prezzi salirono alle stelle e il suo protettore uscì perdente (al momento, perché qualche anno dopo poté recuperarla per un prezzo inferiore alla metà di quello pagato all’asta dal rivale, il marchese di Blandford).

A questo avvenimento si collega il titolo di un’altra sua stravagante opera: *The Bibliographical Decameron: or, Ten days Pleasant Discourse upon Illuminated Manuscripts, and Subjects connected with early Engraving Typography, and Bibliography* (London 1817), in pratica una semplice continuazione della precedente *Bibliomania*. Trovo sconcertante che qualcuno, e per di più un ecclesiastico, abbia osato richiamarsi all’eccelso primato del Certaldese nell’attribuire alla lettura di discorsi abbastanza superficiali e imprecisi, su messali incu-

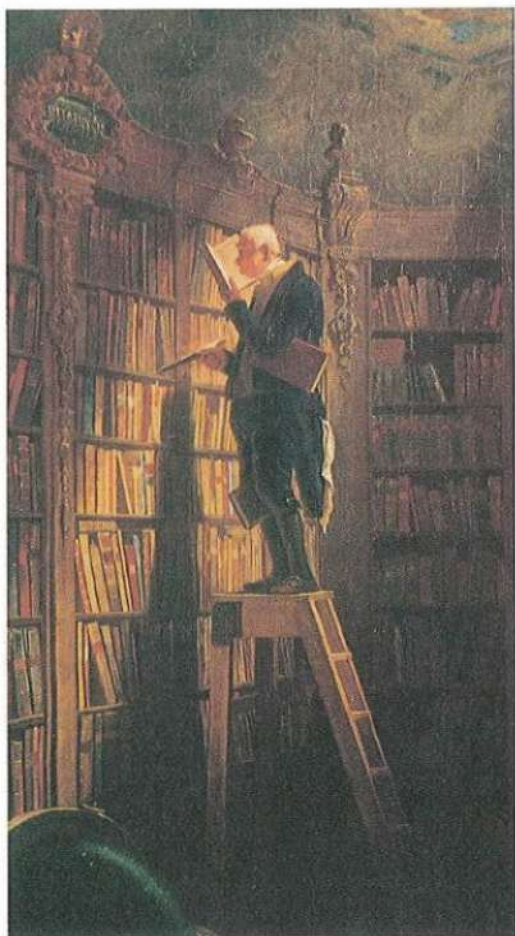
naboli e legature pregiate, lo stesso livello ludico («for the amusement of the reader») delle avventure di ser Ciappelletto o di frate Ci-polla. Delude l'assenza di qualsiasi tono burlesco o di genuino *humour* britannico (Dibdin era nato in India, è vero, ma fu poi educa-to al St John's College di Oxford), che del resto s'accorda con un'e-sposizione appiattita, piuttosto dilettesca, non solo sul piano nar-rativo ma anche su quello concettuale.

Dibdin ricevette dure critiche già dagli studiosi ed esperti con-temporanei, che lo giudicarono inaffidabile come bibliografo; preva-leva in lui e nei suoi amici un atteggiamento estetizzante e snobisti-co, tanto che di recente qualcuno ha proposto la definizione più ica-stica ed appropriata: Dibdin fu «the Beau Brummel of the biblioma-niac folly»⁴. I suoi libri tuttavia ebbero successo e ripetute ristampe grazie all'apparato illustrativo, costituito da ottime incisioni in rame e in legno: questo fu senza dubbio un merito comune al gruppo di appassio-nati di libri capeggiati dal conte Spencer.

I quali furono personaggi storica-mente reali, vissuti al tempo dell'Impero Britannico, mentre non meno numerosi sono gli emuli immaginari usciti dalla penna di buoni scrittori, tra gli altri del-lo stesso Gustave Flaubert. A mio pare-re, comunque, la palma spetta a Charles Nodier (1780-1844), brillante letterato animatore di un salotto parigino fre-quentato da giovani personaggi rispon-denti ai nomi di Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alphonse de Lamartine, Char-les-Augustin de Sainte-Beuve. Tutta gente che viveva di libri; Nodier era per-fino Bibliotecario dell'Arsenal, quindi massimo esperto della materia.

Théodore, il protagonista di un suo racconto intitolato appunto *Il bi-bliomane*⁵, resta il prototipo meglio riu-

Carl Spitzweg,
Il topo di biblioteca,
circa 1850;
olio su tela.
Schweinfurt,
Sammlung Georg
Schäfer

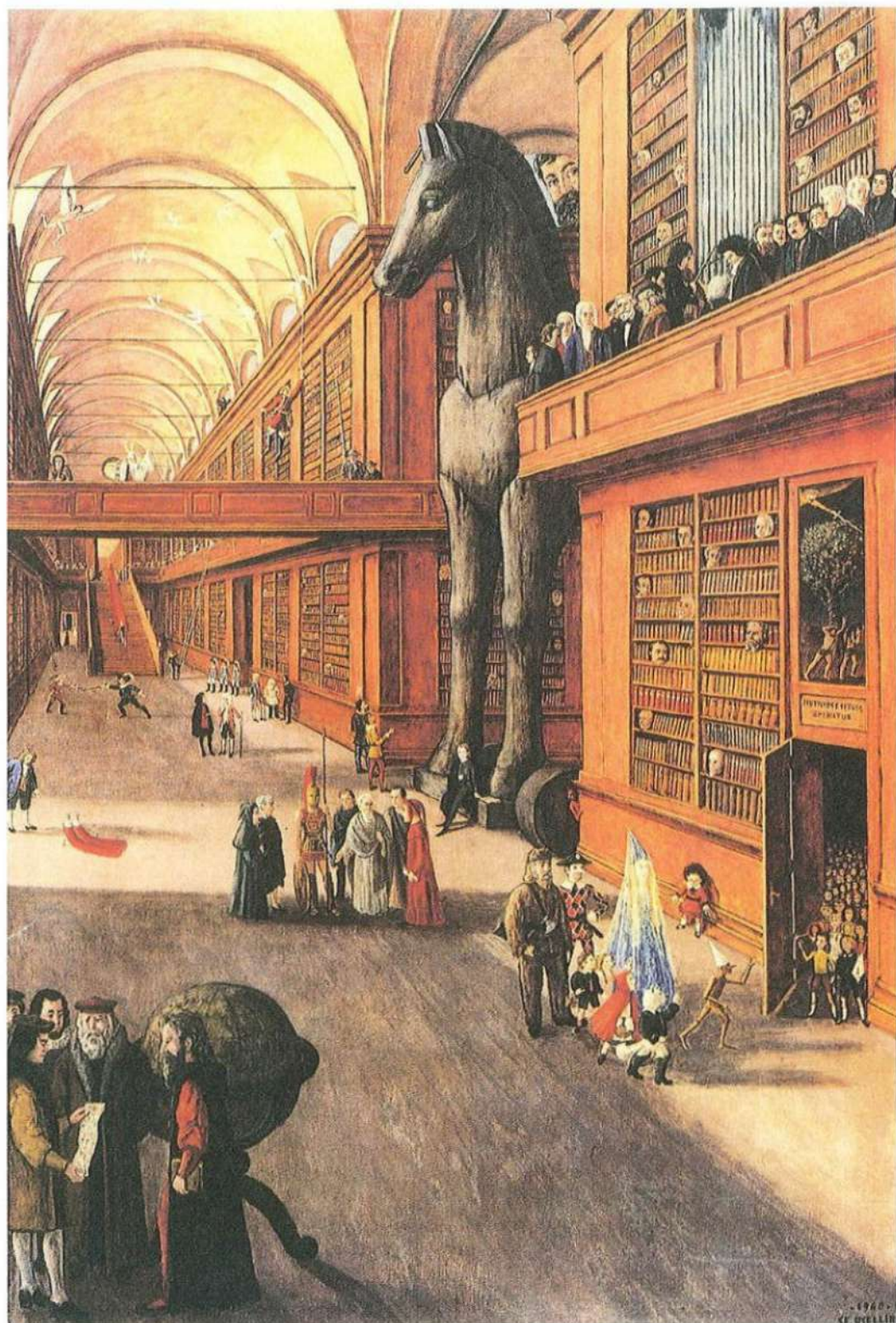


scito di questo genere di persone: «Passava la sua vita in mezzo ai libri, e non si occupava che di libri; [...] non parlava più, non rideva più, non giocava più, non mangiava più, non andava più né al ballo né al teatro». Evidente la morbosità della situazione, per la quale l'autore si avvale di dati ricavati dalla realtà, affinandoli però con la *souplesse* di una spiritosa fantasia. Ad esempio: l'elzeviometro, ossia lo strumento escogitato da Théodore per stimare «il prezzo, ahimè!, e il merito intrinseco dei suoi libri», era un'asta predisposta per misurare il formato dei volumi (che è un particolare da intenditori), quindi uno strumento più sofisticato della semplice canna graduata con la quale M.-H. Boulard (1754-1825) – nel racconto, scrupolosamente evocato come «il venerabile Boulard» – usava misurare a metri i libri che acquistava dai *bouquinistes* del lungo Senna.

Un'altra componente maniacale era la passione, abbastanza diffusa, per le legature in marocchino. L'aveva citata anche La Bruyère oltre un secolo prima ne *I Caratteri* (capitolo "Della moda"), ma in maniera piuttosto tetra, descrivendo il suo personaggio chiuso in «una casa dove, fin dalle scale si cadeva in deliquio per il tanfo del marocchino nero che ricopriva tutti i suoi libri». Si veda com'è invece frizzante la rappresentazione di Théodore quando la notizia della spedizione francese sulle coste dell'Africa lo fece esultare: «Grazie al cielo – disse fregandosi le mani – avremo i marocchini del Levante a buon mercato»; oppure la rappresentazione patetica, ma raffinata, allorché gli avveniva di guardare il piede di una donna e «una calzatura elegante di qualche colore brillante colpiva la sua attenzione: "Ahimè – diceva traendo un gemito profondo dal petto – ecco del marocchino sprecato!"».

Il personaggio di Nodier, «disposto come era sempre stato a estremizzare le emozioni», non resse ai tormenti procuratigli dalla sua passione: di fronte alla congestione cerebrale che l'aveva colpito, il dottore diagnosticò uno stato di «*monomania del marocchino*, o di *tifo dei bibliomani*» all'ultimo grado, che attraverso una delirante (ma sul piano letterario, purtroppo, gustosa) agonia lo portò alla morte. Il suo funerale fu seguito da un «corteo di marocchinai in lacrime».

L'arte e la poesia riescono a trasfigurare in creazioni simboliche imperiture anche gli aspetti brutali della realtà quotidiana, che non



mancarono neppure nella travagliata esistenza di un altro personaggio storico, Prospero Podiani, vissuto tra il XVI e XVII secolo. La sua passione per i libri gli faceva dimenticare «il vitto, ed il vestito, che talvolta mancavagli il pane, erogando ogni danaro nella compra de' libri, ed indossando lacere e sordide vesti, che procuravasi dagli ebrei, anche ruscite a panni di varij colori». È ovvio che una tale situazione causasse liti e altercazioni in famiglia, cosicché «la consorte [...] di malo animo un tale trattamento sofferiva, [...] e Prospero niente valutando i suoi risentimenti, colei per meglio cibarsi cominciò ad involare ed a vendere que' libri che al marito tanti danari e disagi costavano, e tante inquietezze; ora al cuoco, ora al fornajo e beccajo li impegnava»⁶. Non è ben chiaro a quali delle consorti si riferisse il biografo ottocentesco che dà queste notizie, poiché in seguito è stato precisato che il Podiani ne ebbe due, entrambe di «ragguardevole famiglia perugina». Con ambedue ebbe lunghe controversie giudiziarie. La prima se ne andò di casa; la seconda, che si lamentò per iscritto di essere stata da lui lasciata sola e ammalata, non cedette mai alle imposizioni, anche giudiziali, di versargli la dote come lui pretendeva.

Opinioni discordi sono state espresse sull'interrogativo se possa essere attribuito a bibliomania il comportamento del Podiani, il quale dopo tentennamenti e contraddizioni lasciò infine alla città i libri rimastigli, che andarono a costituire il primo nucleo dell'attuale Biblioteca Augusta di Perugia. Arduo pronunciarsi su un caso del genere, visto che il personaggio in questione, se ebbe interesse pure per l'anima dei libri, d'altra parte, stando ai documenti dell'epoca, trascurò le esigenze spirituali e corporali delle consorti.

¹ Benedetto Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1989, p. 15.

² Roberto Ridolfi, *Memorie di uno studioso*, A. Belardetti, Roma 1956, p. 22.

³ Un'ampia rassegna è fornita da Ugo Rozzo, *Furor bibliographicus*, in *Libri tipografi e biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo...*, L.S. Olschki, Firenze 1997, II, pp. 441-461; utile anche *Aneddotta*

della bibliomania. Letture e curiosità per bibliofili, Pierre Marteau, Roma 1987.

⁴ William A. Jackson, *An Annotated List of the Publications of the Reverend Thomas Frognall Dibdin...*, The Houghton Library, Cambridge (Mass.) 1965.

⁵ Fu pubblicato come un capitolo del volume *Livre de Cent-et-un*, tomo I, Ladvocat, Parigi 1831; leggo nella più recente traduzione italiana

di Emilia Reho pubblicata a Novoli (Lecce), *Bibliotheca Minima* 2001 (edizione non venale in tiratura numerata, ISBN 88-85204-22-8).

⁶ Giovan Battista Vermiglioli, *Biografie degli scrittori perugini*, Bertelli e Costantini, Perugia 1829, II, pp. 240-244; notizie più minuziose e documentate in Giovanni Cecchini, *La Biblioteca Augusta del Comune di Perugia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1978, pp. 1-36.

UN PETRARCA 'POSSEDUTO DA ANIBAL CARO'

*Intense letture e liberi giudizi del poeta
cinquecentesco*

DI GIUSEPPE FRASSO

ACHI sfogli le *Lettere familiari* di Annibal Caro (1507-1566) capita d'imbattersi più volte nel nome del Petrarca, il Petrarca beninteso dei *Rerum vulgariū fragmenta*: modello al quale guardare e sul quale misurare la propria competenza linguistica e la propria abilità poetica, modello capace di suggerire – per antifrasi – uno scambio giocoso, anche spunto per dare avvio a un progetto decorativo¹.

