

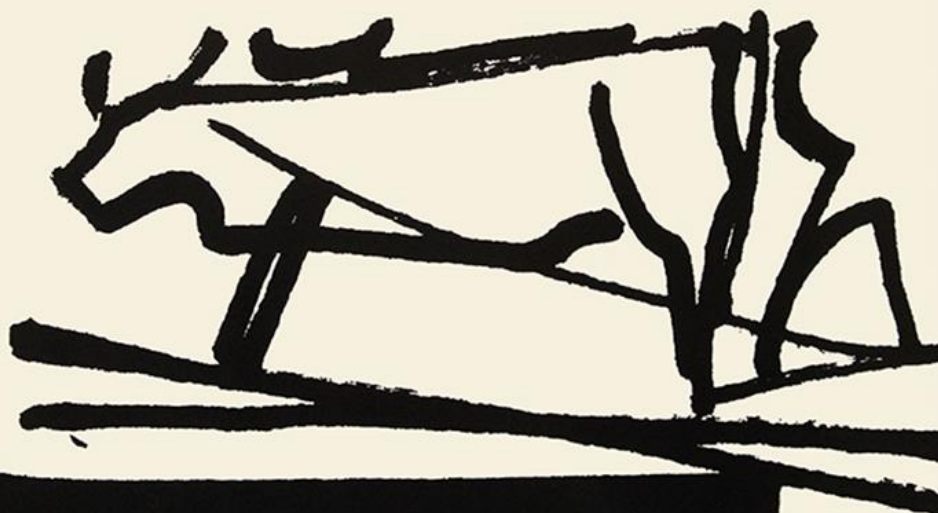
**Giuseppe Dessì**

Per le riviste di Vecchietti  
negli anni '30-'40

Raccolta di racconti e scritti dispersi

*a cura di*

**Francesca Bartolini**



UDIORIUM DE UNIVERSITATE  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS





MODERNA/COMPARATA

— 17 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO  
Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

Giuseppe Dessí

Per le riviste di Vecchietti  
negli anni '30-'40

Raccolta di racconti e scritti dispersi

a cura di  
Francesca Bartolini

Firenze University Press  
2016

Per le riviste di Vecchietti negli anni '30-'40 : raccolta di racconti e scritti dispersi / Giuseppe Dessì, ; a cura di Francesca Bartolini.  
– Firenze : Firenze University Press, 2016.  
(Moderna/Comparata ; 17)

<http://digital.casalini.it/9788864533988>

ISBN 978-88-6453-397-1 (print)

ISBN 978-88-6453-398-8 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-399-5 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:  
Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”  
Fondazione Dessì  
Regione Sardegna  
Fondazione Banco di Sardegna



Fondazione  
Giuseppe  
D e s s ì



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Fondazione Banco di Sardegna

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 Unported (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

2016 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
Printed in Italy

## INDICE

INTRODUZIONE <i>di Francesca Bartolini</i>	9
NOTA DI TRASCRIZIONE	39
DA «L'ORTO»	43
<i>La città rotonda</i>	45
<i>La sposa in città</i>	52
<i>Palazzeschi</i>	60
<i>Gadda</i>	62
<i>Dizione poetica</i>	63
<i>Cecchi</i>	65
<i>Pea</i>	67
<i>Meoni</i>	71
<i>Grazia Deledda e i critici</i>	76
DA «PRIMATO»	79
<i>La pietra lunare</i>	81
<i>Beato fra le donne</i>	84
<i>Mesirca</i>	87
<i>Appunti per un ritratto</i>	88
<i>La paura</i>	92
<i>Donna come me</i>	99
<i>Pane in desco</i>	103
<i>[Aurelia Gruber]</i>	106
<i>Recita in collegio</i>	107
<i>Letteratura per le scuole</i>	110
<i>Liriche e prose del Foscolo</i>	111
<i>Vittorio Alfieri</i>	112
<i>Ragguagli di Parnaso di Pietro Pancrazi</i>	116
<i>Michele Boschino</i>	119
<i>Le università e la cultura</i>	125
<i>La vedova Fioravanti di Marino Moretti</i>	127
<i>Candida</i>	129
<i>Due vite interiori di Binni e Varese</i>	144
<i>Ardenza di Delfino Cinelli</i>	146



DA «CRONACHE»	149
<i>Il mago</i>	151
<i>La precisazione</i>	153
<i>Il messia</i>	155
<i>Togliatti e Saragat non ci entusiasmano</i>	156
<i>Radice educa mogli, non così la Milani</i>	159
<i>Indiscreta la prefazione</i>	162
<i>Lo straniero di Camus ebbe un solo gesto d'ira</i>	164
<i>Regionalismo di Cicognani e malinconia di Angioletti</i>	167
INDICE DEI NOMI	169

## INTRODUZIONE

Negli anni, per certi versi fatali, degli studi universitari, conclusa un'adolescenza irrequieta e «furente»<sup>1</sup>, Dessì aveva cominciato, non senza la consapevolezza di un azzardo<sup>2</sup>, a dedicarsi alla scrittura. I primi lavori erano circolati all'interno di un gruppo di amici, diversi per età e formazione, ma uniti dallo stesso amore per la poesia, la letteratura, la filosofia. A Pinna e Varese<sup>3</sup>, conosciuti in Sardegna, si erano infatti aggiunti Baglietto, Capitini, Cordié, Raggianti e Alpino, *maître-camarades* con i quali il confronto era divenuto presto frequente e fecondo, nonché altri giovani studiosi (Borlenghi, Carli, Claudi o Villa, per nominarne alcuni) che avevano contribuito ad arricchire, con il loro apporto, il già vivace *milieu* intellettuale. Feconde letture e appassionati dibattiti appagavano l'immobilità<sup>4</sup> nutrita di studio dell'ambiente pisano; né mancava un confronto franco e leale sulle aspirazioni e sui problemi del tempo. Le passeggiate serali tra piazza del Duomo e i Lungarni divennero l'occasione per vivificare, al

<sup>1</sup> Anna Dolfi, *Ragione e passione in un roman philosophique*, in *Terza generazione. Ermetismo ed oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 423.

<sup>2</sup> «Il tuo saggio è bellissimo – almeno per me – e come spesso mi succede quando tu dai giudizi positivi, mi pare (e temo) che tu, se mai, mi abbia dato molto più di quanto non meritassi; vale a dire che tu abbia dato come realizzate le intenzioni. Così come avveniva quasi sempre, nei primi tempi, quando, facendo questo (io credo) deliberatamente, ti divertivi a vedere se arrivavo a prendere al volo il trapezio» (Lettera di Giuseppe Dessì a Claudio Varese, 6 febbraio 1960, in Dessì-Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002, p. 377).

<sup>3</sup> Per l'amicizia tra Dessì, Pinna e Varese si rimanda alla pubblicazione dei carteggi: Dessì-Varese, *Lettere 1931-1977* cit. e *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press, 2013.

<sup>4</sup> «Non ho mai sentito, come ora il gusto dei piaceri elementari: starmene, per esempio, davanti al camino a guardare la fiamma, oppure davanti a una finestra che non lasci vedere che un pezzo di cielo, starsene sdraiati, immobili: e sentendo tutte queste cose quasi fisicamente [...]. Ora godo con calma, con un senso della vita che si ritira» (Lettera di Giuseppe Dessì a Renzo Lupo, in *Lettere a Renzo Lupo 1935-1972*, a cura di Chiara Andrei, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*, Atti di seminario, Firenze, 11 novembre 2003, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, p. 205).

termine di una giornata «operosa»<sup>5</sup>, un sodalizio intellettuale<sup>6</sup> che avrebbe assunto, col tempo, contorni «mitici»<sup>7</sup>.

In quegli stessi anni erano nate le prime numerose collaborazioni con giornali e riviste seppur sempre condotte al prezzo di una costante insoddisfazione per gli obblighi di un lavoro che non lasciava se non strettissimi margini di libertà. Né meno rilevante si era posto il problema di salvaguardare la propria autonomia intellettuale e morale rispetto al regime che si stava facendo sempre più pervasivo anche in ambito culturale. Sebbene non chiara fosse infatti la modalità di opposizione, già si palesava necessaria una vigile accortezza anche nella scelta delle collaborazioni.

Nonostante i limiti di un'attività che non teneva conto dei tempi e dei desideri di uno scrittore (assillato spesso dall'obbligo delle due colonne), la pubblicazione sui periodici comunque consentiva di mettere alla prova la propria vocazione senza allontanarsi troppo, almeno inizialmente, dalla ristretta cerchia di amici. Così nel 1932 Dessì aveva pubblicato il suo primo racconto, *Gioco interrotto*, su «La Portanova», del quale erano redattori, per la sezione pisana, Claudio Varese e Vincenzo Maria Villa<sup>8</sup>; e l'anno dopo erano usciti due saggi critici *Note sulla tecnica e la forma nell'arte di Alessandro Manzoni* e *La mitologia cristiana e il motivo cosmico-panteistico nella poesia di Niccolò Tommaseo* su «Via dell'Impero», rivista pisana a cui collaboravano Alpino, Binni e Villa. Fu lo stesso Villa<sup>9</sup>, probabilmente, nell'autunno del '33, a spingere Dessì ad inviare un paio di racconti alla redazione de «L'Orto», una rivista bolognese nata all'inizio degli anni Trenta dall'entusiasmo di un gruppo di intellettuali che si riunivano al Caffè San Pietro: Giorgio e Otello Vecchietti, Giovanni Poggeschi, Corrado Corrazza e Lea Corriva. A quel tempo Giorgio Vecchietti aveva ripreso il suo posto di direttore, dopo la parentesi non priva di tensioni di Giuseppe Marchiori, e cercava nuovi autori da presentare all'«areopago»<sup>10</sup> nient'affatto «oscuro

<sup>5</sup> Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Giuseppe Dessì, 9 agosto 1936 (Fondo Dessì/Corrispondenza, [GD.15.1.431.11], ACGV).

<sup>6</sup> «[...] ed io ho letto di tuo solo un paio di poesie a passeggio pei Lungarni, se ti ricordi» (lettera di Claudio Baglietto a Giuseppe Dessì, 2 ottobre 1934, Fondo Dessì/Corrispondenza, [GD. 15. 1. 30. 2], ACGV).

<sup>7</sup> «Scorrendo le prime pagine del tuo volume, m'è caro scoprire che non t'è sfuggito il significato sentimentale (e starei per dire mitico) di quel nostro antico conoscerci e frequentarci» (lettera di Enzo Carli a Giuseppe Dessì, 10 febbraio 1939, Fondo Dessì/Corrispondenza, [GD. 15.1.96.3], ACGV).

<sup>8</sup> Come ricorda Francesca Nencioni nel suo commento all'epistolario tra Delio Cantimori e Dessì (Francesca Nencioni, *Le lettere di Delio Cantimori: dal maestro all'allievo*, in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori*, con un'appendice di lettere inedite, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 483).

<sup>9</sup> Lettera di Vincenzo Villa a Giuseppe Dessì, 7 ottobre 1934, (Fondo Dessì/Corrispondenza [GD. 15. 1. 532 . 1], ACGV). Per quanto riguarda i rapporti tra Villa e Dessì si rimanda a *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite* cit., pp. 37-38.

<sup>10</sup> «A casa ho letto, e ho fatto leggere, attentamente ad altri due redattori dell'«Orto» (mio fratello Otello e Giannino Marescalchi) i due racconti, e tutti abbiamo convenuto che si tratta di cose molto interessanti e degne di essere presentate... all'esiguo pubblico dei nostri lettori (non

e sentenzioso»<sup>11</sup> dei propri lettori. In particolare a suscitare il suo entusiasmo era stata la lettura del racconto *La città rotonda*<sup>12</sup>, «ardit[o]»<sup>13</sup> e «riuscit[o] stilisticamente»<sup>14</sup> per quell'«aria fantastica che [...] dà un rilievo poetico alle figure, ai sentimenti, alle soluzioni»<sup>15</sup>, e quell'«atmosfera irreale che a poco a poco invade tutto il racconto»<sup>16</sup>. L'approvazione del redattore Giorgio Vecchietti era andata all'essenzialità del dettato<sup>17</sup>, di matura «semplicità»<sup>18</sup> e pienamente in linea con il taglio della rivista. Consigliava, però, al giovane autore di limare alcuni particolari «veristici»<sup>19</sup> tagliando i passi che ai suoi occhi apparivano troppo «prolissi»<sup>20</sup> e «minutamente spiegati»<sup>21</sup> per «dare più luce e immensità»<sup>22</sup> al finale. La perentoria risposta di Dessì<sup>23</sup>, ricostruibile *in absen-*

pensi a un areopago arcigno e sentenzioso: siamo gente per bene e per niente “letterati” come si intenderebbe comunemente)» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 novembre 1934, in *Appendice di inediti*, a cura di Monica Graceffa, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 275). Per la ricostruzione della storia editoriale della rivista si rimanda a Viola Giacometti, «L'Orto»: rivista d'arte e lettere (1931-1939), Bologna, Clueb, 2005.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> In realtà Dessì aveva inviato altri due racconti *I piedi contro il muro* (edito per la prima volta su «La Stampa», 28 gennaio 1937, p. 3, poi col titolo modificato in *I piedi sotto il muro*, in Giuseppe Dessì, *La sposa in città*, Modena, Guanda, 1939, pp. 76-86, n. e. a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009, pp. 85-90) e *Risveglio* (in Giuseppe Dessì, *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 24-29). L'entusiasmo di Vecchietti per *La città rotonda*, giunto successivamente in redazione (come documentato dalla lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934 pubblicata in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., pp. 276-278) induce a selezionare quest'ultimo racconto per la stampa. Il testo sarà dunque pubblicato nel numero di novembre-dicembre 1934 (pp. 12-15) e confluirà poi nella raccolta *La sposa in città* (Modena, Guanda, 1939, pp. 47-64, n. e. a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009, pp. 67-77).

<sup>13</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 277.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 novembre 1934 (ivi, p. 277).

<sup>18</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934 (ivi, p. 277).

<sup>19</sup> «Voglio dire quei particolari veristici della camera di Oreste (la biancheria sporca, il tanfo, etc. non mi vanno, non sono indispensabili) e poi quel dilungarsi nelle descrizioni delle discussioni nella casa signorile, persino col citare Garibaldi, i temi delle dispute, i pregiudizi di Fausto; nell'aria borghese del salotto. Non mi pare necessario tutto questo: mi pare invece più necessario eliminare lo squilibrio e il disaccordo tra questa parte veristica e l'altra fantastica, e dare più luce e spazio alla seconda. Niente di complicato: per me si tratterebbe soprattutto di un po' di forbici, ecco tutto» (*ibidem*).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> «Grazie della lunga lettera alla quale non posso rispondere, ora, con calma uguale. È giusta; soltanto non vorrei che lei avesse preso alla lettera certe mie parole (certo non chiare) sulla *Città rotonda*. Avevo capito benissimo le intenzioni, lo scopo, l'essenza del racconto, e i ritocchi che io proponevo non erano radicali e a danno del nocciolo artistico e dialettico» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 5 dicembre 1934, ivi, p. 278).

tia<sup>24</sup>, mostra già la piena coscienza di una vocazione. Il rifiuto di applicare ai racconti il colpo di «forbici»<sup>25</sup> più volte consigliato non è da addurre a un moto di orgoglioso puntiglio ma piuttosto alla constatazione che il contrasto non fosse da attenuare<sup>26</sup> perché elemento fondante della propria poetica.

Merita soffermarsi sulla produzione giornalistica dessiana pubblicata sulla rivista bolognese e poi proseguita su «Primato» e «Cronache», intimamente legate dalla presenza nel comitato redazionale di Giorgio Vecchietti. Si chiarisce, infatti, grazie alla prospettiva diacronica, il formarsi di un campionario iconografico meno noto, poi abbandonato o trascurato, o, diversamente, topico, reiterato con insistenza nella produzione successiva fino a diventare una costante che la ricerca di una raffinata originalità (e ne fanno mostra certe dichiarazioni di sperimentalismo formale) non contrasta. L'analisi di Vecchietti, benché frettolosa – visto anche l'esiguo spazio a disposizione, ritagliato tra le urgenze pratiche di una collaborazione lavorativa – aveva colto un aspetto non secondario della produzione narrativa di Dessì dal momento che le perplessità espresse non si discostavano troppo dai giudizi dei compagni pisani a cui il manoscritto era stato sottoposto ben prima della pubblicazione per un minuzioso e collettivo *labor limae*. Le lettere di Capitini e Ragghianti, pur nella diversità di giudizio, valorizzando l'originalità di una scrittura volta a conciliare, fino a una «superiore naturalezza»<sup>27</sup>, poesia e verità insistevano sul rapporto tra ispirazione fantastica e desiderio di adesione al reale<sup>28</sup>. Questi che potremmo definire due grandi miti del mondo letterario dessiano, per il peso e la costanza della loro presenza, si andavano definendo, fin dagli esordi, come realtà fluide, continuamente sovrapponibili, in virtù di un legame necessitante e insolubile. Lo stesso Varese riteneva che l'elemento immaginifico si ponesse, nella narrativa dell'amico, «lontano da magie ingegnose»<sup>29</sup>, divenendo pertanto adatto a farsi «strumento di

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934 (ivi, p. 277).

<sup>26</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 5 dicembre 1934 (ivi, p. 278).

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> «Questa è la tua novella migliore, perché c'è maggior movimento lirico e meno di quel realismo fine, ma minuto, che lega e fonde meno; la superiorità di questa novella è data da questa presenza, da questo ricorso costante [...] ai temi fantastici, più lirici ma armonizzati. C'è un'elevazione maggiore, maggiore autonomia e responsabilità, un inseguire meglio i particolari realistici con l'abituale precisione e più un buttarsi in mondi più intimi dove gli accenni hanno risonanze più liriche e la costruzione riesce più musicale» (lettera di Aldo Capitini a Giuseppe Dessì, 25 agosto 1933, Fondo Dessì/ Corrispondenza [GD. 15. 1. 89. 8], ACGV).