Per esempio – e per far memoria solo di alcune tra le evocazioni più significative – scrivendo a Benedetto Varchi, da Roma, nell'agosto del '36, il Caro così diceva:

Li vostri sonetti mi son piaciuti, ma non mi paiono de' più belli che voi abbiate fatti. Saremo con messer Carlo da Fano [Carlo Gualteruzzi], ch'è tutto vostro, e molto intrinseco alla signora Marchesa [Vittoria Colonna], ed ancor di messer Giovanni de la Casa, e, parendoli di darli, li daremo. Mattio [Mattio Franzesi, abile diplomatico e poeta bernesco] mi dice di avervi mandati tutti tre li miei ["Donna, qual mi foss'io"; "In voi mi trasforma"; "Miracoli d'amore"] a la detta Marchesa, che gli ho fatti ad imitazione degli tre fratelli del Petrarca [RVF 41, 42 e 43]².

Il 23 giugno 1543, nello scrivere, sempre da Roma, a Gandolfo Porrino, che fu segretario di Giulia Gonzaga, a Venezia, il

Caro alludeva ai pericoli di una guerra dopo la rottura della tregua tra Carlo V e Francesco I e così apostrofava l'amico:

E che pensate voi, Cavalier, di fare, quando il mondo va sotto sopra, e che non è persona che non abbia i suoi cancheri? Starvene costà voi solo agiatamente a vezzeggiarvi cotesta panzetta? O come vostro solito sopra una sedia badiale, e sotto a qualche verdura, o di rimpetto a un cotal ventolino con un Petrarchino in mano a canticchiare, O passi sparsi [RVF 141]?³.

Un decennio dopo, rispondendo, di nuovo da Roma, il 20 maggio 1553, a Alfonso Cambi che gli aveva chiesto consigli per i suoi studi, il Caro diceva:

Quanto a la nota de' libri che mi domandate, i quali sieno a proposito per i vostri studi, immaginandomi che voi non vi vogliate valere de lo scrivere se non ne la vostra lingua, essendo voi toscano, non avete bisogno se non di coltivarla. E a questo basta la lezione de li vostri tre primi Dante, Petrarca e Boccaccio, e di certi uomini che hanno scritto a que' tempi, e massimamente de le avvertenze de la grammatica, le quali sono necessarie per non errare ne' termini⁴.

Nel 1557 il Caro aveva mandato al Varchi, in lettura, l'*Apologia*, il noto testo polemico in risposta alle censure che il Castelvetro gli aveva mosso per la canzone "Venite a l'ombra de' gran Gigli d'oro", scritta su richiesta del cardinal Alessandro Farnese per esaltare la casa di Francia e i Farnese medesimi. Il 5 agosto dello stesso anno scriveva, da Parma, al Varchi, a Firenze:

Ho ricevuta l'Apologia, e, compiacendomi del giudizio che ne fate, ammetto per buone tutte le correzioni [...] Quanto al calabrone, ricordandomi de la similitudine di quel chiuso in un fiasco, ancora io pensava che fosse di quelli che ronzano, e non di quelli che fanno pallotta, come lo scarabeo, o lo scarafaggio, onde che avea detto: «E dove il scarabeo fa la pallotta», ma



Taddeo Zuccari
(1529-1566),
Donna che fila,
affresco, Caprarola,
Palazzo Farnese:
particolare

dandomi noia quel gruppo de le tre consonanti, andai cercando, se 'calabrone', che vi sta più sonoramente, vi si potesse salvare. [...] Vorrei anco sapere se, riponendovi 'scarabeo', quelle consomnanti facessero così fastidio a voi, come a me, e se approvate in tutto la regola del Bembo intorno a questa parte, vedendosi che 'l Petrarca, ed esso medesimo poi non l'osserva⁵.

L'ultimo giorno di febbraio del 1562, ancora da Roma, il Caro inviava a Giacomo Corrado un'altra interessante lettera, che rende bene il senso della sua libertà di giudizio, anche nei confronti del modello petrarchesco, proposto e imposto dal Bembo:

La prima cosa io non mi curerei de l'opposizione fatta al sonetto del signor Antonio Gallo, per quella parola 'de' persi' per 'perduti', perché la natura della poesia, a chi ben la considera è tale, quanto a le voci, che l'ammette quasi tutte ed ha più riguardo a la collazione d'esse, che a la sustanza. E quando stia bene il resto una voce non fa momento, e questo dico quando la voce non fosse buona. Ma io dico, che ancora per buona si può tenere, perché il non averla usata il Petrarca, non toglie che non sia tale, avendone egli lasciate tant'altre de le buonissime. E 'l dire che non si debba scrivere con altre parole che con le sue, è una superstizione, e questo punto è stato di già esaminato, e risoluto così da gli uomini di giudizio. Se non l'ha usata il Petrarca, l'ha usata Dante, il quale mette 'perse' per 'perdè' e 'persi' per 'perduti'. [...] Dir che Dante non sia autentico ne la lingua, è cosa da ridere, che se 'l Bembo non l'accetta nel modo di poetare, parendoli che non osservi la gravità, e 'l decoro, non è per questo che lo possa rifiutar ne la lingua. E, secondo che m'è stato detto, il cardinal Bembo medesimo, in questo ultimo, aveva ritrattato il giudizio fatto prima sopra Dante⁶.

Ancora, e per concludere la parziale esemplificazione, l'11 novembre 1562, Annibal Caro scriveva al pittore Taddeo Zuccari indicandogli i soggetti necessari a decorare la camera del cardinal Ales-

questo Petrarca è *Stimabiliſſ.*
non solo per l'Edizione, ma
perchè era posseduto dallo
Stesso Anibal Caro, come ne
fa fede il Nome di lui espresso
nella legatura, il contorno dorato,
che il pregio dimostra, in cui lo avevaſi

Ottenuto dalla Casa Lambertini da me
Giov. Patuzzi nell'anno 1799.

Tutti li sonetti sono
intatti; ed è cosa rarissima
per l'edizione del 500.



CON NUOVE, E
BREVI DICHA-
RATIONI.

Insieme una tavola di tutte le sue rime,
ridotte co i versi interi sotto le cin-
que lettere vocali.



IN LYONE, APPRESSO
Guglielmo Rouillio.

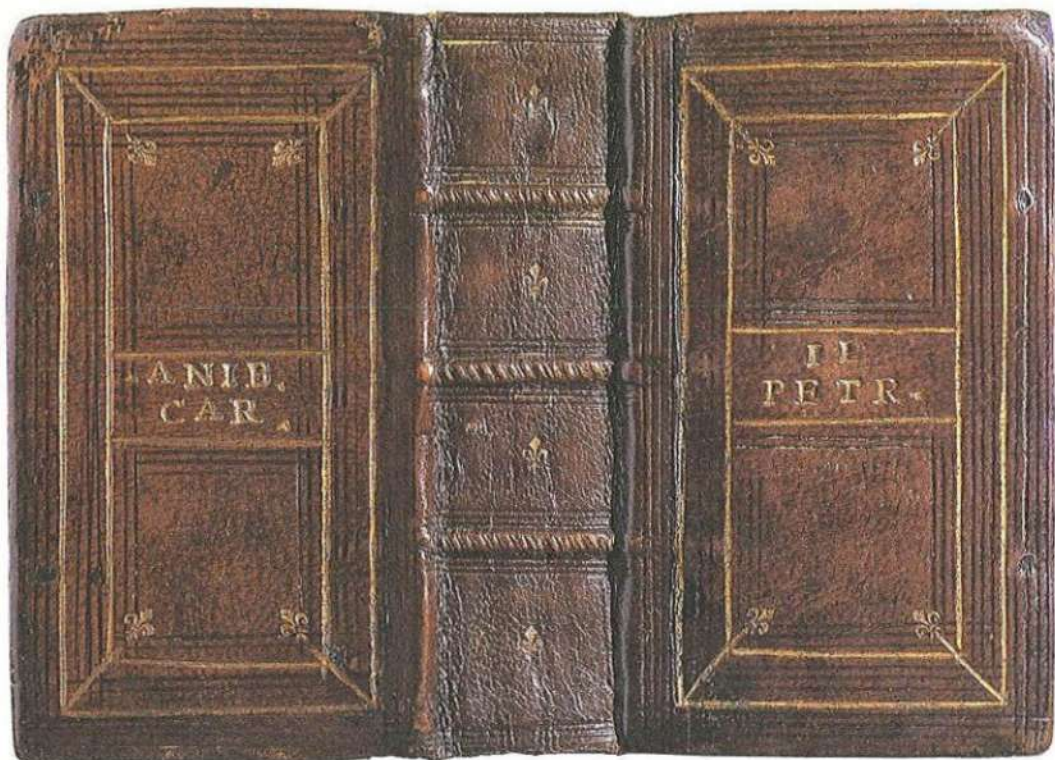
1551

Con Privilegio del Re per anni cinque.

sandro Farnese nel palazzo di Caprarola. Anche se non tutte le 'invenzioni' del Caro ebbero la ventura di essere eseguite a causa della mancanza di spazio, la maggior parte di esse fu realizzata; tra le indicazioni fornite dal Caro non manca appunto un soggetto derivato da Petrarca: «E sopra tutto ci vorrei quella vecchierella del Petrarca, che scinta e scalza, levatasi a filare accendesse il foco»⁷.

Risulta evidente come il Caro – né poteva essere altrimenti – conoscesse bene il suo Petrarca; è anche vero però, come ha scritto Carlo Dionisotti, che proprio uno dei testi più celebri del Caro, la citata, famosa canzone «Venite all'ombra de' gran Gigli d'oro», «si distacca nettamente dai modelli, in quel genere di poesia [quella politica], della tradizione volgare cinquecentesca, derivata dal Petrarca»; e ancora – sempre con le parole di Dionisotti – che «nessuna canzone del medio Cinquecento va tanto oltre, come questa

Il Petrarca con nuove, e brevi dichiarazioni, Guglielmo Rouillio, Lyone 1551: antiporta e frontespizio; dimensioni naturali. Milano, Biblioteca di via Senato



*Il Petrarca con nuove,
e brevi dichiarazioni,
Guglielmo Rovillio,
Lyone 1551; legatura.
Milano, Biblioteca di
via Senato*

del Caro, sulla via prebarocca della contaminazione di elementi classici e petrarcheschi»⁸.

Comunque sia, qualche frutto si potrebbe ottenere, avendo tra le mani il *Petrarca* – anzi, certamente, i *Petrarca*, come si capirà subito – letti, studiati, postillati dal Caro. Uno sembra essere quello conservato a Milano, presso la Biblioteca di via Senato. Si tratta di un esemplare de *IL PETRARCA / CON NUOVE, E/ BREVI DICHIARATIONI./ Insieme una tavola di tutte le sue rime,/ ridotte co i versi interi sotto le cin-/que lettere vocali*, stampato *IN LYONE. APPRESSO / Guglielmo Rovillio. / 1551* – in realtà una ‘rinfrescatura’ della seconda edizione del 1550 – che su un piatto porta il titolo del libro e, sull’altro, il nome del Caro impressi in oro, entro una cornice anch’essa dorata⁹; e inoltre un’interessante annotazione storica nell’antiporta.

Il libro non è identificabile tra quelli indicati in un inventario dei beni del Caro, pubblicato fin dal 1950, da A. Greco, in appendice a un suo importante scritto; ma in quell’elenco i volumi a stampa sono raccolti in gruppi, tutti insieme, senza distinzione alcuna,

sotto etichette genericissime¹⁰. Invece il volume milanese, per quei tratti di eleganza e preziosità prima ricordati, non si qualifica certo come libro di studio, di lavoro per un letterato; infatti nessuna traccia di lettura lo percorre: né postille, più o meno estese, né *marginalia*; nemmeno compaiono sui fogli di guardia, cosa piuttosto frequente in edizioni petrarchesche del Quattro e Cinquecento, farciture di materiale petrarchesco in certo senso 'aggiuntivo', come, per esempio, accade – solo per portare un'altra pietruzza all'edificio ormai vasto che si viene costruendo della lettura erudita di Petrarca in età umanistico-rinascimentale¹¹ – in un'edizione di *Sonetti e canzoni di messer Francesco Petrarca*, stampata a Venezia nel 1533, dagli eredi di Aldo e di Andrea Asolano, dove, «al recto della terza carta» compaiono i noti esametri leonini incisi sulla tomba del poeta, a Arquà: «Frigida francisci lapis hic tegit ossa petrarce/ Suscipe virgo parens animam sate virgine parce/ Fessaque iam terris coeli requiescat in arce»¹².

¹ Annibal Caro, *Lettere familiari*, ediz. critica con introd. e note di A. Greco, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1957-1961.

² Id., vol. I [1957], lettera [13], pp. 34-36. A. Greco, nel suo commento, ricorda che i tre sonetti del Caro «hanno le medesime rime disposte nello stesso modo, e cantano la stessa materia, mentre i sonetti del Petrarca, [...] commentati dal Varchi in una lezione all'Accademia Fiorentina il 20 aprile 1543 [...] pur essendo stati scritti per una medesima occasione hanno in ciascun componimento le stesse rime disposte in modo diverso» (p. 35, nota 8).

³ Id., vol. I, lettera [198], pp. 271-273.

⁴ Id., vol. II [1959], lettera [396], pp. 138-140.

⁵ Id., vol. II, lettera [487], pp. 245-247. Il Caro fa riferimento ai *Mattac-*

cini, dove si legge: «E dove il calabron fa pallotta» (si veda il commento del Greco, p. 245, nota 1).

⁶ Id., vol. III [1961], lettera [652], pp. 98 s.

⁷ Id., vol. III, lettera [676], pp. 131-140. Il riferimento è a *RVF* 33, 5 s. Il Greco riporta anche al riguardo la testimonianza di Giorgio Vasari: p. 131, nota 3.

⁸ Carlo Dionisotti, *Annibal Caro e il Rinascimento*, «Cultura e scuola», 5 (1966), pp. 26-35.

⁹ Per l'edizione lionese: *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les empreintes, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon [...] publiées et continuées par J. Baudrier*, neuvième série, Réimpression exacte de l'édition originale, F. De Nobele, Paris 1964, pp. 191.

¹⁰ Aulo Greco, *Annibal Caro, cultura*

e poesia, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1950.

¹¹ La rivista "Aevum" ha accolto, dopo il mio contributo d'avvio – *Per un censimento di incunaboli e cinquecentine postillate dei 'Rerum vulgariarum fragmenta' e dei 'Triumphs'*, I, British Library, London 56 (1982), pp. 253-262 – le altre puntate del censimento.

¹² Libreria Philobiblon, *Aldus 1495-1591*, Milano, XII mostra del libro antico, 2001, pp. 89-91, riprodotti a p. 90; la citazione è dal catalogo, così come dal dettato del catalogo – senza interpunzione e distinzione tra maiuscole e minuscole – è riprodotto il testo dell'epitafio. Per i versi della tomba di Arquà: Gianni Floriani, *Francesco Petrarca. Memorie e cronache padovane*, Antenore, Padova 1993, pp. 53.

PROUST RACCONTATO DA TADIÉ

Una biografia da consultare, una vera enciclopedia proustiana

DI ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA

Mi è sempre parsa artificiosa la separazione tra biografia e storia. La vita dei grandi scrittori è 'significativa', e, approfondendone la conoscenza, si penetra nell'anima di quel periodo storico. Del resto, anche nelle scienze della natura, la via maestra per arrivare a conoscere le fondamentali leggi dell'Universo è lo studio quasi maniacale di singoli fenomeni mediante esperimenti quanto mai 'particolari'. Se non mi illudo, una conoscenza piuttosto buona della vita di Proust (oltre che della sua opera), anche in certi suoi minimi dettagli, mi ha consentito di capire l'essenza del passaggio dall'Ottocento al Novecento meglio di chi tale problema lo abbia studiato nelle macrodimensioni. Sono perciò grato a coloro che scrivono le biografie degli scrittori. Se fanno un lavoro eccellente, li considero benefattori dell'umanità.

È uscita in Italia una nuova biografia di Proust. È la traduzione di quella pubblicata in Francia sei anni fa. Autore: Jean-Yves Tadié; editore: Mondadori. Non è né la prima né l'ultima. Per valutarne l'importanza, occorre dare un'occhiata alle narrazioni precedenti e 'rivali'. Quella scritta da George Painter nel 1959 (e tradotta da Feltrinelli nel 1965) è stata la prima che avesse ambizioni di completezza ed una grande attenzione ad episodi anche minimi, mediante l'utilizzazione di tutte le informazioni sparse nei ricordi degli amici dello scrittore e nelle lettere sino ad allora pubblicate. Prima di essa c'erano stati i libri piuttosto modesti di Léon-Pierre Quint (1925) e di André Maurois (1949). Painter è un



grande narratore e il suo lavoro su Proust costituisce una lettura deliziosa, a tratti esilarante, talora commovente. È la più 'bella' biografia che io abbia mai letto. Ne esce fuori un Proust persino troppo simpatico per essere vero; e, soprattutto, il lettore ha occasione di fare un meraviglioso viaggio all'interno della *Belle Époque*, può ficcare il naso nei più esclusivi salotti mondani, negli *ateliers* degli artisti, ed anche in qualche letto.

Negli anni Novanta la produzione di biografie di Proust ha imperversato nel mondo. Prima di quella di Tadié ne erano uscite, che io sappia, almeno quattro (una più voluminosa dell'altra), scritte da Ronald Haymann (Harper Collins, 1990), Ghislain de Diesbach (Perrin, 1991), Michel Erman (Fayard, 1994), Roger Duchêne (Laffont, 1994). È del 1965 la notevole monografia a carattere fortemente biografico di Pietro Citati (*La colomba pugnata*, Mondadori), mentre qualche anno dopo, negli Stati Uniti, lo scrittore Edmund White (apostolo ma non martire del *gay pride*) ha fatto uscire un *Marcel Proust* (Viking, 1999), e il professor Wil-

Albert Marquet
(1875-1947),
*Vista dell'abside
di Notre-Dame*,
olio su tela.
Troyes,
Musée d'Art Moderne

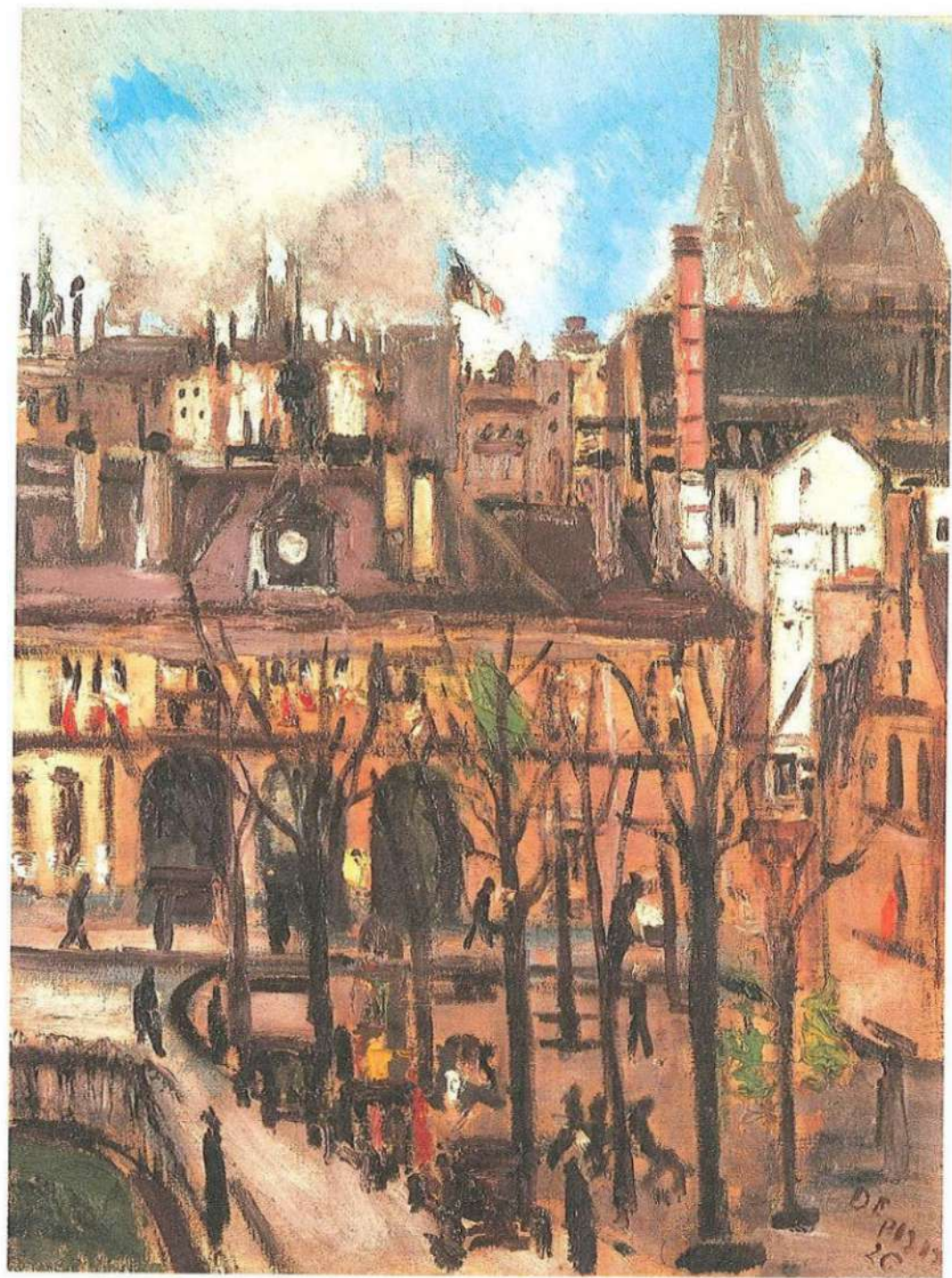
liam Carter ha scritto una voluminosa biografia (Yale University Press, 2000).

Troppa grazia, direte voi. In effetti, se il libro di Painter aveva tali pregi, perché non accettarlo come un classico insuperabile e occuparsi di altri autori? Cosa giustifica la decisione mondadoriana di destinare a un vasto pubblico, anche di non specialisti (gli specialisti leggono il francese), le 919 pagine della biografia di Tadié? Insomma: quali erano i difetti di Painter?

Il primo è l'età. Quarantun anni non sono pochi per un libro su uno scrittore morto ottant'anni fa. Chi legge Painter incontra il Proust che si conosceva quando era stato pubblicato solo un ventesimo delle lettere trovate e rese note da Philip Kolb e quando i manoscritti della *Recherche* erano ancora ben chiusi negli armadi della nipote: molte vicende restavano nell'ombra e la genesi del capolavoro era ricostruita in modo errato.

Il secondo è il 'metodo'. Senza tentare di nascondere (le fonti di ogni singolo paragrafo sono accuratamente indicate in una lunga appendice), Painter utilizza *Alla ricerca del tempo perduto* come se fosse uno specchio solo leggermente deformato della vita del suo autore. Così questa diventa un romanzo, che a qualcuno sarà forse piaciuto persino più della *Ricerca*, ma che può aver lasciati irritati coloro che non sono capaci di fare mentalmente la 'tara'.

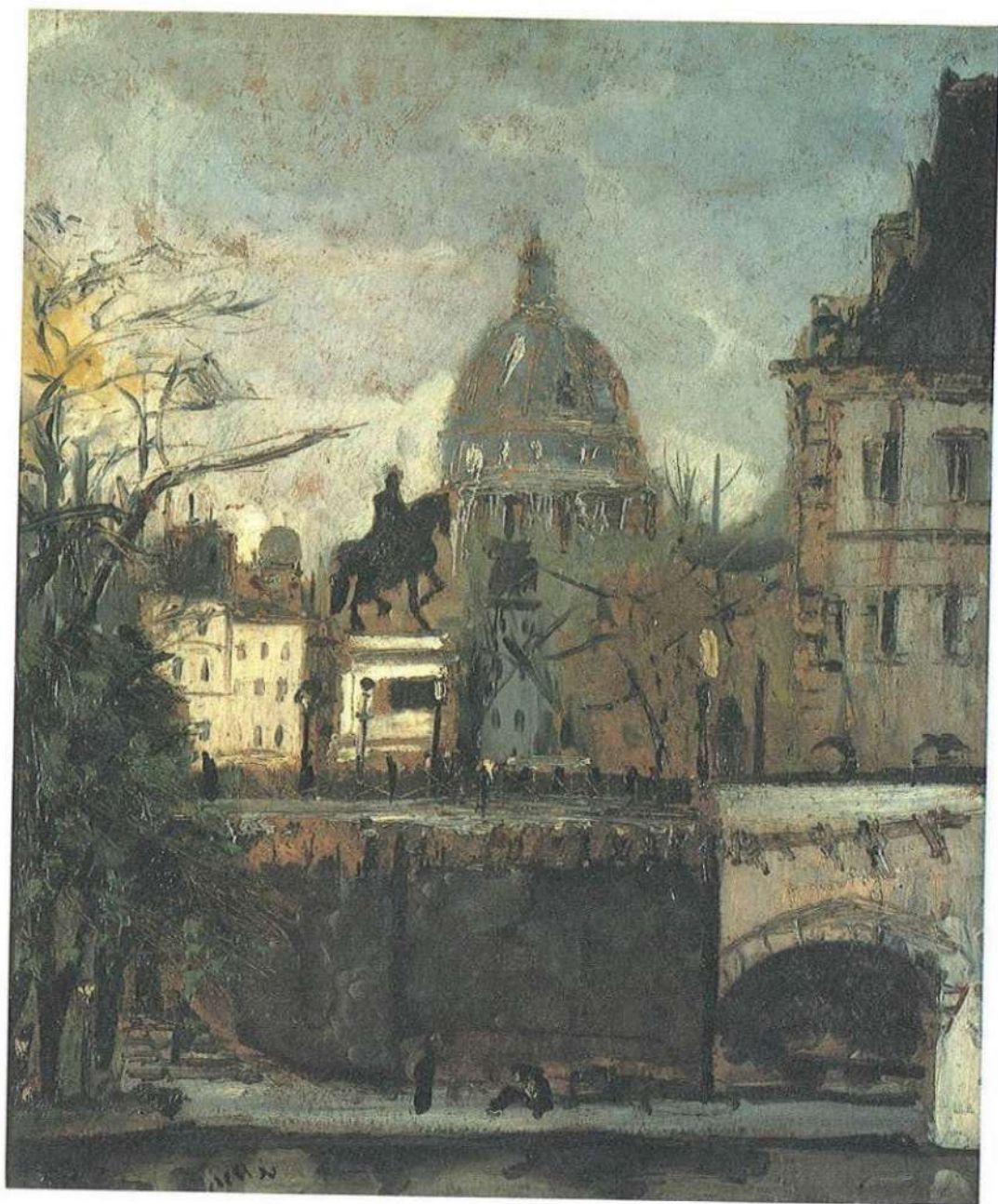
Il terzo difetto è il più grave: Painter trascura in modo scandaloso gli aspetti culturali e intellettuali della formazione e della maturità di Proust. Chi conoscesse lo scrittore solo attraverso Painter potrebbe credere che in tutta la vita egli abbia conosciuto solo i libri di Ruskin e quelli di Augustin Thierry e potrebbe pensare che non abbia avuto tempo di leggere quasi niente, dovendo vorticosamente passare da un salotto mondano all'altro, ad ascoltare o dire pettegolezzi, salvo poi autosegregarsi come un eremita negli ultimi quattordici anni, per scrivere un capolavoro, uscito miracolosamente dal nulla, come i bambini sono portati dalle ciotogne. Potrebbe quindi credere che il motivo principale per cui ci occupiamo della vita di quel signore nato nel 1871 e morto nel 1922 siano la sua omosessualità, il suo snobismo, una accattivante



stravaganza, l'asma, la febbre da fieno e un forte e ridicolo complesso materno positivo. Che poi abbia scritto un libro che non è solo 'bello' ma è anche l'intelligente bilancio del pensiero di un intero secolo, nonché la costruzione di una estetica nuova, questo è, per Painter, un dato trascurabile.