<sup>29</sup> «Nel 1939 tra una letteratura che tendeva a chiudersi nella prosa d'arte o di pura memoria, Dessì portava il senso di una cultura strumento di conoscenza, di una meditazione e di un pensiero che si muovono non per evitare la realtà ma per penetrarla. Oggi in confronto a certe forme di neodecadentismo e anche al fascino di un autore come Borges, *San Silvano* si ripropone come un racconto nel quale la fantasia è qualche cosa di serio, di vero ma anche di verosimile, lontano da magie ingegnose, facili o difficili che siano» (C. Varese, *Prefazione*, in G. Dessì, *San Silvano* [1939], Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 14-15).

conoscenza»<sup>30</sup> e di penetrazione del senso più profondo dell'esistenza. È chiaro quindi che la presenza di una dialettica tra «l'istanza razionale-realistica e l'impulso fantastico narrativo»<sup>31</sup>, come li ha definiti Francesca Nencioni, fosse motivo di reiterate riflessioni tra gli esponenti del gruppo pisano, che vi riconoscevano il tratto peculiare della narrativa di Dessì. Al tempo stesso, riguardo alle modalità di rappresentazione, gli stessi amici palesavano diverse perplessità: tacciavano queste prime prove di eccessiva vaghezza<sup>32</sup>, o al contrario di estenuato realismo consigliando di attenuare alcune asprezze per far acquisire ai testi maggior equilibrio narrativo.

Non sembra azzardato affermare che tali suggerimenti non furono ignorati e che le undici stesure de *La città rotonda* conservate tra le carte dell'Archivio Bonsanti testimoniano proprio il desiderio di armonizzare i diversi aspetti di un'ispirazione consapevolmente ancipite. In particolare l'elaborazione del finale necessitò di un paziente lavoro di sottrazione per giungere a restituire – modulando sapientemente piani sensoriali diversi – il passaggio dalla visione del reale alla costruzione fantastica. D'altra parte l'immagine degli alberi che si sdoppiano alla luce incerta della sera<sup>33</sup> era già comparsa nei diari del '31, in quello che si configurava come un abbozzo di *San Silvano*, ed era confluita nell'edizione definitiva del romanzo ad evidenziare l'esigenza di continui ripensamenti. Il giudizio di Vecchietti avrebbe comportato proprio quello sbilanciamento a favore dell'aspetto fantastico che Dessì aveva cercato di evitare, da cui una certa perentoria secchezza nella risposta e l'allusione ad una mancata comprensione del «nocciolo artistico e dialettico»<sup>34</sup> del testo.

Per i primi due anni la collaborazione di Dessì a «L'Orto» rimase episodica. L'invio de *I piedi contro il muro* non si era concluso con la pubblicazione dal momento che, «una mano ignota e criminale [aveva] sconvolto il piombo in maniera tale da dovervi rinunciare»<sup>35</sup>. Il racconto, però, era stato provvidenzialmente sostituito da *La sposa in città*, «un po' troppo lunga»<sup>36</sup> ma ricca di «partico-

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori* cit., p. 29.

<sup>32</sup> «Delle tue novelle, in genere, cioè delle quattro che conosco, io penso questo. V'è in esse un certo vago – sensibile nella *Città rotonda*, che non è il vago artistico, ma il vago psicologico e ancora più intimo» (Lettera di Alberto Apponi a Giuseppe Dessì, 9 settembre 1933, Fondo Dessì/ Corrispondenza [GD. 15. 1.17.1], ACGV); «Qua e là, nelle parti più liriche, c'è qualche cosa di sfumato, di giovanile, che nella maturazione dell'uomo si preciserà. C'è qualche cosa di allusivo, eco forse della poesia contemporanea e derivante anche dal fatto che la fantasia giovane non è sempre esigente di precisione. Resta l'impressione di non aver capito tutto bene, tutte le relazioni, tutti i significati: e questo è male» (lettera di Aldo Capitini a Giuseppe Dessì, 25 agosto 1933, Fondo Dessì/ Corrispondenza [GD. 15. 1. 89. 8], ACGV).

<sup>33</sup> G. Dessì, *La città rotonda*, in «L'Orto», novembre-dicembre 1934, pp. 12-15.

<sup>34</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 5 dicembre 1934, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., pp. 278-279.

<sup>35</sup> Lettera di Giannino Marescalchi a Giuseppe Dessì, 16 giugno 1935 (ivi, p. 280).

<sup>36</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934 (ivi, pp. 276-278).

lari eccellenti»<sup>37</sup>. D'altra parte fin dall'inizio Vecchietti aveva mostrato qualche perplessità sul testo, nonostante «la scrittura semplice e chiara»<sup>38</sup>, per un «certo crudo realismo che si presta all'equivoco»<sup>39</sup>, preferendogli *La città rotonda*, la cui vena, «lirica e fantastica»<sup>40</sup> gli era sembrata più autentica. Pochi i commenti, invece, su *Le amiche*, se non un'approvazione priva di critiche e la promessa di un'immediata pubblicazione; così come rimane traccia de *Il caprifoglio* solo nella secca documentazione del pagamento. Risulta evidente però che l'entusiasmo mostrato dalla redazione per i primi racconti non fosse peregrino se nell'aprile 1936 Giannino Marescalchi, annunciando un cambio di passo della rivista, aveva invitato proprio Dessì, definendolo uno dei giovani collaboratori «più dotati»<sup>41</sup>, a provarsi in un articolo di cronaca sulle condizioni dei contadini sardi. In occasione del trasferimento a Roma, nel '35, al Ministero della Cultura popolare, Giorgio Vecchietti aveva rafforzato i legami con il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai e «L'Orto», fino a quel momento volutamente «provinciale»<sup>42</sup>, «umile»<sup>43</sup>, «discret[o]»<sup>44</sup>, aveva finito per diventare uno strumento di propaganda fascista. Ecco che si comprende perché Marescalchi insistesse sul taglio «nazionale»<sup>45</sup> del pezzo e richiedesse esplicitamente di valorizzare l'opera del Regime, tacendo ogni possibile dissenso. La bonifica di Terralba<sup>46</sup>, però, fu per lo scrittore l'occasione per denunciare radicati *clichés*, offendo una visione meno ingenua e artefatta sulle condizioni dei lavoratori sardi e non tacendo la fatica di vivere in una società chiusa, arretrata e dall'apparenza immutabi-

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 276-277.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Lettera di Giannino Marescalchi a Giuseppe Dessì, 2 aprile 1936 (ivi, p. 282).

<sup>42</sup> Cfr. la lettera di Vecchietti a Marchiori parzialmente riprodotta in V. Giacometti, «L'Orto» rivista d'arte e lettere cit., p. 76.

<sup>43</sup> Cfr. Giuseppe Lombrassa, *Gli amici dell'Italia*, in «L'Orto», maggio 1931, p. 1.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> «Farà bene, come Lei mi accenna, a non tener conto dei soliti pettegolezzi immancabili, ma a considerare l'opera nel suo complesso. Niente grancassa alla Società bonifiche sarde – si capisce – perché l'impresa va attribuita al Regime e alla sua opera di risanamento delle terre. Se ha delle belle fotografie le mandi: vogliamo fare una cosa per bene. (In quanto alle verità scottanti tenga conto di certe ragioni d'opportunità, e soprattutto che lo scritto deve avere carattere nazionale più che locale)» (lettera di Giannino Marescalchi a Giuseppe Dessì, 4 settembre 1936, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., pp. 284-285).

<sup>46</sup> Dessì ne parla in *Pane, denaro e tempo*, pubblicato sulla rivista nell'aprile 1937 (pp. 23-35). Parti del testo sono state rielaborate e riproposte in interventi successivi. A questo proposito si consulti la nota di Anna Dolfi a *Sale e tempo* (in Giuseppe Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni Della Torre, 2006, p. 219) che ricostruisce la storia dell'articolo. La versione de «L'Orto» è stata recentemente pubblicata da Nicola Turi in Giuseppe Dessì, *Nascita di un uomo e altri racconti*, Nuoro, Ilisso, 2015, pp. 153-166.

le. A ragione Monica Graceffa<sup>47</sup> insiste sull'irregolarità della posizione di Dessì, che cercò di mantenere una visione autonoma, nonostante la stima non priva di adulazione della redazione. E se è pur vero che non manca in *Pane, danaro e tempo* un esplicito apprezzamento per l'opera di trasformazione voluta dal governo, il plauso dello scrittore va piuttosto al risanamento avviato in modo spontaneo dagli agricoltori, espressione di un'attiva partecipazione dei sardi al miglioramento del territorio. Il pezzo fu comunque giudicato da Vecchietti perfettamente in linea con le intenzioni e il gusto della redazione; e l'entusiasmo per la collaborazione vivacemente espresso e ribadito in tutto il carteggio del '37<sup>48</sup>.

È evidente, dal tono che assume l'epistolario dal febbraio di quell'anno, che Dessì acquisiva, agli occhi di Vecchietti, un ruolo centrale<sup>49</sup> nei progetti di trasformazione del periodico. Nel condividere idee e slanci che le vicissitudini editoriali della rivista avevano rinsaldato (con il passaggio in quell'anno alla *Le Monnier*<sup>50</sup>) manifestava, neppure troppo velatamente, il desiderio di legare a sé lo scrittore in modo esclusivo<sup>51</sup>. Indubbiamente ad influenzarlo erano le linee programmatiche della politica culturale di Bottai per il quale centrale si poneva il problema del reclutamento di giovani e promettenti intellettuali anche a costo, soprattutto in questa fase, di una certa elasticità di posizioni. La richiesta di materiale si fece progressivamente più pressante. Dessì però rispondeva alle sollecitazioni di Vecchietti, che prometteva visibilità<sup>52</sup> ma anche piena libertà di

<sup>47</sup> Faccio riferimento alla tesi di laurea di Monica Graceffa, «*L'Orto* e «*Primato*» nel progetto culturale di Bottai, discussa nel 2012-2013 presso la Facoltà di Lettere di Firenze con Anna Dolfi come relatrice, e in parte pubblicata come *Appendice di inediti in A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., pp. 259-386.