Tadié ha scritto invece la biografia di un intellettuale e di uno scrittore, a partire dall'infanzia, fino alla fase creativa, anche se non manca tutto il resto (compresi i mobili della cara mamma donati ad un bordello per omosessuali, gli orgasmi ottenuti trafiggendo topi con spilloni, ecc.).

Ma chi è Jean-Yves Tadié? Un professore; e, per di più, insegna alla Sorbonne (Paris IV), l'Università di Parigi rimasta più fedele alla tradizione accademica. Rabelais lo avrebbe definito un *sorbonnard* o un *sorbonicole*. Tadié si è accreditato in Francia come il proustologo per eccellenza; e, grazie a ciò, fu affidata a lui la direzione dell'*équipe* di filologi che hanno lavorato per la nuova edizione della *Pléiade* in quattro volumi, pubblicata dal 1987 al 1989 (con qualche revisione successiva, nel 1994). Questa edizione, che è riuscita ad affrontare senza troppa infamia un problema insolubile (la pubblicazione degli oceanici *avant-textes* del romanzo), costituisce il punto di riferimento obbligatorio per qualsiasi discorso su Proust. In un certo senso si potrebbe dire che la biografia scritta da Tadié è un 'classico' perché Tadié stesso è un classico vivente; egli ha infatti pubblicato vari altri lavori su Proust, che hanno un accentuato carattere definitivo, centrale e sintetico: *Lectures de Proust* (Colin, 1971), *Proust et le roman* (Gallimard, 1971), *Proust* (Belfond, 1983) e, più recentemente, il volumetto *Proust: la cathédrale du temps* (Découverte Gallimard, 2000). Non cercatevi intuizioni sconvolgenti, né proposte ermeneutiche rivoluzionarie. Come nelle poesie di Boileau, trionfa il senso della misura. Tutto è 'filologicamente corretto'. A Tadié fu affidato dall'editore Plon il compito di revisionare la pubblicazione degli ultimi volumi della corrispondenza curata da Philip Kolb, nel periodo della sua malattia e dopo la morte. A lui è stato anche chiesto di ideare e organizzare la grande esposizione *Proust* alla Bibliothèque Nationale de France. Naturalmente, egli ha trattato vari altri argomenti: *La cri-*



tique littéraire du XXe siècle (Belfond, 1984), *Le roman au XXe siècle* (Belfond, 1990), *Le récit poétique* (Gallimard, 1994), *Le roman d'aventures* (PUF, 1996), *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle* (Dunod, 1998), *Le sens de la mémoire* (in collaborazione col fratello, neuropsichiatra: Gallimard, 1999).

Che 'classico' sia sinonimo di 'noioso' è un pregiudizio sba-

Filippo De Pisis,
*Lungosenna agli
Invalidi*, 1926; olio su
tela. Milano,
Pinacoteca di Brera

gliato. E infatti questa biografia di Tadié è molto interessante. Delle opere di Proust è ricostruita la genesi, senza però addentrarsi in discussioni specialistiche. Ma l'aspetto più nuovo (nuovo spesso anche per me) è la ricostruzione dei percorsi intellettuali, delle letture, degli entusiasmi, dei rifiuti del giovane scrittore. Ne viene delineata così non solo la vita di un uomo, ma il cammino filosofico, ideologico ed estetico di un'intera generazione a cavallo dei due secoli, cioè il passaggio dalla cultura frammentista e irrazionalista del simbolismo e del decadentismo al nuovo bisogno di 'sintesi', sulla scia dell'insegnamento di alcuni grandi maestri (Tolstoj, Ruskin, Nietzsche, ecc.). Di qui il rinato desiderio di creare un grande 'romanzo microcosmo'. E poi l'incontro con le avanguardie (Balletti russi, Picaso, cubismo) e la svolta ideologica, in parte incompiuta, del primo dopoguerra.

Chi della vita di Proust non sapesse proprio o quasi niente potrebbe trarre dalla lettura di questa biografia un'impressione che a me non è facile immaginare, perché appartengo alla degenerata razza degli specialisti (tutti un po' matti), ai quali interessano solo le cose che fanno sbadigliare i sani di mente e per i quali è scipito ciò che appassiona la gente dotata di buon senso. Posso solo ipotizzare che, per questa più equilibrata categoria di viventi, la biografia scritta da Tadié possa presentare un difetto: una certa mancanza di unità. Ogni capitolo è suddiviso in sezioni, che sono più giustapposte che interconnesse e sembrano quasi accostate a caso. Il libro nasce dunque dalla somma di singoli tasselli o moduli autonomi. Sembra di visitare la pinacoteca di Palazzo Pitti, dove i quadri sono esposti secondo l'antico allestimento ornamentale, in uno splendido disordine. Ciò potrebbe produrre questo risultato: che, a differenza di quella di Painter, che si faceva leggere tutta d'un fiato dalla prima all'ultima riga, quasi fosse il più avvincente dei romanzi di Stevenson, la biografia di Tadié sia destinata ad essere più consultata che letta, come un'enciclopedia o un dizionario.

BIBLIOGRAFIA

Jean-Yves Tadié, *Vita di Marcel Proust*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Mondadori, Milano 2002, pp. XII-919.

LO SPAZIO PERDUTO E RITROVATO

Profumi, colori, sapori di Proust

DI LUCIANO ERBA

Eugène Carrière
(1849-1906),
*Ritratto d'uomo, detto
di Marcel Proust*; olio
su tela, 46 x 38 cm.
Parigi, Musée d'Orsay

LA recente pubblicazione italiana della *Vita di Marcel Proust* di Jean-Yves Tadié, al di là della vastità, della peculiarità, della novità delle informazioni che ci sono fornite, conferma una volta di più tutta la complessità strutturale di quel capolavoro che è la *Recherche*. Chi ha parlato di cattedrale a proposito del romanzo proustiano, così come si è detto della *Comédie humaine* di Balzac o di altre opere 'monumentali', ha colto nel segno, senza che per questo venga meno l'altra definizione, cui anche si ricorre, quella che considera la *Recherche* come una vera nebulosa dove, per quanto si esplori, non si finisce mai d'incontrare nuove sorprese, sollevare nuove questioni, scoprire nuove ragioni d'indagine. «Heureux les livres pareils à des falaises où les

siècles en y battant toujours trouvent encore à ronger» ha detto lo stesso Proust (cfr. *Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahier du 'Temps retrouvé'*, ediz. H. Bonnet et B. Brun, Gallimard, Paris 1982, p. 326).

Ripercorrendo col Tadié gli anni della vita di Proust, soffermandoci soprattutto su quelle pagine in cui il biografo, senza avventurarsi di proposito in un esercizio di critica genetica, ci lascia intravedere l'io segreto dell'autore, quella sua vita 'interiore' che è pur sempre alla base dell'opera, abbiamo riscoperto tutto il valore poetico dello spazio così come si



rivela in alcuni passi, del resto tra i più noti, dell'opera proustiana.

Ci sembra di poter così affermare che l'impegno di Proust di approfondire la dimensione del tempo, rievocando il passato, rivivendolo, ricreandolo, trasformandolo a proprio uso e giudizio, trae origine e trova la sua più compiuta realizzazione nella dimensione dello spazio. Sia che si assista agli effetti prodigiosi e rivelatori della memoria involontaria, sia che le impressioni più oscure e indeterminate vengano messe *in rilievo* sullo sfondo rievocativo, illuminate dalla propria stessa luce e dal segno che le riattiva: a partire, in un caso come nell'altro (ma si tratta proprio di casi tanto diversi?) dalle percezioni dei sensi del Narratore.

Nel noto passo della *madeleine* il senso che dischiude le porte del tempo perduto è quello del gusto. Il sapore agisce, è vero, tuttavia agisce grazie a un ambiente, a uno spazio favorevole, a una vera e propria camera di rianimazione: la stanza in città dove in un freddo giorno invernale Marcel gusta un semplice biscotto, una *madeleine*, difendendosi dai rumori della stanza vicina quando vuole ritrovare e spiegare la misteriosa sensazione che ha provato e che gli ha procurato un istante di esaltata felicità. L'ambiente esterno, la sua ostilità – in una precedente stesura dello stesso passo tale ostilità era più ingenuamente precisata: «L'autre soir, étant rentré glacé par la neige, et ne pouvant me rechauffer...» (dalla prefazione di *Contre Sainte-Beuve*, ediz. Gallimard, 1954) – non fanno che rendere più protetto e accogliente lo spazio chiuso dove si produce l'evento della memoria non sollecitata. L'inverno, la neve, il freddo sono una *non casa*, il più crudele dei *non io*, però necessari perché nello spazio protetto della camera si affermi al suo grado più intenso il valore dell'intimità.

Il ritorno del passato, il suo risveglio, quella che sarà la sua ultima verità passano attraverso una minuziosa ricostruzione e interpretazione, che a partire dalla luce primitiva non mancheranno di portare con sé, qui come altrove, l'impronta di una continuità e maturità esistenziale, quindi culturale, per sua natura non cancellabile di proposito. Dunque una ricostruzione infedele del vissuto, rivisitato scendendo piuttosto che risalendo il fiume degli anni? Sembrerebbe di sì, se non fosse per quel lampo improvviso della memoria involontaria o per l'*invenzione* di un termine o di una catena di termi-



Jacob van Ruysdael,
Il campo di grano,
 circa 1670; olio su tela,
 100 x 130 cm.
 New York,
 Metropolitan Museum

ni di significazione finalmente affiorati, creati (*ex nihilo?*) e tali da illuminare la notte della continuità, interrompendo felicemente il percorso di una crociera che rischiava di essere piattamente rievocativa. Lungi dal finire su tali secche si naviga invece a piene vele tra passato e presente, s'intravede la verità, si conosce la felicità dell'Altrove. L'irruzione fortuita dell'immagine remota *così com'era e com'è* costituisce il vero premio della *recherche* intrapresa: tra il passato e l'*hic et nunc* si stabilisce una specularità di secondo grado, una situazione di reciprocità che di fatto è testualmente creativa.

Il punto che qui c'interessa è però un altro: non tanto l'equazione passato/presente in nome dell'assoluta verità, quanto lo stretto rapporto tempo/spazio di cui si diceva in apertura di nota. La complementarità, o piuttosto l'osmosi delle due dimensioni, concave o convesse ad un tempo, salta agli occhi quando l'evento della memoria involontaria è teatralizzato all'interno di uno spazio chiuso, vero santuario del tempo. Lo si è visto nel cenno al passo della *madeleine*: la camera al riparo dalle intemperie e dai rumori esterni si configurava come il luogo ideale di ogni possibile scoperta da parte dell'io che sogna e rimemora.

Ma si danno altresì occasioni di ricerca del tempo perduto là dove i cosiddetti 'oggetti ermeneutici': fiori, campanili, acciottolato



Philippe Konink,
*Paysage du fleuve
Waal*, 1664; olio su
tela, 150 x 203 cm.
Copenhagen, Museo
d'arte

sconnesso, siepe, sentiero, alberi lungo la strada, per rammentarne solo alcuni, preferiscono proiettarsi entro spazi aperti, se non illimitati. Salvo che, affinché l'oggetto percepito dai sensi del Narratore possa agire sulla memoria, occorre che a distinguerlo, a farlo emergere dal non percepito che lo circonda, si profili un suo *habitat* adeguato e circoscritto, quale che sia la vastità e l'indeterminatezza dello spazio in cui esso oggetto si colloca.

È il caso, il primo che ci viene in mente forse per il suo valore di esemplarità, dei biancospini rosa della siepe che correva lungo la proprietà di Swann. Assistiamo qui ad una progressiva riduzione dello spazio in questione; il campo della percezione, visiva e olfattiva, si fa sempre più ristretto: dapprima Combray e i suoi immediati dintorni, poi la strada verso Tansonville, il sentiero lungo la proprietà di Swann, la siepe che lo fiancheggia, infine i biancospini e il loro profumo... Le 'immagini, i 'contenitori' di oggetti 'ermeneutici' vanno precisandosi man mano che diminuisce la loro estensione, divenendo portatori di suggestioni esteticamente 'cattoliche': la siepe non è



altro che «une suite de chapelles» che scompaiono sotto l'infiorata dei biancospini accumulati uno sull'altro come su un altarino (*reposer*); il sole disegna sul suolo un quadrato di luce quasi avesse attraversato la vetrata di una chiesa; il profumo dei fiori è untuoso «aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge», gli stami dei fiori sono fini e raggianti nervature di stile *flamboyant* simili a quelle che in chiesa lasciano passare la luce attraverso la balaustrata del *jubé* o i montanti e le traverse delle vetrate...

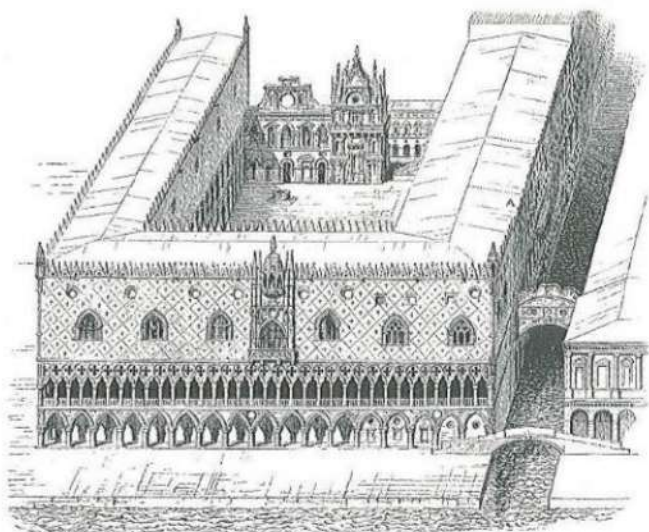
«Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur»: il Narratore non riesce ad approfondire il senso di queste vaghe impressioni, a coglierne il senso più profondo; insiste nel rievocarle ma inutilmente; poi, come aveva fatto nel caso della *madeleine*, rinuncia ai suoi sforzi, salvo ritornarvi di lì a qualche momento con rinnovata energia. Invano. Fallisce anche l'accorgimento di circoscrivere il campo della visione facendosi uno schermo con le mani così da non avere altro che i biancospini

Meindert Hobbema,
*Il viale alberato di
Middelhamis*, circa
1689; olio su tela,
102 x 140 cm. Londra,
National Gallery

fioriti sotto gli occhi: l'immagine resta sigillata, il tempo verbale della rievocazione è sempre l'imperfetto, l'assedio continua. Eppure quell'associazione: siepe di biancospini-esteriorità religiosa, nel gusto di un *Génie du Christianisme* di manica larga, ha a suo modo anticipato (quasi il Narratore-Poeta 'ci stesse girando attorno attorno') i termini di una rivelazione che non tarda a venire.