<sup>48</sup> «Ho letto il tuo scritto sulla Sardegna che metterò nel primo numero. È bellissimo e utilissimo. L'inizio poi (il contadino sardo) è degno di uno scrittore di gran nome» (Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 8 febbraio 1937, ivi, pp. 286-287); «Ancora una volta, anche a nome di Marescalchi, ti ringrazio per lo scritto davvero bello e importante che tu hai voluto dare a «*L'Orto*»» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 4 maggio 1937, ivi, p. 288); «Il tuo *Pane, denaro e tempo* seguita a riscuotere i più vivi consensi. Bottai, Casini e molti altri (Benedetti, La Cava, Bargellini e molti altri lettori) l'hanno apprezzato in tutto il suo valore» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 27 maggio 1937, ivi, p. 289).

<sup>49</sup> «Una rivista significativa non antologica. Vedrai! Faremo una cosa bella. Tu infatti sarai una delle nostre colonne» (Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 8 febbraio 1937, ivi, p. 286).

<sup>50</sup> «Non ti ho detto niente del lavoro che sto facendo per «*L'Orto*». Dopo un periodo di sospensione credo di aver risolto, e spero bene, la faccenda editoriale e amministrativa che mi dava sempre pensieri e grattacapi. Infatti sono in procinto di andare a Firenze per gli accordi che spero definitivi. «*L'Orto*» insomma dovrebbe riprendere presto» (*ibidem*).

<sup>51</sup> «Silenzio era molto bello e sarebbe andato benone anche per «*L'Orto*». Ma meglio così, se la «*Stampa*», come ho visto, l'ha pubblicata. [...] Credimi il quotidiano è sempre così generico che sfugge a tutti; una rivista invece è sempre ricercata e letta con più gusto» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 27 maggio 1937, ivi, p. 289).

<sup>52</sup> «L'importante è che tu ti ricordi de «*L'Orto*» il quale vuole e può ora farti conoscere meglio» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 27 maggio 1937, ivi, p. 289).



giudizio<sup>53</sup>, accettando i progetti proposti e inviando regolarmente, seppur con qualche ritardo, il materiale<sup>54</sup>.

Se si prendono le pagine critiche<sup>55</sup> apparse su «L'Orto» dal settembre '37 non si può non notare, al di là di certe sfumature interpretative, come l'indagine torri su nodi già emersi nel dialogo amicale con i compagni, confermando l'evidenza di certe predilezioni poetiche. Parlando di Cecchi<sup>56</sup> Dessì si confessa (senza nascondere la spinta identificativa, pur nella dissomiglianza delle prove<sup>57</sup>), dichiarando di credere in un'arte che, muovendo dal reale<sup>58</sup>, sa sublimarsi e universalizzarsi svelando «certe magiche possibilità della fantasia»<sup>59</sup> ma anche sostenendo che solo laddove entrambi i poli di questa dialettica sappiano «sparire l'uno nell'altro»<sup>60</sup> (o generarsi l'uno dall'altro come in Pea<sup>61</sup>) si trovi l'ispirazione più autentica e vivace. Lo stesso avviene leggendo Palazzeschi: e che al fantastico si giunga passando attraverso la rilettura ironica<sup>62</sup> del quotidiano non cambia

<sup>53</sup> «Voglio dire insomma che il tuo giudizio non è vincolato da niente» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, maggio 1937, ivi, p. 290).

<sup>54</sup> L'unica idea a non concretizzarsi fu quella relativa ad un pezzo sui contadini emiliani, nata probabilmente sulla scia del successo ottenuto da *Pane, denaro e tempo*, che aveva inaugurato la rubrica Carta d'Italia sulle regioni.

<sup>55</sup> Vecchietti aveva proposto a Dessì nel 1937 di inviargli delle note di critica letteraria a seguito del rinnovamento che aveva imposto alla rivista: «Vorresti fare delle critiche letterarie? O brevi, del genere di *Tagliacarte* (nuova rubrica de "L'Orto", vedrai) o lunghe – saggi o note più meditate – da mettere nel testo vero e proprio. Avrei, ora, *Corse al trotto* di Cecchi, *Il Palio dei buffi* di Palazzeschi, *Festa da ballo* di Gadda, etc.» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 27 maggio 1937, ivi, p. 289).

<sup>56</sup> Dessì recensì la raccolta *Corse al trotto. Saggi, capricci e fantasie* sul numero di settembre della rivista (cfr. G. Dessì, *Cecchi*, in «L'Orto», settembre 1937, pp. 372-374).

<sup>57</sup> «Noi siamo col Cecchi che diffida del telescopio dell'omino del giardino pubblico» (*ibidem*).

<sup>58</sup> «L'arte del Cecchi fu detta realistica, sebbene si sia sempre sentito il bisogno di limitare, modificare, giustificare in più modi codesta definizione: realismo arcano è stato anche detto. Definizione legittima, in fondo; perché il Cecchi nella realtà non trova solo, come si diceva, il movente della sua arte, ma quel sostegno che altri trovano nel presupposto intellettuale, nella trama o costruzione della novella o del racconto. Non diciamo che la realtà sia per questo l'oggetto della sua arte, o almeno non lo è nel senso che comunemente si intende: la realtà non è per Cecchi la natura dei realisti, sentita istintivamente, ma una natura maturata da lunga esperienza, spiritualizzata quasi opera di un altro artista o frutto d'altre civiltà, pietra su cui molti secoli siano passati» (*ibidem*).

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> «E non ha nulla di statico o di ozioso rispetto all'economia del racconto. È più che la descrizione della campagna, il senso della campagna in cui cammina un uomo che ritorna in quei luoghi noti dopo assenza lunghissima. Due punti nel tempo, uno chiaro, il presente, e uno che si fa chiaro via via e si precisa, ed è quel passato il cui valore s'avverte fin dall'inizio del racconto, creano in questo concretissimo paesaggio una prospettiva ideale che si arricchisce di eventi e di personaggi che escono, ricchi di storia, da questo bosco di olivi» (G. Dessì, *Pea*, in «L'Orto», settembre 1937, pp. 369-372).

<sup>62</sup> «Bisognerà ammettere che in codesta prosa l'originaria ricchezza toscana, anzi fiorentina è continuamente ravvivata dall'ironia, cioè dall'elemento intellettuale che è alla radice dell'ispi-

la sostanza della riflessione dal momento che ad essa è affidata quella capacità di sdoppiamento dell'immagine visiva che un lettore avvertito può ricondurre alla matrice figurativa dell'autore sardo. Pare, ripensando ai commenti di Capitini sulle prime prove narrative dessiane, che questi scritti rimandino a antiche e affettuose dispute esegetiche<sup>63</sup>, in un dialogo, ormai a distanza, con gli amici pisani: segno di una riflessione estremamente avvertita e consapevole sulla propria maniera e dell'influenza che i giudizi dei compagni avevano esercitato sui suoi scritti. Lo stesso richiamo alla reticenza con cui Cecchi costruisce caratteri e situazioni («è nella natura della sua arte conservare pregnanti certe magiche possibilità della fantasia, senza svolgerle»<sup>64</sup>) richiama, ad esempio, a quella «vaghezza»<sup>65</sup> che ancora Capitini ma anche Apponi avevano valutato come elemento di debolezza delle prime prove dell'amico: quasi un ribadire, nel confermare le intuizioni degli esordi, le scelte stilistiche fatte, e il proprio universo creativo. Dessì ne fa una questione di metodo e nella precisione con cui definisce i tratti di un autore, con cui chiarisce i termini, tracciando contorni e contenuti delle categorie poetiche, per evitare pericolose generalizzazioni<sup>66</sup>, consapevolmente guida l'analisi della propria opera. Basti pensare al giudizio di eccessivo realismo<sup>67</sup> formulato per i testi di Meoni, che ricorda le parole di Vecchietti su *La città rotonda*, quasi a ripensare, seppur a distanza di anni, le motivazioni del proprio rifiuto.

Certo non molto altro possono dirci le recensioni (su Palazzeschi, Gadda, Conti, Cecchi, Pea, Meoni) non solo per la brevità dei testi ma anche perché la scelta degli autori era indirizzata dalla redazione. È pur vero che è facile individuarvi, neppure troppo nascosti, altri interessi letterari, dovuti a personali percorsi di lettura: e ricorrono allora nomi ormai noti (Proust, Gautier, Gogol',

razione stessa, che si rivela con più manifesti segni, quasi caricaturalmente nell'impostazione e nel contenuto; elemento intellettuale che diventa poesia, senso della vita. Dall'impostazione del racconto si può scender via via fino alla struttura sintattica del periodo, e si vede come in questo processo la fantasia del Palazzeschi si libera coscientemente, ironicamente dalle diverse strutture intellettuali con abilità di prestigiatore, e giunga per questa via al distacco lirico passando dalle più comuni e banali situazioni a un piano di fantasia pura» (G. Dessì, *Palazzeschi*, in «L'Orto», luglio 1937, p. 263).

<sup>63</sup> Basti pensare alla lettera del 23 agosto 1933 (pubblicata in Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessì (1932-1962), con un'appendice di inediti*, a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010, p. 58) in cui Capitini, commentando *La città rotonda*, parla della presenza di realismo e fantastico nella narrativa dessiana.

<sup>64</sup> Giuseppe Dessì, *Cecchi*, in «L'Orto», settembre 1937, pp. 372-374.

<sup>65</sup> Lettera di Aldo Capitini a Dessì, 23 agosto 1933, in A. Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessì* cit., p. 57 e lettera di Alberto Apponi a Giuseppe Dessì, Fondo Dessì/Corrispondenza, [GD. 15.1.17.1], ACGV (in parte pubblicata in Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera* cit., p. 33).

<sup>66</sup> G. Dessì, *Cecchi* cit., pp. 372-374.

<sup>67</sup> «Disturba la calcolata violenza di alcuni tratti realistici che acquistano in questo rapido sfiorire dell'innocenza della fanciulla quasi valore di simbolo, come quando, tra veglia e sonno, ella sente con i piedi nudi, il "liquido vischioso e sconcio" del vaso da notte che ha rovesciato» (Giuseppe Dessì, *Meoni*, in «L'Orto», maggio 1938, pp. 237-241).

Dostojewskij, Tolstoj ma anche Verga, Svevo, Tozzi, Ariosto, Manzoni) che mettono in evidenza l'importanza per Dessì della letteratura europea: un respiro che, nonostante le dichiarazioni programmatiche de «L'Orto»<sup>68</sup>, i testi proposti per le recensioni non mostravano, salvo rare eccezioni, di avere.

Si sottrasse alla rigidità della commissione solo il primo dei due saggi sulla Deledda (inviato a seguito di una generica richiesta di un pezzo su autori sardi<sup>69</sup>) che Vecchietti giudicò talmente «acuto e originale»<sup>70</sup> da farlo sperare mettesse a rumore un po' la repubblica delle lettere<sup>71</sup>: inizio di un confronto con la scrittrice che Dessì avrebbe mantenuto saldo, sebbene variandone i toni, per tutta la vita. Le rimproverava di non essere quella grande autrice moderna che i critici avevano voluto vedere ritenendo la sua opera una possibilità mancata di far conoscere al mondo una «Sardegna vera, autentica»<sup>72</sup>. Come avrebbe confessato nel 1971 «lo sprezzante giudizio critico»<sup>73</sup> nasceva dalla percezione di una semplicità elementare di opinione, attribuibile ad una mancanza di cultura e d'analisi. Quella rappresentazione «barbara e elementare»<sup>74</sup>, perfino «stereotipata»<sup>75</sup> della Sardegna non poteva che essere letta come un tradimento del reale<sup>76</sup> e un'offesa ad una terra aspra e difficile alla quale era intimamente legato.

Alla fine del '37 Dessì, ormai da tempo considerato una «colonna»<sup>77</sup> della rivista, fu promosso, con una certa ironia, a «sollecciatore e promotore ortolano in quel di Ferrara»<sup>78</sup>, città nella quale si era trasferito nell'ottobre di quello stesso

<sup>68</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 dicembre 1934, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 277.

<sup>69</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 13 ottobre 1937 (ivi, p. 296).

<sup>70</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 20 dicembre 1937-febbraio 1938 (ivi, p. 300).

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> Giuseppe Dessì, *Grazia Deledda cent'anni dopo*, in «Nuova Antologia», novembre 1971, pp. 307-311, poi riprodotto nel volume curato da Anna Dolfi: Giuseppe Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1997.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> Giuseppe Dessì, *Il verismo di Grazia Deledda*, in «L'Orto», gennaio 1938, pp. 35-45.

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> «Si può capire come anche un uomo della finezza, dell'acume, della sensibilità del Serra si sia lasciato trarre in inganno dalleteriorità che potevano far somigliare la scrittrice nuorese ai suoi insignificanti colleghi del Continente. Lo infastidiva l'insistenza sui temi regionalistici, sul bozzettismo di maniera, la mancanza di "piacevolezza" e di abilità per cui io stesso, che al mondo della Deledda appartengo, con giovanile insofferenza affermai nel lontano 1938 ("L'Orto", Roma; "La nuova Italia", Firenze) che la grande scrittrice scriveva male. Mi ribellavo all'affermazione di un esperto uomo di lettere (Eurialo De Michelis) che la definiva frammentista e decadente, attribuendole così una consapevolezza stilistica e formale, una sapienza linguistica che non aveva. Per me, proprio il suo scriver male finiva per tradire una realtà che era il costante, immutabile oggetto del suo narrare: la Sardegna» (G. Dessì, *Grazia Deledda cent'anni dopo* cit., pp. 178-179).

<sup>77</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 8 febbraio 1937, ivi, p. 286 e ribadita nella lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 20 dicembre 1937-febbraio 1938 (ivi, p. 300).

<sup>78</sup> *Ibidem.*

anno<sup>79</sup>. Marescalchi, esortandolo ad inviargli recensioni o racconti, gli promise l'edizione del manoscritto a cui stava lavorando in una nuova collezione della Le Monnier di autori contemporanei. *San Silvano* fu pubblicato pochi mesi dopo, ma il progetto fu il canto del cigno della rivista. Però prima che l'esperienza de «L'Orto» potesse dirsi – nonostante le speranze dei suoi redattori<sup>80</sup> – definitivamente conclusa Giorgio Vecchietti aveva rivelato a Dessì, seppur con la promessa del riserbo, il varo di «una grossa impresa letteraria e artistica»<sup>81</sup>: un quindicinale a tiratura nazionale «aperto e selezionato, cordiale e orientativo»<sup>82</sup> del quale, auspicava, sarebbe stato stabile collaboratore<sup>83</sup>. La genesi della nuova rivista fu tutt'altro che semplice e non priva di amarezze per Vecchietti<sup>84</sup> e subì numerosi slittamenti a causa dei turbamenti politici internazionali<sup>85</sup>. Nel dicembre 1939, però, accertata la fattibilità del progetto e ricevuto il consenso alla pubblicazione di «Primato», il redattore si trovò a tirare le fila su disponibilità e intenzioni accertando l'effettivo interesse<sup>86</sup> della proposta. L'offerta di tenere una

<sup>79</sup> Per l'esperienza ferrarese di Dessì si rimanda ad Anna Dolfi, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi*, in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 188.

<sup>80</sup> «Caro Dessì, come vedi mi faccio vivo subito, ma per comunicarti che “L'Orto” sta morendo. Però come l'araba fenice rinascerà (lo spero solamente per ora) più splendente di prima. Ma intanto muore» (lettera di Otello Vecchietti a Giuseppe Dessì, 5 dicembre 1939, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 314).

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Nel progetto iniziale la rivista avrebbe dovuto chiamarsi «Ulisse». Come ricorda Giorgio Bocca fu lo stesso Mussolini, visto l'evolversi della politica internazionale, a consigliare i redattori di abbandonare ogni riferimento alla Grecia scegliendo piuttosto il titolo di «Primato» «più polveroso, ma va bene» (cfr. Giorgio Bocca, *Storia d'Italia nella guerra fascista 1940-1943*, Bari, Laterza, 1969, p. 90). Per un approfondimento sull'equivalenza «Ulisse»-«Primato» cfr. il paragrafo di Vito Zagarrò, *Il laboratorio di «Primato»*, in «*Primato*», *Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 33-42).

<sup>84</sup> «E “Primato”? tu non sai quanto sia lungo e noioso condurre in porto trattative “romane”: si perde tempo, si rinvia, nascono difficoltà nuove appena hai superato le vecchie, etc. La rivista si farà (pensa che ormai è un anno che ci ho speso a lavorare, a gironzare attorno a “Ulisse – Primato”!)» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 20 novembre 1939, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 326).

<sup>85</sup> «Caro Dessì, finalmente siamo in porto cioè finalmente “Primato” è deciso. Tutto è ormai combinato e proprio in questi giorni stiamo cercando la sede per continuare meglio quel lavoro che sinora era stato fatto un po' alla garibaldina, per strada, in casa, come i cospiratori. Come vedi non c'è ancora la carta intestata ma questa non deve tardare troppo. A uno come te, cioè nel giro più stretto degli amici di “Primato”, questa mancanza non deve fare troppa impressione, ed ecco che su una carta scolastica ti scrivo invece del famoso “Primato”. Appena avremo la carta e saremo in regola riceverai altre lettere, vere credenziali ma intanto devi dare valore ufficiale anche a questa lettera. Usciremo verso fine gennaio primi di febbraio. Non c'è molto tempo da buttare via, come vedi» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, dicembre 1939, *ibidem*).

<sup>86</sup> «Abbiamo rivisto in questi giorni i quadri della rivista e abbiamo aggiornato ed allargato l'elenco famoso degli spunti e idee che gira da mesi nei miei cassetti e cartelle. Ora devi rispondere con molta franchezza alla mia domanda alla quale non devi dare alcun brutto significato. Ti senti veramente di tenere la rubrica della poesia con continuità e accurata informazione? Non

rubrica di critica letteraria assecondava le inclinazioni<sup>87</sup> di Dessì e l'approvazione, non priva di pragmatismo, dell'amico Varese<sup>88</sup> rafforzò la decisione di accettare, seppur con qualche titubanza. Vecchietti mise in guardia lo scrittore sul rigore che avrebbe caratterizzato la nuova relazione lavorativa cercando al tempo stesso di blandirlo con l'allusione agli incalcolabili vantaggi che la partecipazione al progetto avrebbe comportato<sup>89</sup>.