Infatti il nonno richiama improvvisamente Marcel; questa volta il tempo verbale non è più l'imperfetto, il tempo della continuità ripetitiva, ma il perfetto, o passato remoto che sia: «Mon grand-père, m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit: "Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette aubépine rose; elle est jolie!"». Nella descrizione che segue, la reminiscenza si dispiega finalmente in tutta la sua portata di senso, le connotazioni si staccano dalla vaghezza dello sfondo per essere poste in *rilievo*, gli addendi della tanto attesa rivelazione: il color rosa, la patina provinciale, l'*aura* cattolica... sono totalizzati, in assoluto, nel sintagma finale che definisce il biancospino rosa come «l'arbuste catholique et délicieux».

La critica stilistica dei nostri passati anni, pensiamo al grande Spitzer, avrebbe parlato, a proposito di *catholique et délicieux*, di 'aggettivi divaricati', al servizio di una 'onomatopea sintattica', vale a dire di una frase coordinativa che riproduce con intenti per lo più ironici e poetici un dato del reale, così come l'onomatopea riproduce attraverso i suoni della parola un fenomeno acustico. Lasciamo al semiologo delle nuove leve il compito di chiarire il processo di significazione della frase in questione, capace di produrre senso, e comel, grazie a dei segni che non sembrano dipendere dalla dicotomia tra significante e significato. Sta di fatto, invece, che memoria e immaginazione non si lasciano dissociare, lavorando al loro reciproco approfondimento: si ritorna al paese dell'infanzia, al paradiso terrestre della materia, dove il tempo è compresso nelle mille celle dello spazio, qui ad esempio tra i fiori. Chissà se Proust era a conoscenza del *Dictionnaire de botanique chrétienne* (cfr. *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, 1851) dove trattando la figura dei fiori ci si mantiene a mezza strada tra uno scrupolo di precisione del tutto scientifico e l'à *peu près* delle allusioni e dei richiami religiosi? o sapeva, ipotesi ancor più campata in aria, delle prove letterarie del Père Richeome (1544-1625), riscoperto dal Bremond



(1913), che descrivendo la figura dei giaggioli intravede una corona imperiale nel diverso inarcarsi delle lunghe foglie o trae dall'immagine del giglio i più diversi spunti devozionali?

Non si ha invece passaggio dall'indeterminato al determinato nell'episodio narrato nel *Tempo ritrovato*, alla fine della *Recherche*, quando il Narratore entra nel cortile del palazzo Guermantes per recarsi alla *matinée* della principessa di Guermantes. Suo malgrado inciampa sull'acciottolato sconnesso risentendo improvvisamente la medesima felicità provata in altre occasioni illuminate da un lampo, forse della memoria, ma, al solito, memoria di che?: «... un azzurro profondo mi inebriava la vista, impressioni di freschezza, d'abbagliante luce volteggiavano intorno a me e ansioso di afferrarle, senza osare di muovermi come quando gustavo il sapore della 'madeleine' ... rifacevo solo materialmente quel medesimo passo...».

Alla fine i suoi sforzi sono premiati, la visione abbagliante e indistinta lo sfiora, ritorna come per miracolo il momento in cui era inciampato anni prima sul lastricato del battistero di San Marco, ritorna Venezia «insieme a tutte le altre sensazioni connesse a lei in quel giorno e rimaste in attesa, al loro posto, nella schiera dei giorni dimenticati, donde d'improvviso il caso le aveva tratte imperiosamente» (dalla traduzione di Giorgio Caproni, *Il Tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1951, p. 189).

Non si ha dunque, come nel passo dei biancospini a Tanson-

ville, una graduale miniaturizzazione dello spazio, ma al contrario, recuperata infine l'immagine-chiave, si assiste a un ingrandimento dell'istantanea suscitata dai sensi, a una dilatazione della reminiscenza, a una vera e propria estensione dello spazio: il lastricato, il battistero, San Marco, ed è subito Venezia.

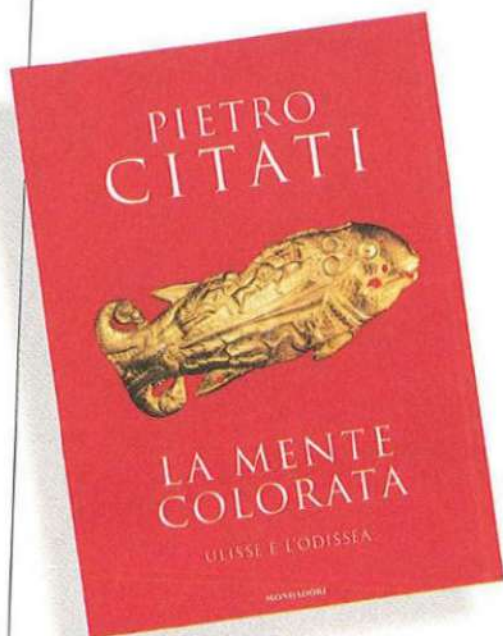
La verità, la verità preziosa giace dovunque lo spazio sia riabitato dal nostro ricordo e dalla nostra immaginazione: «Comment saurais-je que sur le sable de telle plage de Belgique vue une seule fois sans grand plaisir, pendant une heure, gît une vérité précieuse, si un bon vent ne m'y conduisait, par les seules voies qui y mènent, celles de l'imagination, en me donnant un enthousiasme à sa vue?... La nature sait où sont ces vérités. Elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité» (*Jean Santeuil*, II, Gallimard, Paris 1952, p. 227).

Dunque anche dei granelli di sabbia del mare del Nord posso non farsi custodi del tempo, e questo già si legge nel primo tentativo di romanzo di Proust, quel *Jean Santeuil* giustamente definito dal nostro Gianfranco Contini come «l'infanzia della *Recherche*». Perché la clessidra della scrittura sappia far scorrere e depositare sotto il segno della verità i momenti di grazia del tempo perduto occorre insomma che il Narratore si affidi al Poeta che è in lui, dia la parola alle cose e allo spazio che le integra, piuttosto che alle idee e all'intelligenza: «Non seulement l'intelligence ne peut rien... pour ces résurrections, mais encore ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner. Les objets en qui vous avez cherché à établir consciemment des rapports avec les heures que vous viviez, dans ceux-là elle ne pourra trouver asile. Et bien plus, si une autre chose peut les ressusciter, eux, quand ils renaîtront avec elle, seront dépouillés de poésie» (*Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 58).

Riflettendo sul mistero dell'esistenza, Proust sembra del resto avere in mente un Altrove il quale più che fuori dal tempo, neppure considerato, si pone fuori dallo spazio: «La vera vita è altrove, non nella vita stessa né nel dopo, ma nel fuori se un termine che ha origine spaziale ha senso in un mondo libero dallo spazio» (da una lettera a George de Lauris, 8 novembre 1908, citata dal Tadié, p. 571).

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

UN EROE DELLA NOSTRA MEMORIA



Ulisse viene da molto lontano. Nasce a Delo, l'isola su cui Apollo profuse oro e luce venendo al mondo, in un tempo in cui gli dèi venivano partoriti, come gli uomini. O forse comincia il suo viaggio terreno nella grotta in cui Maia genera Hermes, dio dei ladri, dei mercanti, degli artigiani. Non è meno lungo il viaggio che tocca anche a noi, lettori di Omero, coinvolti in una lunga storia che comincia all'alba del mondo e che non è ancora finita. Ulisse uomo è morto non sappiamo come, forse vecchio e appagato, ma con lui dal mondo del mito è nato l'uomo, il cui viaggio non è ancora concluso.

Nella lunga premessa che introduce al tema odisseo vero e proprio, Citati nel suo ultimo lavoro *La mente colorata* ricorda che la poesia ha due principi opposti e concordi: nasce dalla luce e ferocia di Apollo come dalla penombra e arguzia di Hermes: dal dio di Delo e dall'ambiguo protettore di ladri e mercanti, che per primo costruì la lira, donandola ad Apollo che la usasse «con mano leggera». Da un tale connubio nasce la civiltà poetica e nasce l'umanità prosaica. La grandezza dell'*Odissea*, Citati ce lo ricorda, consiste nell'aprire le porte al mondo dell'uomo dopo che l'*Iliade* ha cantato gli eroi, nell'accogliere il limite della mortalità che Ulisse difende contro la tentazione dell'eterno; e la simpatia, nel senso letterale della parola, che egli suscita, discende dalla sensazione che con lui l'umanità per la prima volta sia stata esposta alla poesia come ad un pericolo e nello stesso tempo alla sua maggiore fortuna. È stato tracciato lì il labile confine tra vita vissuta e vita narrata, dove i termini tra realtà e invenzione si confondono. Basta questo per renderci avvertiti che

nell'affrontare la storia di Odisseo Citati mette in campo l'argomento del narrare, che mi sembra il tema profondo del suo lavoro, su cui deve riflettere chi continua oggi a tentare questa esperienza e chi, leggendo, continua a crederci: riflettere per esempio sulla sapienza della menzogna che governa la parola di Odisseo e lo imparenta alla nostra letteratura. Chiunque scriva e inventi, mente di una strana menzogna, perché si nasconde dentro il racconto e proprio in quello si svela.

Ecco perché, introdotti ai silenzi e alle parole di Omero, ci addentriamo attraverso il libro di Citati in un viaggio non meno inquietante di quello di Ulisse: una filigrana di annotazioni si disegna al lettore, in modo che il tracciato del poema, illuminato da un punto di luce, dalla voce del commentatore che evidenzia un passo o un modo narrativo, prenda il rilievo sentito e voluto dall'interprete che qui ci racconta la sua odissea: da lettore privilegiato (è un privilegio che si conquista!) ha abbandonato la precaria sicurezza del leggere per affrontare a sua volta il viaggio tempestoso della parola scritta.

L'intreccio di uomini e dèi che governa la pagina del commentatore avvolge più che spiegare, affonda nel mistero invece di svelarlo, ci conduce per un labirinto ma non ci lascia memoria del tracciato che abbiamo seguito. Così nelle parole del commentatore si rivive l'esperienza di doppiare Capo Maleo, oltre il quale stanno i mostri, là dove la realtà non ha diritto di accesso. La spiegazione delle cose non ci tocca, se accettiamo di condividere almeno in parte l'esperienza dell'essere sfiorati dall'ala del divino, un divino bizzarro e forse persino iniquo, come lo è Zeus quando punisce i Feaci

per aver rispettato la legge a lui sacra, quella dell'ospitalità.

Alle bizzarrie di questo divino la cultura cristiana e quella laica che ne deriva non si adattano facilmente, se non adducendo a scusa l'adolescenza della civiltà che con quelle bizzarrie ha dialogato; e le guarda con la benevolenza dell'adulto che ricorda la propria discontinuità e si perdona cose che non farebbe mai più. Ma se è vero che l'isola di Scheria è più remota dell'Eden, pure la voce di Demodoco, il pianto di Ulisse, la gentilezza di Alcino e Arete, Nausicaa e i suoi sogni appartengono più della Sacra Scrittura alla nostra memoria e alla nostra affezione. Mi sono chiesta se la leggerezza fantastica dell'artificio omerico, anche quando racconta storie di patimenti, non ci abbia trattenuto prigionieri e stregati da quell'infanzia del mondo, di cui invidiamo le possibilità infinite, l'arbitrio e persino la terribilità. Dopo la vendetta contro i Proci, a Ulisse basta purificare con lo zolfo la sala del massacro e tutto torna alla primitiva innocenza; Penelope può dormire per tutto il tempo della strage, e non un grido, un lamento la raggiungono. Atena infine regala a Ulisse vincitore il fulgore della giovinezza e lo riconsegna al tempo perduto, ma senza che la memoria del dolore e della conoscenza gli venga sottratta, con un dono più grande ancora dell'immortalità, perché riconosce la misura che ci è più cara e prossima: a Cronos siamo devoti, a Cronos che ha lasciato arrivare fino a noi il primo uomo che ha scelto il tempo e rifiutato la condizione degli dèi.

Pietro Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Mondadori, Milano 2002, pp. 322.

SAGGI E PENSIERI
DI MAURIZIO VITTA

LE FUNZIONI DELLA RETORICA

Marc Fumaroli

L'età dell'eloquenza



Adelphi

Ezio Raimondi
La retorica d'oggi

Il Mulino Intersezioni

Nella cultura occidentale sono due le principali personificazioni della Retorica. La prima è quella descritta da Marziano Capella nel *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (V secolo d. C.); la seconda è quella tratteggiata da Cesare Ripa nella *Iconologia* (1593). La Retorica di Capella è donna di maestoso aspetto, cinta d'armi di difesa e d'offesa, con una veste in cui rifulgono tutte le figure, che intimorisce per la sua capacità di accendere passioni e di modulare il discorso. Quella del Ripa è donna bella, nobilmente acconciata, allegra e piacevole, che tiene alta la mano destra, simbolo delle sue «dimostrazioni aperte», e reca nella sinistra uno scettro che la proclama «dominatrice degli animi». *Officium vero meum est dicere apposite ad persuadendum*, afferma la prima; *Ornatus persuasio*, sono le parole scritte sulla veste della seconda.