Non è da dubitare che Dessì andasse, ormai da anni, ponendosi un problema di coscienza<sup>90</sup>. Già la partecipazione a «L'Orto», nel momento in cui la li-

vorrei avere un poco forzato i tuoi gusti e la tua volontà nell'agosto scorso e non vorrei tu avessi accettato questo incarico che magari ti piaceva meno di un altro. Vedi: in un giornale quotidiano e in una rivista di altro tipo e tono, uno può anche accettare al principio un incarico che sulle prime lo lascia sorpreso e disorientato e che non si incontra perfettamente coi gusti e le vocazioni segrete. Per "Primato" invece vorrei che uno, riuscisse finalmente, nell'ambito della collaborazione a una rivista, a fare non solo il mestiere che gli piace di più ma anche quella parte ed aspetto del mestiere che gli quadra maggiormente. Credo che facendo così si giovi e alla rivista e al collaboratore; e che l'interesse della rivista ne risulti accresciuto e potenziato. Io ti ho segnato qua e là in varie caselle e sezioni: critica di poesia, critica letteraria contemporanea, saggi vari, articoli etc. più racconti e romanzi brevi (che prendano cioè tre quattro puntate). Ora *dimmi celermente* tutto il tuo pensiero in proposito senza timori ma con assoluta franchezza. Siamo impegnati in un lavoro duro e difficile e bisogna che ciascuno parta sicuro con tutte le munizioni asciutte (il paragone guerresco è intonato col momento attuale)» (ivi, p. 327).

<sup>87</sup> «Ho letto, s'è lecito dire ad un amico, con molta ammirazione le tue recensioni a Pea e a Cecchi: dovresti scriverne più di frequente e forse, se, come credo, ti riesce più rapidamente e ti disturba di meno delle novelle, sostituirle a queste, nella tua collaborazione ai giornali. Mi piace e ti invidio lo stile ricco e sostanzioso, che solo può giustificare l'acume critico: mi pare molto nuovo e molto giusto, forse però più per illuminare che per definire l'arte di Cecchi, quello che dici dei saggi-limite rarefatti, come *Inverno*» (lettera di Claudio Varese a Giuseppe Dessì, 31 dicembre 1937, in G. Dessì, C. Varese, *Lettere 1931-1977* cit., p. 164).

<sup>88</sup> «Spero che due o tre giorni alla biblioteca di Cagliari ti bastino per la Deledda e ti auguro che le cose vadano bene per la rivista, cioè massimo di quattrini e massimo di libertà: l'ideale sarebbe che tu ti impegnassi a dare loro la tua produzione, non a fabbricarne una per loro: cioè novelle, capitoli magari di romanzo e critica se ti capita. Loro avrebbero il vantaggio di averti tutto per sé; tu, rinunciando al gusto di essere libero (per modo di dire) giornalista della "Stampa" o di "Oggi", quello di essere costretto a combinare l'articolo come articolo» (lettera di Claudio Varese a Giuseppe Dessì, agosto 1939, ivi, p. 169).

<sup>89</sup> «Come vedi la lettera è gremita di domande e di inviti e tu devi *rispondermi con sollecitudine*; così come sin d'ora dovrai tener presente che "L'Orto" non è "Primato"; e cioè che da un'amministrazione e organizzazione domestica si passa a un'altra più complessa; e che se "L'Orto" aspetta troppi giorni per uscire "Primato" deve, dico deve assolutamente, uscire, una volta cominciato, puntualmente e che dovrai quindi assolutamente rispettare al minuto la data di consegna fissata per ogni singolo numero, pena le brutte figure. Ma so benissimo che tu sai intendere tutto questo e che sei anche giudizioso. È inutile che ti dimostri i vantaggi morali e materiali anche che una regolare e amorosa appassionata collaborazione a "Primato" ti può arrecare. Bottai non dimentica, non ha mai dimenticato chi ha lavorato al suo fianco e chi stima. E io (per quel che valgo e conto) pure» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, dicembre 1939, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 328).

<sup>90</sup> «Ciò che sempre mi tormenta e mi immobilizza è il problema (lasciamelo chiamare così, con questo brutto nome) di carattere morale. L'espressione non si risolve che dentro di me, là comincia la sua attuazione. Il mio mondo poetico (qualunque esso sia) deve essere anzitutto mondo morale. E più da tanto tempo mi sento languire, perché il mio svolgimento morale s'è

nea di Vecchietti si era fatta più vicina a Bottai, era diventata più faticosa<sup>91</sup>; né la stima, non priva di adulazione<sup>92</sup>, del redattore riusciva ad attenuare i dubbi. Ma il progetto di «Primato», pur rientrando in una politica di assorbimento delle forze più vive del panorama culturale italiano, sembrava garantire, quantomeno al suo esordio, una certa libertà operativa e lasciare spazio ad un seppur cauto fascismo di fronda<sup>93</sup>. Pareva possibile, a lui come a molti altri collaboratori non allineati né direttamente collusi col regime, continuare a tutelare «dignitosamente»<sup>94</sup> su quelle pagine, nonostante le esortazioni al conformi-

arrestato» (lettera di Giuseppe Dessì a Renzo Lupo, 14 marzo 1936, in *Una giornata per Giuseppe Dessì* cit., p. 210).

<sup>91</sup> «Non ho più saputo niente del volume! Nulla! E per questo mi sono deciso a mandare *Le amiche* a “L’Orto” che mi aveva chiesto un racconto. “L’Orto”, tu sai, non mi piace, ma posso pubblicarci quando voglio, anzi lasciando che esso chieda a me della roba. A me non piace chiedere di essere pubblicato. Non vorrei mai chiedere nulla: per questo ho aderito all’invito. Ho pensato che sarebbe bello se la mia novella uscisse su “L’Orto” con un tuo disegno. A te forse dispiacerebbe? Con un tuo disegno mi parrebbe di essere ancora più staccato dalla rivista» (lettera di Giuseppe Dessì a Renzo Lupo, 29 aprile 1936, in *Una giornata per Giuseppe Dessì* cit., p. 214).

<sup>92</sup> «È proprio così che si deve scrivere, caro Dessì» (Lettera di Giannino Marescalchi a Giuseppe Dessì, 20 aprile 1936, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 283). «“L’Orto” insomma dovrebbe riprendere presto (in aprile), in rivista mensile, una sessantina di pagine, edita da Le Monnier. Oltre che artistica e letteraria, sarà politica e si occuperà insomma d’ogni argomento che c’interessi trattare (dallo sport al cinema, al teatro alla morale e al costume, etc.). L’interessante sarà che in tutto questo panorama il giudizio verrà dato da un gruppo significativo di giovani artisti i quali, tra l’altro, ove occorra, si occuperanno anche di fatti extraartistici, meglio dei tecnici. Una rivista significativa non antologica; fatta da gente affine per gusti e tendenze e atteggiamenti morali. Vedrai! Faremo una cosa bella. Tu infatti sarai una delle nostre colonne. Ho letto (materiale rimasto) il tuo scritto sulla Sardegna che metterò nel primo numero. È bellissimo e utilissimo. L’inizio poi (il contadino sardo) è degno di uno scrittore di gran nome. Continua a lavorare, caro Dessì, prima di impelagarti come ho fatto io in un ufficio che ti mangia la giornata intera» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 8 febbraio 1937, ivi, p. 286).

<sup>93</sup> «L’anticonformismo, capace anche di assumere toni polemici, si andava sempre più estendendo, in buona parte per opera dei periodici giovanili di fronda, come la milanese “Corrente di vita giovanile” o la fiorentina “Rivoluzione”. E proprio all’ombra di un ministro frondista, “Primato” vedeva in quegli anni di guerra alcuni suoi collaboratori passare all’antifascismo. L’ufficialità iniziale, anche se nascondeva qualche vaga aspirazione revisionista, doveva ben presto fare i conti con richieste più seriamente impegnate, provenienti da chi, clandestinamente, già apparteneva all’altra sponda o stava vivendo la crisi spirituale che ve lo avrebbe portato. Alcuni giovani del G.U.F., i migliori, bruciata nella delusione la propria ansia di rinnovamento all’interno del fascismo, erano ormai incamminati per quella strada» (Rodolfo Macchioni Jodi, *La narrativa italiana fra «Solaria» e «Primato»*, in *Scrittori e critici del Novecento*, Ravenna, Longo, 1968, p. 104).