Sebbene queste due figure concordino nel definire la retorica come arte della persuasione, le differenze tra l'una e l'altra sono profonde. Entrambe rendono omaggio alla sistemazione teorica della disciplina messa a punto da Cicerone; ma al comune modello tecnico contrappongono un diverso modello culturale. La severa sobrietà dell'immagine tardo imperiale, che insiste sullo schema logico dell'argomentazione, cede il posto alla sofisticata teatralità della figura barocca, interamente abbandonata al fascino dell'eloquio, che dovrà far corrispondere, come puntualizzò Cristoforo Giarda fissandola nelle sue *Icones symbolicae* (1626), *ingenio sagacitas, dispositioni ordo, ubertati copia, felicitati facilitas, concinnitati venustas*. Nei mille anni che le separano, la società è mutata, e la struttura del discorso si è adattata alle

trasformazioni, pur conservando intatti i caratteri primari del suo ufficio.

Questa capacità della retorica di aderire strettamente al susseguirsi delle situazioni storiche, fino a farsene specchio ed espressione, risalta vividamente nel voluminoso studio di Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, uscito in Francia nel 1984 e ora disponibile in traduzione italiana. Fumaroli, che è storico della cultura letteraria e figurativa, traccia qui un quadro nitido e articolato del modo in cui l'arte dell'argomentazione è passata dalla lezione ciceroniana, oratoria e di forte impatto sociale, all'interiorizzazione del discorso teorizzata da Seneca; dall'eloquenza del cuore e della fede propugnata da sant'Agostino alla tangenza con la bellezza ricercata dagli umanisti italiani; dalla retorica erasmiana, fedele al vero oggettivo, a quella sacra di matrice controriformista messa a punto da san Carlo Borromeo; fino ad approdare alla disputa tra la raffinata visione gesuita del discorso e quella più arcigna della Chiesa gallicana, e all'emergere, in Francia, di una retorica del Parlamento, un vero e proprio *Stylus Curie Parliamenti*, severo, avversario dell'ornamento e del superfluo, e sostanzialmente legato alla concezione assolutistica del potere. Si avverte, in questa approfondita indagine, l'assenza dei trattatisti barocchi, del disincanto con il quale essi lucidamente guardarono all'inconsistenza del mondo, e dell'inarrivabile maestria con cui l'occultarono, in pari tempo disvelandola, sotto un abbagliante manto di parole e di immagini. Ma al di là della ricostruzione storica, l'opera di Fumaroli fa emergere il tratto peculiare della retorica come arte dell'azione attraverso le parole.

Se ciò è vero, questo libro induce a porsi una domanda cruciale: che ne è della retorica nell'era della modernità e del suo superamento tuttora in atto? Nella seconda metà del XX secolo gli studi sull'argomento si sono moltiplicati. I lavori di Perelman e Olbrechts-Tyteca, di Genette o del Gruppo di Liegi, per citare solo alcuni tra i maggiori, hanno variamente individuato nuove frontiere del discorso proprio a partire da una condizione moderna che, dall'Illuminismo in poi, ha per un verso dilatato il consumo della parola e per un altro ne ha irrigidito le funzioni in schemi logici sempre più autoreferenziali. Su questo tema è tornato di recente a riflettere Ezio Raimondi, che ha scandagliato i rapporti tra retorica ed ermeneutica nella nostra epoca, dominata dalla comunicazione televisiva, dalla pubblicità, dalla moda, dal design, ossia da un sistema verbale che si innesta a una pratica di comunicazione eminentemente visiva, e soprattutto riscopre non solo il valore degli antichi precetti (primi fra essi quelli dell'*elocutio* e dell'*ornatus*), ma anche la serrata dialettica tra autenticità e inautenticità della rappresentazione, la cui incerta contesa e i frequenti scambi delle parti hanno sempre resa inquieta e sospetta la disciplina. In tale prospettiva, la retorica si conferma come tecnica, ma si rivela anche come capacità interpretativa di se stessa in quanto tecnica, e dunque come ermeneutica. Ciò vuol dire che nell'attuale dominio dell'«uomo dialogale», essa non si presenterà più come «retorica ristretta» o mera dottrina dell'elocuzione, ma sarà retorica «piena», ovvero «strumento interpretativo per un'antropologia dell'uomo contemporaneo».

Il punto di vista nel quale si pongono queste

riflessioni apre densi scenari a una teoria critica della cultura decisa a uscire dagli angusti schemi novecenteschi per affrontare il tema nella sua mobile e multiforme complessità. Si ritorna, in qualche modo, alla «perpetua mutazione» e alla «infinita varietà delle cose» di fronte alle quali Michelstaedter aveva situato la retorica, chiamata a dichiarare con le parole guerra alle parole. Ma proprio l'opera di Michelstaedter ci riporta alla più antica tradizione di quest'arte, che aveva vagheggiato nella sua fase aurorale uno spazio nel quale il discorso potesse in qualche modo rendere conto della pienezza delle cose, del loro senso mutevole e sfuggente, afferrabile non nella stasi delle formule chiuse, bensì nel vertiginoso scorrimento dell'esistenza. Era il programma delineato dai fondatori stessi della retorica: Corace e Tisia, che avevano intuito il valore del 'verosimile' come varco oltre il quale intravedere per un attimo la verità; i pitagorici, che avevano costruito una dottrina dei contrari in cui affiorava l'instabile immagine della realtà, e meditato sulla *politropia*, e cioè sulla duttilità del discorso, che doveva affidarsi

all'ambigua figura del *kairós*, ossia a una 'opportunità' da cogliere sul filo di una precaria misura; e infine Gorgia, che registrando freddamente la vanità di ogni ricerca del vero faceva dell'«inganno» della parola l'unica garanzia di comprensione del mondo. La dialettica platonica, la teoria di Aristotele e la dottrina di Cicerone, nella loro aspirazione a cogliere delle cose il loro essere stabile e definitivo, non hanno demolito fino in fondo queste indicazioni, ma le hanno solo respinte ai margini del discorso scientifico e filosofico, sul quale però esse non hanno mai cessato di distendere un'ombra non meno seducente che inquietante.

Nell'epoca attuale, in cui i territori della scienza e della filosofia vedono incrinarsi le ferrigne difese erette contro il dubbio e l'incertezza, la retorica riscopre così la sua funzione primaria, che è quella non di spiegare il mondo, ma di raffigurarlo per quello che è: un mobile apparato di 'figure' nella cui variopinta evanescenza inseguiamo, come ansiosi segugi, le tracce che l'inafferrabile verità disperde dietro di sé.

Marc Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980, e Albin Michel, Paris 1994; *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, trad. it. di Emma Bas, Margherita Botto, Gabriella Cillario, Adelphi, Milano 2002, pp. 843.

Ezio Raimondi, *La retorica oggi*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 112.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

PASSIONE PER IL TEATRO SUL GARDA

Nel 1989, due anni appena dacché era stato inaugurato l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo nell'Università degli Studi di Milano, si pensò alla creazione di un appuntamento annuale da proporre a giovani studiosi e studenti delle discipline teatrologiche, al fine di riunirli per un certo numero di giorni nella sede gardesana dell'Università a discutere e a ragionare insieme a esponenti significativi del nostro teatro. L'idea portante era, insomma, quella di consentire a giovani studiosi un bagno nella realtà del teatro vivente, particolarmente salutare in considerazione della natura speciale dell'arte scenica, così intensamente e vitalmente compromessa nella fisicità del corpo e della materia. A chi prendeva l'iniziativa parve ovvio scegliere come primo fulcro di indagine il tema della regia: nonostante, infatti, senza dubbio alcuno, la figura artistica e professionale del regista avesse assunto ormai da una cinquantina d'anni anche nel nostro paese il rilievo assoluto altrove in Europa conquistato con molti decenni di anticipo, mancava ancora, sullo scorcio degli anni Ottanta, una sede scientifica ed editoriale specificamente dedicata a tale determinante fenomeno, cui si deve il radicale mutamento di statuto operatosi nel teatro europeo del XX secolo.

Con la definizione di "Protagonisti del teatro del Novecento" che sottotitola la prima serie dei "Quaderni di Gargnano", si è dunque deciso di indicare senza esitazioni le figure dominanti dei registi che, nell'Italia degli ultimi sessant'anni, hanno condotto mirabilmente la nostra civiltà teatrale ai livelli più alti raggiunti da quelle estere, facendole recuperare con una celerità stupefacente il *gap* che la separava dal resto del mondo. Dalla registrazione di ogni fase dei lavori

sono nati nove ponderosi libri (dieci se si considera anche il volumetto aggiuntivo di studi dedicato a Strehler dopo la sua scomparsa), editi dal meritorio impegno del romano Bulzoni, primo certamente fra gli editori italiani per la ricchezza del catalogo dedicato specificamente al teatro: in essi sono tracciate, senza presuntuose pretese metodologiche, le linee secondo le quali si è andato configurando nel nostro paese il teatro di regia, coincidente con il grande teatro d'arte nel secondo Novecento. Un'accurata documentazione bibliografica e teatrografica costituisce la base di contributi in tal senso affatto unici, che consentono al lettore una conoscenza sicura ed esaustiva dei lunghi e complessi itinerari compiuti da ogni singolo artista, mai in precedenza analiticamente e ordinatamente ricostruiti.

Pur senza rispettare in senso stretto un criterio cronologico o una gerarchia prestabilita di altro tipo, il percorso effettuato nei primi nove anni di lavoro, attraverso altrettante "Settimane del teatro", ha illustrato ampiamente il panorama del maggiore teatro italiano di regia, fotografandolo in un momento critico e fortunato. Con la sola necessaria esclusione di Luchino Visconti – venuto a mancare in anni ormai relativamente lontani – tutti i protagonisti della grande stagione del teatro italiano di regia hanno, infatti, accettato l'invito a partecipare al seminario loro dedicato: dai maestri della prima generazione, ancora nel pieno di una inesausta attività (Squarzina, Strehler, de Bosio), ai più significativi rappresentanti di un teatro diversamente orientato, appartenenti alla medesima classe anagrafica (Garinei, Patroni Griffi), ai più notevoli esponenti di una generazione artisticamente e culturalmente



certamente successiva, seppure separata dalla prima da un solo decennio (Ronconi, Missiroli, Scaparro), fino al maggiore esponente di quella che a noi pare essere già una terza e ben distinta generazione di registi (Catri). Approfittando anche della contingente coincidenza della scadenza del primo decennio di attività gargnanesi con la fine del secolo, si è dato luogo a una pausa di riflessione, per interrogarsi sul significato che il teatro va assumendo oggi e sulle probabili sue proiezioni nell'immediato futuro. La straordinaria accelerazione che sta caratterizzando il progresso umano negli ultimi decenni non ha, infatti, risparmiato i diversi aspetti della vita culturale e artistica, fra i quali lo spettacolo ha assunto, anzi, una posizione di punta. Anche il teatro, dunque, necessariamente sta mutando il suo ruolo nella società civile, ove ha smarrito la sua originaria valenza di *mass medium* per caricarsi di funzioni culturali e artistiche più elevate e sofisticate, a danno della componente ludica, che in molti casi ne è risultata, pertanto, depressa quando non apertamente deprecata. Per fare il punto su una situazione fluida che sta comportando assestamenti di non poco momento nella vicenda del nostro teatro si sono riuniti perciò,

nella edizione 2000 della settimana gargnanese, i grandi registi che della manifestazione erano stati protagonisti nei nove anni precedenti, con la necessaria e dolorosa esclusione di Giorgio Strehler, scomparso sullo scorcio del 1997.

Con l'undicesima edizione della "Settimana del teatro" si è inaugurato un nuovo ciclo di appuntamenti annuali, dedicati allo studio delle principali istituzioni teatrali: forti della convinzione che scrivere una storia del teatro che non tenga conto delle componenti extra artistiche, o para artistiche, significhi scrivere una storia del teatro dimezzata, si è deciso di scegliere come fulcro d'interesse della seconda serie dei seminari e delle pubblicazioni l'indagine attorno ai "Teatri pubblici e teatri privati di tradizione", sintetizzando in questa definizione, che sottotitola, appunto, la nuova serie dei "Quaderni di Gargnano", il desiderio di riflettere e discutere intorno alle maggiori istituzioni teatrali italiane, alla loro storia, al loro funzionamento. È parso doveroso prendere le mosse dal Piccolo Teatro di Milano, primo teatro stabile italiano, cui va il merito di avere inaugurato la vicenda dei teatri pubblici in Italia, con l'energia di una forza propulsiva, di una volontà 'di essere esemplare', che ha reso il suo contributo davvero determinante nella marcia di avvicinamento compiuta dall'Italia a partire dal secondo dopoguerra verso le altre civiltà teatrali europee. Affrontare la riflessione sulla storia di questa 'casa teatrale' da una mera prospettiva artistica, per quanto affascinante, non è parso sufficiente: Strehler, infatti, non avrebbe potuto compiere tutto ciò che ha compiuto se non avesse avuto al suo fianco una figura della statura di Paolo Grassi, oltreché una nutrita schiera di abili collaboratori non solo artistici,

ma anche tecnici e gestionali; se alle sue spalle non ci fosse stato un gruppo di persone che hanno realizzato, organizzato, gestito, strutturato, inventato, promosso, condotto il suo lavoro artistico.

Della XII edizione della "Settimana del teatro" (2002) protagonista è stato il Teatro di Genova, secondo organismo stabile italiano dal punto di vista cronologico, la cui storia è stata ripercorsa con attenzione volta alla componente artistica, ma anche ai meccanismi di produzione e distribuzione, e alla pedagogia teatrale, al fine di disegnare un quadro completo e dettagliato del fare teatro oggi. Sotto la guida autorevole e paziente di Ivo Chiesa, il direttore storico dello Stabile genovese, molti testimoni sono sfilati al tavolo dei relatori per essere ascoltati e sollecitati dal giovane pubblico presente: da Luigi Squarzina, direttore artistico dal 1962 al 1976 e regista di molti fra gli spettacoli storici del Teatro di Genova, agli attuali direttori Carlo Repetti e Marco Sciacaluga, dallo scenografo Gianfranco Padovani a attori celebri quali Lucilla Morlacchi e Lello Arena.