<sup>94</sup> «Politicamente la mia posizione è quasi quella di prima, variata solo in quanto l’iscrizione, essendo divenuta obbligatoria, ha perduto il significato di pima. Ci starò finché ci si può stare dignitosamente» (lettera di Giuseppe Dessì ad Aldo Capitini, 16 febbraio 1933 in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori* cit., p. 411).

simo<sup>95</sup>, il valore della letteratura e della sua autonomia<sup>96</sup> garantendo, entro i ristretti margini concessi dalla censura, impegno<sup>97</sup> e verità. Una scelta, quella di condurre un'opposizione dall'interno, che nella «faticata maturità»<sup>98</sup>, giunto il tempo di un severo bilancio, avrebbe disapprovato<sup>99</sup>, rimproverandosi di non aver saputo perseguire gli ideali liberal-socialisti della propria formazione con il coraggio e la saldezza morale del suo alter ego, Giacomo Scarbo. Eppure tutt'altro che asservita fu la partecipazione alla rivista di Vecchiotti e Bottai, sotto il segno, per dirla con le parole del Madrignani, di un «antifascismo onestamente dissimulato»<sup>100</sup> del quale non fu certo, all'interno della rivista, unico alfiere. Posizione segnata piuttosto dal rifiuto, ancora più marcato che in passato, di assecondare qualsiasi intervento che snaturasse l'impostazione del suo lavoro<sup>101</sup> e da un'evidente resistenza a trasformare la propria appartenenza ad un progetto come quello di «Primato» in un atto di affiliazione ad una causa. In questo senso la diatriba tra Vecchiotti e Dessì fin dalla prima recensione, alla *La pietra*

<sup>95</sup> *Il coraggio della concordia* è il titolo del primo editoriale, anonimo, che comparve su «Primato» il 1 marzo 1940. Il testo è stato riprodotto in «Primato» 1940-1943, antologia a cura di Luisa Mangoni, Bari, De Donato, 1977, pp. 53-56.

<sup>96</sup> «Abbiamo parlato di Michele – lei dice che avrà successo – e di una rivista futura. L. non ha fiducia; io, modesta. Fra due anni, fra tre, in un'Italia diversa sarà possibile fare una buona rivista, con uomini che non si ripromettano di arrivare con la letteratura a qualche altra cosa. Una rivista che possa chiudere le porte in faccia a chi vuole. Ci sarebbe tanto da fare, tanto da dire: menar la falce sulla bassa flora della poverissima critica giovane» (G. Dessì, *Diari 1931-1948* cit., p. 84. L'appunto risale al 16 giugno 1942).

<sup>97</sup> «Un vero scrittore è sempre impegnato; non perché deve esserlo, ma perché non può non esserlo. È una questione morale e viscerale insieme» (lettera di Giuseppe Dessì a Gerardo Trisolino, 26 febbraio 1975, in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori* cit., p. 437).

<sup>98</sup> Lettera di Giuseppe Dessì a Anna Dolfi, 7 maggio 1975 (pubblicata in G. Dessì, *La scelta* cit., p. 133).

<sup>99</sup> «Io però sentivo che stavo per fare qualcosa che non andava fatta. [...] Non me lo sono mai perdonato [...] Per questo vorrei essere morto in Spagna come Giacomo Scarbo. Per questo mi sono fantasticamente identificato con uno che non è mai sceso a compromessi e che, pur conoscendo il diavolo, non ha mai fatto patti con lui. [...] Ma chi potrà mai perdonarmi di aver fatto un patto col diavolo, allora, sul fiore degli anni, quando avrei potuto veramente combattere, morire combattendo contro i fascisti?» (lettera di Giuseppe Dessì a Anna Dolfi, ivi, p. 145).

<sup>100</sup> Carlo Alberto Madrignani, *Letteratura, Guerra, Politica (1941-'45)*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì* cit., p. 181.

<sup>101</sup> «Ho ricevuto, di ritorno, la recensione a Landolfi. Bisogna a questo punto che io chiarisca un equivoco, se equivoco c'è stato. Voglio dire che, dai nostri rapporti di amicizia i quali, mi pare, permettono uno scambio di idee e di pareri più rapido e magari più spicciativo (abolendo insomma tutta la parte "formale" che si usa con chi si conosce poco), io ti scrissi riassumendo del resto le impressioni che erano comuni a tutti noi che avevamo letto l'articolo. Non c'è stata da parte mia nessuna velleità professionale o peggio direttoriale (nel senso deteriore della parola: tu del resto dovesti conoscermi un poco e non pensare mai a cose di questo genere, immagino!) nel farti quelle osservazioni, ma soltanto l'intenzione di giovare a te e a noi tutti, consigliandoti una forma più appariscente e decisa di giudizio» (lettera di Giorgio Vecchiotti a Giuseppe Dessì, 2 febbraio 1940, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 338).

*lunare*<sup>102</sup> di Landolfi, è da leggersi come una dichiarazione di indipendenza in nome della libertà dell'arte e della cultura<sup>103</sup>, e di intolleranza a qualsiasi tentativo di asservimento<sup>104</sup> o di conformismo<sup>105</sup>. Se attenersi alle linee programmatiche sarebbe stato per Vecchietti un segno aperto e auspicabile di adesione, è lecito pensare che un rifiuto<sup>106</sup> fosse al contrario da interpretare come l'indizio di una personalità poco arrendevole ai dettami della redazione.

Certo Dessì, come abbiamo visto, non era nuovo a rigide prese di posizione in difesa del proprio lavoro; ma una tale determinazione, in un anno come il 1940, con la guerra sempre più vicina, assumeva un valore simbolico. Definendo coraggioso il tentativo di Landolfi di «far decisamente della letteratura per la letteratura, con piena e lucida coscienza»<sup>107</sup> Dessì esordiva sulle pagine di «Primato» compiendo il proprio atto di resistenza con l'esaltazione dell'arte pura, priva di contaminazioni ideologiche di stampo fascista: un gesto neppur troppo velato di opposizione, che ricalcava riflessioni e discorsi maturati tra gli intellettuali pisani fin dai tempi dell'università e fortificati dall'apporto dei coetanei bolognesi conosciuti dopo il suo trasferimento in Emilia<sup>108</sup>.

D'altra parte l'intervento di Dessì contro i tagli censori che la redazione della rivista apportava ai suoi pezzi si sarebbe dimostrato necessario anche in seguito, visto che frequenti furono le variazioni, seppur talvolta minime, ai pez-

<sup>102</sup> «Ho ricevuto i primi due articoli sul Mesirca e sul Landolfi. Per quest'ultimo avrei preferito un giudizio critico quale sia più deciso. Per quanto non sia il tuo caso, bada, penso che noi dobbiamo rifuggire da certa critica ammiccante e troppo intelligente, comprensibile soltanto da chi segue tutte le riviste letterarie. Tu devi diventare, a poco a poco, il critico che informa e orienta decisamente il pubblico, il quale finirà per abituarsi a te e per affezionarti» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 22 gennaio 1940, *ivi*, p. 335).

<sup>103</sup> «Il rapporto tra intellettuale e partito. È stato ed è un problema anche mio. Io credo che un uomo, per essere un vero uomo deve essere libero, specialmente poi se è un artista» (lettera di Giuseppe Dessì a Gerardo Trisolino, 2 giugno 1975, in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori cit.*, p. 437). La lettera si riferisce all'ingresso di Dessì nel PCI ma il discorso può essere generalizzato riferendolo anche al rapporto tra l'intellettuale e il fascismo.

<sup>104</sup> «Tu sei il nostro uomo, ricordalo; e guarda che il Ministro ti segue attentamente» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 22 gennaio 1940, *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza cit.*, p. 335).

<sup>105</sup> Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 febbraio 1940 (*ivi*, p. 338).

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> «Rimane, oltre il senso, che si è detto, del paese reale nascosto, di una reale concretezza dei personaggi, di cui tutte queste fantasie sono come sogni o incubi proiettati al di fuori, il senso di una non comune abilità che rivela, oltre tutto, il coraggio di far decisamente della letteratura per la letteratura, con piena e lucida coscienza» (G. Dessì, *La pietra lunare*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 14).

<sup>108</sup> Era noto, tra i giovani letterati, che solo pochi anni prima, Alberto Graziani, Francesco Arcangeli, Franco Giovanelli e Antonio Rinaldi erano stati esclusi dai Littoriali di cultura proprio perché avevano perorato, con grande scandalo delle commissioni, la causa di un'arte e di una letteratura priva di influenze politiche. Per un discorso più approfondito sul gruppo bolognese si rimanda a Francesca Bartolini, *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.



zi originali, per questioni di spazio e di contenuto<sup>109</sup>. Né è da credere che Dessì ignorasse la portata provocatoria che certe affermazioni finivano per avere: come nel caso della citazione di Alfieri cassata dalla recensione al testo di Ramat, nella quale si denigravano i miti della famiglia e dell'impero, perché ritenuti, se confrontati con la gloria imperitura della letteratura, una fatica effimera, destinata a durare lo spazio di poche vite:

In una lettera al senese Bianchi, l'Alfieri nel 1796 (cito dal Ramat), scriveva: «Assolto dunque dall'ingrato incarico di far figli, che danno tante affezioni e sì pochi piaceri, ella si d[à] tutto alle lettere, e pensi che un solo sonetto buono fa più onore e dura più che tutte le case e famiglie; le quali tutte incalzate dalla rapida velocità del tempo si perdono nel nulla, come le nazioni e gli imperi. Le lingue sole trionfano, qual più qual meno, i pensieri dell'uomo, con forza ed eleganti vestiti, sopravvivono anche alle stesse lingue. Perciò è perita la Grecia politica e morta la lingua, oppure ne vivono gli autori»<sup>110</sup>.