Mentre queste pagine vanno in stampa, a Gargnano fervono i preparativi per la nuova edizione della fortunata manifestazione, che quest'anno sarà riservata al più importante teatro del mondo, il Teatro alla Scala: un piccolo sconfinamento dal teatro di prosa cui ci si era fin qui attenuti, ben motivato da una storia secolare in cui i generi si sono intrecciati sul medesimo palcoscenico (nell'Ottocento la Scala ospitava anche la prosa) e da un interesse crescente degli studenti per il teatro musicale, cui è corrisposto un sempre più intenso e organico rapporto di collaborazione tra l'Università e il Teatro alla Scala.

NOTE SU NOTE

DI CARMELO DI GENNARO

PER IL CENTENARIO DEL DISSONANTE BERLIOZ

«Berlioz è una dissonanza che non è stata preparata e che non sarà mai risolta». Con questa lapidaria affermazione, mutuando il linguaggio dalla teoria musicale, nel 1846 Giacomo Meyerbeer liquidava Hector Berlioz. Seppur con qualche distinzione, l'apodittica frase del compositore franco-tedesco può esser utile per iniziare un discorso sul suo collega francese, poiché contiene elementi di verità. Infatti ancora oggi, a duecento anni dalla nascita e prossimo ad essere trasferito, primo musicista, tra i grandi del Panthéon, Berlioz non ha fatto molta strada nella comprensione del pubblico; nemmeno la critica musicologica gli ha reso giustizia, incasellandolo alternativamente come sfrenato innovatore (nel migliore dei casi), oppure come abborracciato sperimentatore (nel peggiore). Insomma, la figura del grande musicista attende ancora un'equilibrata analisi, anche se – per amor di completezza – un primo tentativo in tal senso, peraltro riuscito, è stato messo in opera da Olga Visentini nel suo saggio introduttivo alle *Memorie* di Berlioz, pubblicate in Italia da Studio Tesi (1989).

Berlioz «dissonanza non preparata», si diceva citando Meyerbeer. In effetti, arrivò diciottenne sulla scena parigina dalla provincia dove aveva sempre vissuto (nacque a La Côte-Saint-André, non lontano da Grenoble), praticamente digiuno di cultura musicale. A Parigi, Hector trovò una situazione non certo brillante. Ancora non s'era spenta l'eco delle grandi manifestazioni popolari di piazza (retaggio della Rivoluzione), che prevedevano un massiccio uso della musica; d'altro canto i maestri francesi dell'epoca non avevano individuato la strada nuova da percorrere;



ancora una volta sarebbe stato uno straniero ad indicargliela, vale a dire Meyerbeer, di fatto il più importante codificatore del *grand-opéra*, che avrebbe di lì a qualche anno spopolato a Parigi. Ancora una volta, perché già nel Seicento era stato un italiano, Giovan Battista Lully – poi diventato Lully – a fondare di fatto la grande tradizione della *tragédie-lyrique*, che avrebbe dominato la scena teatrale sino al Settecento inoltrato.

Così, dopo l'apprendistato con Lesueur e la pubblicazione di alcune romanze, la sua *Messe solennelle* (del 1824), raccoglie il primo fiasco, fiasco ripetuto anni dopo (1837) con la monumentale *Grande Messe des Morts op. 5*, che prevedeva un organico smisurato, vale a dire almeno 200 coristi, 140 orchestrali, ai quali andavano aggiunte 4 orchestre di strumenti a

fiato, 8 coppie di timpani, 2 grancasse, un tam-tam e 3 coppie di piatti: «un terribile cataclisma musicale», come scrive nelle *Memorie* lo stesso compositore. Il gigantismo orchestrale, come accennato, è un'eredità che Berlioz raccoglie dalle grandi manifestazioni di massa del periodo rivoluzionario (quando si faceva 'musica all'aperto'). Quel che risulta nuovo, però, è l'effetto di spazializzazione del suono che il musicista cerca nel *Tuba mirum*, quando predispone che le quattro fanfare di trombe siano disposte ai quattro punti cardinali, creando un effetto stereofonico *ante litteram*.

La rottura del fronte unico d'ascolto è certamente una delle caratteristiche musicali più dirompenti della ricerca di Berlioz, poiché tale soluzione non ha solamente finalità ad effetto, o peggio coreografiche, bensì segnala l'insofferenza per una ricezione unicamente 'passiva' della musica. È ovvio, infatti, che ciascuno degli ascoltatori, situato in posizione differente nello spazio acustico, percepisca una 'singolare' struttura architettonico-sonora del pezzo, dovuta alla posizione rispetto alle fonti, che deve poi coordinare autonomamente, vale a dire col supporto dell'immaginazione, col resto della composizione.

Non meno conflittuali furono i rapporti di Berlioz col teatro d'opera: sin dal *Benvenuto Cellini*, presentato all'Opéra nel 1838, s'esplicita immediatamente un'idiosincrasia tra ciò che il pubblico parigino d'allora s'attendeva, e quello che il compositore proponeva. L'intenzione, fieramente perseguita, di non scendere a compromessi, di presentare un teatro che, a un tempo, facesse tesoro delle conquiste strumentali, esperite con risultati già straordinari nella precedente *Sinfonia fantastica* (1830)

segnala in filigrana l'insoddisfazione, tutta romantica, dell'intellettuale nei confronti della società borghese.

Eppure, anche politicamente, Berlioz fu ambivalente: dopo aver inneggiato alla rivoluzione di luglio, davanti agli scempi e ai massacri ripiegò su istanze conservatrici, con una posizione altera e consapevole della superiorità dell'artista nei confronti della massa. La grande passione per la cultura, che non venne mai meno, l'amore per la classicità (Virgilio rimase sin dalla gioventù tra i suoi idoli, ne costituisce testimonianza l'estremo capolavoro, *Les Troyens*), rivelano un costante autocontrollo anche nell'esercizio della composizione, che non diventa mai sfogo interiore, diario intimo, pur non rinunciando all'innovazione, in particolare nel campo della strumentazione.

E in tal campo, infatti, Berlioz fu maestro, poiché per primo – forse – pensò all'orchestra non in termini di rivestimento strumentale d'idee musicali nate sul pianoforte (che infatti non sapeva suonare), bensì proprio come possibilità combinatoria di timbri differenti, adatte a incarnare specifiche intuizioni drammatiche.

Ma Berlioz, bisogna sottolinearlo con forza, fu anche intellettuale a tutto tondo: teorico (il

suo *Trattato di strumentazione* rimane ancora oggi in uso nei Conservatori), didatta, direttore d'orchestra, polemista e critico. Proprio a questa sfibrante attività (egli firmò migliaia di articoli critici su diverse riviste parigine, ma in particolare sul "Journal des Debats") un gruppo di studiosi, coordinati da Anne Bongrain, direttrice del Centro di Ricerca del Conservatorio di Parigi, sta dedicando da qualche anno un lavoro memorabile: la pubblicazione integrale degli articoli e saggi di critica musicale del grande francese, per l'editore Buchet-Chastel.

Sino ad ora sono stati editi tre volumi, che coprono l'arco temporale 1823-1838, mentre il quarto è di pubblicazione imminente (i volumi previsti sono dieci).

Di là dal valore di alcune intuizioni fondamentali, ciò che va sottolineato è non solo l'acume, bensì anche l'intrinseca bontà letteraria di questi scritti. Berlioz non abdica mai alla propria integrità morale: per esempio, quando non condivide un fenomeno musicale (Wagner), preferisce non scrivere, piuttosto che stroncare, cosa che gli sarebbe stata facile, sulla scia del memorabile fiasco wagneriano del *Tannhäuser* di Parigi. Una lezione che molta della (modesta) critica nostrana dovrebbe meditare con grande serietà.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

A VOLO NEL MART DI ROVERETO

Moma, Cima, Gam e Gnam. Nell'arte moderna e contemporanea i musei vengono spesso identificati non dai loro nomi completi (di solito di una lunghezza imbarazzante) quanto piuttosto da sigle abbreviate che hanno l'efficacia dello slogan pubblicitario e talvolta la simpatia di suoni buffi e onomatopeici, facili da imprimere nella memoria (a proposito di nomi buffi credo che la palma del primato vada conferita al Museo Bagatti Valsecchi di Milano, ribattezzato da qualche genio del marketing come Bava).

Il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (la definizione, come si nota, è appunto chilometrica) ha aperto i battenti dieci giorni prima dello scorso Natale a Rovereto, e per lui è stato trovato un 'nome d'arte' davvero azzeccato: Mart. Così lo slogan preparato per pubblicizzare l'apertura invita il pubblico a compiere una Spedizione su Mart. Le parole sono accompagnate da un'immagine suggestiva della Rotonda, che una volta estrapolata dal contesto e illuminata internamente assomiglia indubbiamente a un grande disco volante.

Se il pianeta, quello vero, è davvero poco raccomandabile per gite culturali (la sua atmosfera contiene il 96 per cento di anidride carbonica), la spedizione 'sul' Mart di Rovereto deve essere invece energicamente caldeggiata.

Il Mart è nato da un sogno: avere in Italia un grande centro di arte contemporanea che andasse a riempire un po' il vuoto che caratterizza il nostro Paese in questo specifico settore (oltre al Mart, vantiamo il castello di Rivoli e il Museo Pecci di Prato, null'altro). Un'idea che è stata messa in cantiere nel 1988, ha conosciuto una lunga gestazione, ha visto la posa



della prima pietra nel 1997 e una realizzazione concreta, tutto sommato, assai rapida. Artefici di questo sogno sono due persone: la direttrice del Museo Gabriella Belli e l'architetto che lo ha progettato, Mario Botta.

Approdati nel centro di Rovereto, è proprio l'edificio di Botta (e del suo collaboratore Giulio Andreolli) la prima 'opera' che ci viene incontro. Si tratta di un organismo architettonico imponente: 14.000 metri quadrati di area complessiva, di cui 5.600 per le sale espositive, 1.000 per la biblioteca interna e per l'Archivio del Novecento, spazi per la didattica, sala conferenze, libreria, caffetteria, laboratori. Annessi ci sono i 6.400 metri quadrati della Biblioteca Civica Tartarotti e un Auditorium con quasi 500 posti a sedere.

A questa cittadella d'arte si accede da due edifici settecenteschi: Palazzo Alberti e Palazzo dell'Annona. Un breve viale conduce a una piazza circolare di 40 metri di diametro coperta da una cupola vetrata. È 'l'astronave' di Botta, il grande spazio vuoto e coperto, diventato logo stesso del museo, nel quale il visitatore viene accolto e posto immediatamente al centro dell'edificio. Da qui può scegliere dove dirigersi, se verso la collezione permanente, le mostre temporanee, la biblioteca, l'archivio, l'auditorium, i servizi. Tutto ruota attorno al fulcro centrale.

Il Mart possiede qualcosa come 7.000 opere (la National Gallery di Londra, tanto per fare un paragone, ne possiede circa 2.500) ma solo 900-1.000 sono destinate all'esposizione a rotazione. Non sarà dunque un museo tradizionale, quanto piuttosto un luogo dinamico e imprevedibile, in grado di raccontarci la storia dell'arte del Novecento. Il fondo permanente è infatti ricco soprattutto di opere del Futurismo e delle Avanguardie italiane; e il fondo di Fortunato Depero (nato a Trento e morto a Rovereto nel 1960) vi fa la parte del leone. Applicando il criterio della rotazione delle opere, è probabile che chi visiti il museo in più occasioni a distanza di tempo possa trovare notevoli mutamenti nel percorso permanente: è un modo intelligente per non ingessare le raccolte e rinnovare la curiosità dei visitatori alla ricerca delle novità offerte nelle varie stagioni dell'anno.

Attualmente, divise in due piani, le sale ospitano 350 opere, riunite in una esposizione a tema dal titolo "Le stanze dell'arte", una sorta di introduzione alla storia dell'arte novecentesca. Apre la rassegna la grandiosa tela di Segantini con *La primavera sulle Alpi* del 1897 e due

Mario Merz,	metalliche, vetro igloo,
<i>Chiaroscuro</i> , 1983;	100 x 600 x 300 cm.
neon, fascine, strutture	Rovereto, Mart

sculture di Medardo Rosso risalenti al 1880. Partendo dal divisionismo del primo e dal disfacimento della materia proposta dal secondo si approda al contributo più importante dato dall'Italia alle avanguardie internazionali: il Futurismo. Ecco Boccioni col suo *Dinamismo di un corpo umano* (1913), ecco il violinista in movimento di Carrà e il treno lanciato in corsa da Gino Severini. E poi c'è Depero, l'artista che voleva dipingere i rumori, immortalare i fuochi di bengala e riproporre la concitazione delle risse. È sorprendente vedere come questi esponenti delle avanguardie italiane non sfigurino affatto accanto a opere di Picasso (*Le Sacré-Coeur*, 1910), della Gonciarova o della Exter, inserite in queste sale del percorso.

Quando l'energia del Futurismo si affievolisce, la pittura si prende una pausa di riflessione tornando a meditare la lezione classica di Giotto, Piero e Paolo Uccello.

Dai depositi del Mart sono stati estratti bellissimi Carrà, i Picasso del soggiorno italiano, i De Chirico, i Modigliani, un Salvador Dalí non ancora alle prese con le bizzarrie surrealiste. Ci si imbatte nel 'pittore macchista' Léger, nell'algido Casorati, nello sconsolato arlecchino di Donghi, ma anche nella produzione degli anni Trenta di Miró e di Picasso, quest'ultimo presente col tenero ritratto cubista della figliola Maya.

La storia va avanti: Melotti, Duchamp, Picabia, Piero Manzoni, l'Arte Povera, il Pop e il Nouveau Réalisme, accanto al minimalismo americano portato in Italia dal conte Panza di Biumo. Gli igloo di Merz, le lastre di Kounellis, il *work in progress* di Beuys sono le ultime tappe del volo.

Adesso che il Mart è varato, deve guardare avanti. È costato quasi 150 miliardi di lire e ha bisogno di 5 milioni di euro all'anno per vivere. La scommessa è aperta, per garantire un futuro all'arte contemporanea.



IL SEGRETARIO GALANTE

*Garbo, misura e astuzia nel trattare coi potenti
e con le donne*



Albrecht Dürer,
Ritratto di Erasmo
da Rotterdam, 1526;
incisione,
24,9 x 19,3 cm

Nell'agosto del 1522, in una felice stagione di attività e di vita, appare a Basilea, presso l'amato e fedele editore Johann Froben, un Opus de conscribendis epistulis di Erasmo, che, composto da quell'abbondantissimo epistolografo e da quell'espertissimo precettore dell'arte della scrittura, si porrà a lungo come il manuale incontrastato della maniera di scriver lettere. Lo dimostrano le numerose edizioni successive e la loro vasta circolazione, l'intensa utilizzazione e i plagi di cui fu oggetto. La lettera è infatti il trionfo della diplomazia della parola, il banco di prova della sua capacità e della sua efficienza, e dell'intelligenza e della

cultura di chi l'adopra. Nell'antichità e nell'Umanesimo è un vero genere letterario: Cicerone, sant'Agostino, Petrarca son lì a dirlo.

Secondo la tecnica antica, nel suo vasto trattato Erasmo alterna ai precetti gli esempi, tracciando decine di modelli: modelli non solo di bravura nell'uso variato e complicato della parola, ma anche di quell'etica complessiva della forma che caratterizza la civiltà classica. È il caso dei capitoli dedicati da quel precettore del vario mondo rinascimentale ai titoli nelle intestazioni delle lettere, e alle lettere d'amore,

per le quali invece la sua perizia era solo teoretica (cfr. *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, 1.2, North Holland, Amsterdam 1971, pp. 290-293, 509-511). [C. C.]

USARE per i re il termine *Dèi* è un manierismo pagano, chiamarli *Signori* è barbarico, anche se questo appellativo comincia ad essere ammesso nella lingua di Roma, da quando gli animi impararono a subire il giogo tirannico, e le autorità ecclesiastiche per differenziarsi dal volgo richiesero di essere chiamate *don*, cioè signori. [...]

Dei titoli vorrei che nelle intestazioni si facesse un uso parco. A volte possono trovare posto nel corso della lettera, quando si tratta la questione; però anche allora non a casaccio e senza giudizio. Infatti come la bravura di un generale consiste nel piazzare ogni soldato nella posizione in cui può essere più utile, così il bravo scrittore fa delle parole. Un principe che si vuole ringraziare per un beneficio ricevuto, o a cui si vuole strappare una regalia, lo si chiamerà più opportunamente *generosissimo* o *benignissimo* che *valorosissimo* o *invittissimo*. Sarà appropriato lo scrivere: «Perdonerai il mio primo errore, o duca mitissimo. Lasciati piegare, o clementissimo imperatore. Respingi dal dorso dei Cristiani l'assalto dei Turchi, o re invitto. Soccorri la Chiesa in pericolo, o piissimo principe. Risolleva le vittime dalla calunnia, o giudice equissimo. Non tocca a me consigliarti, o signore oculatissimo. Soccorrici col tuo consiglio, o signore saggissimo». In questi passi, infatti, quei titoli non sono oziosi, ma danno forza all'argomento. [...]

Quanto alle lettere amorose, non sono tutte dello stesso genere. Ce n'è che chiedono, che implorano, che si lamentano, che adulano, che scusano. Per cui non fu facile insegnarle in poche parole. [...]

Se ci proponiamo di indurre una giovane a ricambiare il nostro amore, useremo specialmente due potentissime macchine di sfondamento: le lodi e la pietà. Delle lodi infatti godono tutti, ma più le giovani, e particolarmente se le lodi riguardano la bellezza, nella quale esse ripongono il bene supremo, e poi l'età, gli atteg-

giamenti, la famiglia, gli abiti e simili. Poi, siccome quel sesso è di cuore tenero e si lascia facilmente indurre alla pietà, cercheremo di supplicarle in sommo grado. Esagereremo vivamente tutto ciò che le appartiene, assottiglieremo ciò che è nostro, o almeno ne parleremo sommessamente. Faremo mostra di un amore enorme unito a un'enorme disperazione. Ad ora ad ora gemeremo, aduleremo, ci dispereremo, o viceversa faremo accortamente i nostri elogi e qualche promessa; addurremo l'esempio di illustri e nobili signore, le quali indussero a un amore onesto, e dei loro amanti, assai inferiori di rango. Cercheremo di dimostrare come il nostro sia un amore purissimo. Alla fine, la imploreremo con tutto il rossore di cui siamo capaci che se non si degna di corrispondere al nostro amore, almeno si lasci amare, senza subirne alcun disturbo; se dice di no, siamo decisi a toglierci in qualsiasi modo la vita, così crudele.

Esempi di questo schema chi vuole li troverà in Ovidio e negli altri poeti.

* * *

Divos, ac *deos* appellare reges, etnici cuiusdam gnathonismi est. *Dominos* appellare barbaricum, etiamsi coepit hoc nomen ferre Romana lingua, postquam ingenia iugum tyrannicum ferre poterant, mox ecclesiae procures, quo differrent a prophanis, pro dominis, *domini* voluerunt appellari. [...]

[Epitheta], ut dixi, in salutationibus optarim parcius adhiberi. Caeterum in media epistola quum res agitur, erit his aliquando locus. Quanquam nec hic passim quaevis, et sine delectu erunt adhibenda. Nam ut boni ducis est unumquemque militem, ita boni oratoris est, unamquamque vocem eo statuere loco, ubi quam maxime possit usui esse. Veluti principem cui gratis ages pro accepto munere, aut a quo velis aliquid impetrare largitatis, tempestivius *munificentissimum*, aut *benignissimum* nominaris quam fortissimum aut invictissimum. Adhibebimus autem in loco, si dicemus: *Ignosces primo errori, dux mitissime. Patere te exorari, clementissime Caesar. Turcarum vim a Christianorum humeris repelle, rex invicte. Succurre periclitanti ecclesiae, religiosissime princeps. Resti-*

tue per calumniam oppressos, aequissime praetor. Non est meum tibi consilium impartiri, vir oculatissime. Tuo consilio nobis subveni, vir prudentissime. Siquidem in his orationibus non sunt ociosa ephitheta, sed argumenti vim obtinent. [...]

Amatoriae epistolae non omnes eodem in genere versantur. Aliae enim petunt, aliae expostulant, aliae queruntur, aliae blandiuntur, aliae purgant. Quare comode de his arte praecipi non poterant. [...]

Si puellae animum ad mutuuum amorem sollicitabimus, duobus potissimum arietibus utemur, laude et misericordia. Laude enim cum omnes homines, tum puellae imprimis gaudent, potissimum autem a forma, in qua summum bonum constituunt, tum ab aetate, moribus, genere, cultu, et rebus consimilibus. Deinde quod molli sit animo id genus, et facile ad misericordiam commovetur, quam maxime supplices videri studebimus. Quae illius sunt vehementer amplificabimus, nostra extenuabimus, aut certe summa cum modestia proferemus. Summum amorem, cum summa desperatione coniunctum ostendemus. Nunc lamentabimur, nunc blandiemur, nunc desperabimus; nunc rursum nos ipsos callide laudabimus, pollicebimur; exemplis utemur illustrium et honestarum mulierum, quae ingenuo amori indulserunt, et iuvenum ipsarum fortunis, longe inferiorum. Amorem nostrum, quam honestissimum conabimur ostendere. Denique quam poterimus verecundissime orabimus ut si amantem redamare neutiquam dedignetur, saltem amari se citra incommodum, aequo animo ferat; quod nisi impetremus, decretum est apud nos quovis modo crudelem abrumpere vitam.

Exemplum huius praeceptionis, ab Ovidio caeterisque poetis petent, quibus ea res curae est.

LUIGI BALSAMO, studioso di storia del libro e bibliografia, docente universitario a Ca' Foscari e a Parma, socio corrispondente della British Academy, dirige la rivista "La Bibliofilia". Tra le sue numerose pubblicazioni figurano *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* (Il Polifilo, 1967) e *La bibliografia: storia di una tradizione* (Sansoni, 1984).

ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA insegna Letteratura francese all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha pubblicato numerosi studi sull'opera di Marcel Proust, curando il commento della traduzione Mondadori nella collana dei "Meridiani". Si è occupato di teatro seicentesco con saggi su Racine e Molière. Sta curando, sempre per "I Meridiani", il volume dedicato alle opere di Racine.

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

ALBERTO CADIOLI è docente di Comunicazione letteraria nell'Italia novecentesca all'Università degli Studi di Milano e di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Parma. Si è occupato di letteratura ottocentesca, ha studiato il rapporto che lega scrittori ed editori nel Novecento (*Letterati editori*, Il Saggiatore, 1995), e più di recente le questioni relative alla trasmissione dei testi in età contemporanea, e alla poetica novecentesca.

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB Music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P.

Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

LUCIANO ERBA, docente universitario di Letteratura francese (ha studiato e tradotto fra l'altro Cyrano de Bergerac, Flaubert, Huysmans), poeta fra i più riconosciuti del Novecento italiano. Le sue raccolte si sono succedute dal 1951 in avanti, fino alla grande sintesi pubblicata da Mondadori nel 2002.

GIUSEPPE FRASSO è docente di Filologia e Letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano. I suoi studi si sono rivolti in particolare al Petrarca, con contributi puntuali sulla tradizione manoscritta e sugli incunabili e le edizioni cinquecentesche del *Canzoniere* e dei *Trionfi* (*Studi su i "Rerum vulgarium fragmenta"* e i *"Triumphs"*, I, Antenore, 1983 ecc.).

GIUSEPPE LANGELLA insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università Cattolica di Brescia e Milano. Ha studiato Svevo e la poesia novecentesca ma soprattutto le riviste letterarie del Novecento, con *Il secolo delle riviste* (Vita e Pensiero, 1982), *Da Firenze all'Europa* (ivi, 1989), *Le favole della "Ronda"* (Bulzoni, 1998).

GIUSEPPE MARCHETTI, scrittore e redattore delle pagine letterarie della storica "Gazzetta di Parma", ha pubblicato monografie critiche sulla "Voce" e su alcuni fra i più interessanti autori del secolo scorso (Delfini, Piovene, Soffici), e riunito da ultimo i suoi saggi novecenteschi in *Questo Novecento* (P. P. S., 1999).

LORENZO MONDO, libero docente di Letteratura italiana, romanziere e narratore, ha dato contributi fondamentali al Novecento con le edizioni delle *Lettere 1924-1944* di Cesare Pavese (con I. Calvino, Einaudi, 1966), di *Il partigiano Johnny* e degli *Appunti partigiani* di Beppe Fenoglio (ivi, 1968, 1999), e con la critica militante e saggi critici (*Lettere negli anni*, La Stampa, 1991; *Calendario dei giorni dispari*, Aragno, 2002).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi, 1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

MICHEL OSTENG è ordinario di Storia contemporanea all'Università di Ange-

res e specialista dell'Italia contemporanea e della sua cultura. Ha pubblicato numerosi volumi, anche in italiano, fra cui *Intelletuali e fascismo in Italia: 1915-1929* (Longo, 1989), e collabora a varie riviste italiane. Sta per uscire un suo libro su *La culture italienne et le fascisme (1929-1943)*.

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana allo IULM di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979), *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981), *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991), *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999), *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000).

FOLCO PORTINARI, dirigente alla Rai e docente universitario, ha studiato particolarmente la letteratura italiana sette e ottocentesca nelle forme narrative e teatrali. Ha pubblicato fra l'altro *Le parabolite del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento* (Einaudi, 1976), *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti* (Edt, 1981), e *Romanzi del Settecento* (Utet, 1989).

PAOLO PROIETTI è professore associato di Letteratura comparata presso l'Università IULM di Milano. Ha pubblicato studi e saggi nei campi della traduttologia e della letteratura irlandese. Ha pubblicato fra l'altro *Lontano dalla lingua madre* (Armando, 2000), e curato l'edizione italiana (ivi, 2001) di *Letteratura comparata*.

SAVERIO SNIDER, laureato all'Università di Friburgo, è attualmente responsabile delle pagine culturali del "Corriere del Ticino". Si è occupato di letteratura con la raccolta di poesie d'occasione settecentesche *Applausi di carta* (in "Pagine storiche luganesi", 3, 1984), e di folklore e arte ticinesi come "di frontiera" (catalogo della mostra a Camorino, 1995; e in G. Pozzi, *La Madonna del Sasso fra arte e leggenda*, Dadò, 1980).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale al Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999) e *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001).

Da poco concluso, il **Novecento** ci appare in letteratura come un secolo ricco di innovazioni e contraddizioni, dove l'Italia, dilaniata da due guerre e da altrettanto dilananti esperienze politiche elabora suoi generi o ne attinge dal contatto con altre letterature. Questo fascicolo dell'Erasmus si apre con un'ampia rivisitazione storica e critica dei punti più centrali o interessanti di questo panorama: movimenti letterari, i conflitti mondiali, rapporti con l'Europa, cattolicesimo, riviste, teatro, sport, le appendici fuori dalla penisola: illustrati e discussi da SERGIO PAUTASSO, FOLCO PORTINARI, MICHEL OSTENC, GIUSEPPE MARCHETTI, PAOLO PROIETTI, GIUSEPPE LANGELLA, ALBERTO CADIOLO, PAOLO BOSISIO, LORENZO MONDO, SAVERIO SNIDER.

LUIGI BALSAMO e GIUSEPPE FRASSO portano due interessanti contributi al mondo del libro: sulla **bibliomania**, e su un piccolo e prezioso '**Petrarca**' conservato nella Biblioteca di via Senato, «posseduto da Annibal Caro». ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA e LUCIANO ERBA dedicano alcune pagine di riflessioni e divagazioni a **Marcel Proust** in occasione dell'edizione italiana della grande biografia proustiana scritta da Jean-Yves Tadié.

Nell'Osservatorio, libri, teatro, musica, arte presentati da MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNAIO, MARCO CARMINATI.

Da **Erasmus da Rotterdam** infine le auree regole per scrivere lettere d'affari e d'amore.