Allo stesso modo la critica a Comisso per la prefazione a *Storia d'Antonia* di Mesirca dava spazio a una più ampia riflessione sul valore delle culture straniere e a una critica, ironica, alle pretese di supremazia culturale italiana<sup>111</sup>:

È strano come il Comisso, scrittore di vena felicemente delicata, manchi, fuori dalla sua arte, del più elementare senso critico. Pur ammettendo la sua derivazione dal D'Annunzio, che è già limitazione fortissima, rivendica in pari tempo la sua originalità e indipendenza, per assumere il ruolo di continuatore di una

<sup>109</sup> «Non casuali sono pure gli eventuali tagli che vengono apportati agli articoli: dovuti alcune volte ad esigenze di impaginazione (il piombo non è gomma); altre volte dovuti invece al contenuto (così, non ci sembrava opportuno pubblicare in questo momento quel pezzo dell'Alfieri che vedrai tagliato dal tuo articolo, anche esso era in funzione di una particolare tesi: comunque il senso di questa è stato mantenuto integralmente)» (lettera di Aldo Airoidi a Giuseppe Dessì, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., 10 ottobre 1940).

<sup>110</sup> G. Dessì, *Vittorio Alfieri*, Fondo Dessì/ Saggi, recensioni, necrologi sull'autore, [GD.8.2.26], ACGV.

<sup>111</sup> Che la posizione di Dessì fosse in contrasto con la linea dominante della rivista lo dimostra l'editoriale del 1° agosto del 1940: «Ora un nuovo principio organizzativo europeo si impone: l'odierna fase della guerra contro la Gran Bretagna è forse ancor più che la lotta contro un impero e i suoi domini quella definitiva contro un vecchio "sistema europeo", dall'Inghilterra fin qui tenacemente voluto e garantito. Non c'è neppure bisogno di negare – con pudore tanto falso quanto retorico – che quest'ordine europeo segnerà la preminenza, con quella dei principi anche delle Nazioni che ne sono portatrici: così come l'ordine "democratico" europeo consacrò l'egemonia franco inglese e quello «proletario» segnerebbe una direzione russa del continente. Sempre e fatalmente – poiché la politica si cala necessariamente nel "reale" ed è perciò fatta anche di forza (senza di che neppure sarebbe "politica", ma solo religione o filosofia, o morale o altro) – sempre un'idea segna anche l'ascesa di uno o più popoli, per loro intrinseche capacità ed esigenze: ma rimane poi anche il problema di una necessaria ed utile convivenza con altri popoli, rimane l'esigenza di un ordinamento e di una intellaiatura moderna su cui tessere i rapporti tra popoli, quale che sia il loro grado di potenza» (*«Primato» 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Bari, De Donato, 1977, p. 113).

tradizione, a maestro, e con tal voce solennemente e magnanimamente ammonisca dall'alto i giovani scrittori a liberarsi dalla influenza del suo stile. Chi mai ci aveva pensato, finora? Chi s'era posto questo lieve problema? Sulla prima parte della prefazione vorremmo indugiarci ancora un momento per fare una sola domanda al Comisso: Crede egli veramente che solo in Italia l'arte «secondo un detto mondiale, sia veramente a casa sua»? O non è forse in questa comoda e ingenua convinzione il segno della limitatezza di vedute che gli ha fatto commettere questo piccolo e innocente peccato contro non dirò la letteratura, che non ne riceve danno, ma contro il buon gusto?<sup>112</sup>

Dessì sarebbe tornato sull'argomento alcuni mesi dopo per sostenere l'idea di una *koiné* culturale europea<sup>113</sup> da allargarsi, con l'inclusione dell'America, a tutto l'Occidente, luogo di scambio tra diverse e paritetiche culture. Il saggio (la risposta ad un'inchiesta della rivista sul rapporto tra un'università e cultura), però, non avrebbe subito la stessa sorte della recensione di cui fu pubblicata, apparentemente «per esigenze di impaginazione»<sup>114</sup>, solo una brevissima parte.

Era pur vero che Vecchietti non apprezzava giudizi troppo severi sui narratori contemporanei «più seri e rappresentativi»<sup>115</sup>, come avrebbe confessato l'anno dopo, rimandando indietro una recensione all'ultimo libro di Moravia; e il testo di Dessì sul Mesirca, se valorizzava lo sforzo del giovane scrittore, criticava senza mezzi termini la prefazione di Comisso. Ma principalmente si deve riconoscere che i dissensi meno vistosi, soprattutto se sapientemente modulati (basti pensare a certe affermazioni in difesa dell'idealismo crociano<sup>116</sup>) non furono, in

<sup>112</sup> Giuseppe Dessì, *Mesirca*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 15.

<sup>113</sup> «Forse l'ideale sarebbe la conoscenza degli scrittori latini, e greci, e dei Padri della Chiesa; ma al tempo stesso, e a maggior ragione, degli autori americani, inglesi, tedeschi, francesi [...] Per quanto riguarda i giovani di oggi, fatta eccezione per quei gruppi di *privilegiati* di cui parlavo più sopra, credo che Manlio Lupinacci, nel n. 5 di «Primato» abbia detto tutto ciò che c'era da dire; e così anche per quel che riguarda i rapporti tra nazionalismo e internazionalismo in fatto di cultura: "lasciar liberamente arricchire la letteratura nazionale di ogni apporto straniero". Con quel che segue» (Giuseppe Dessì, *Ho studiato Lettere*, in «Primato», 15 aprile 1941, p. 6).

<sup>114</sup> «La recens[i]one a Mesirca andava benone, fu utilizzata (vedi più avanti) come meglio potevo, per necessità d'impaginazione» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 31 maggio 1940 in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 354).

<sup>115</sup> «Da quando è sorta, la nostra rivista non ha ancora avuto occasione di parlare di Alberto Moravia: è questa dunque la prima che si presenta, ed è certo che Moravia rappresenta uno dei nostri migliori e più seri narratori contemporanei. Per di più su di lui sono sorti alcuni equivoci di natura politica che tu conoscerai. Ora, presentarlo per la prima volta su la nostra rivista con una recensione qual è la tua, che in fondo è una stroncatura, non ci sembra del caso: anche perché, in linea generale, intenderemo andare incontro con maggiore cordialità e comprensione ai più rappresentativi e più seri narratori nostri. Tutto questo naturalmente non infirma il rispetto che io mantengo per le tue opinioni e per i giudizi che tu hai espresso a proposito di questo volume di Moravia: tu stesso riconosci in lui, se non in questa sua opera, capacità notevoli di scrittore che non vanno ignorate» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 19 febbraio 1941, *ivi*, p. 373).

<sup>116</sup> «Ora, per quanto riguarda la letteratura, non bisogna dimenticare che la storia della cultura italiana di questi ultimi decenni si compendia negli sviluppi del pensiero idealista nel

linea di massima osteggiata dalla redazione. Anche l'aver individuato in un neoromanticismo prettamente generazionale – al di là dei termini dell'eterogeneo e vivo dibattito sul tema che trovò spazio nei mesi successivi sulle pagine della rivista – lasciava emergere il desiderio di far risorgere, grazie a non sopite spinte razionali e affettive<sup>117</sup>, un discorso critico che non si esaurisse nella riflessione estetica ma fosse al tempo stesso privo di condizionamenti. È evidente che la stima di Vecchietti e di Bottai, nonché una certa, seppur relativa, apertura critica insita nel progetto culturale, permisero una certa flessibilità, soprattutto nel primo periodo quando ancora si prospettava per Dessì il ruolo di responsabile della pagina critica. Ma cauti rimasero i rapporti tra la redazione e gli scrittori (tanto da rendere necessaria una richiesta di chiarimento sull'origine ebraica del cognome Varese<sup>118</sup>) e un progressivo irrigidimento divenne sempre più evidente<sup>119</sup> fino a necessitare, sui vari articoli, il vaglio approfondito di entrambi i direttori<sup>120</sup>. La corrispondenza nel maggio 1940 manifesta l'emergere di un pro-

campo dell'estetica, e nei riflessi che questi sviluppi hanno avuto nella critica letteraria e nella critica artistica» (G. Dessì, *Ho studiato Lettere* cit., p. 6). Già precedentemente: «Il recente saggio di Raffaello Ramat, *L'Alfieri tragico lirico*, pur condotto con assoluto e talora metafisico rigore di metodo, è valso anche a dimostrare il giudizio di valore su un concetto idealistico della forma (De Sanctis-Croce)» (G. Dessì, *Vittorio Alfieri*, in «Primato», 15 ottobre 1940, p. 9).

<sup>117</sup> «I tecnicismi, i criticismi, l'oscurità stessa di certa critica di oggi (quando non servano a mascherare un incolmabile vuoto) sono il segno di quel travaglio romantico che perdura tutt'oggi (le parole che il Pancrazi scriveva nel 1919 a proposito di *Belphegor* di Julien Benda non hanno perduto il loro valore di attualità) di quel travaglio dal quale soltanto, egli dice, è possibile il ritorno alla classicità: non al classicismo, che "è un modo di essere". La classicità di cui parla il Pancrazi, noi la concepiamo infinitamente arricchita da questo travaglio, dalla problematica oscurità di oggi; tenendo presente che il *nostro* romanticismo è ancora diverso da quello contro cui s'appuntava la polemica di Benda. Siamo ben lontani oggi, e specialmente in Italia, dal prevalere sugli elementi affettivi e istintivi sull'intelligenza e sulla logica; anzi semmai l'intelligenza e la logica prevalgono, nelle forme razionalistiche in cui la critica idealistica ha sfociato. Ma la posizione romantica della critica di oggi è nel suo aderire al problema non propriamente artistico-filosofico dell'arte, a questa ricerca che arde sotto l'apparenza imperturbabile di quelle che possono apparire le più gratuite costruzioni intellettuali» (G. Dessì, *Ragguagli di Parnaso di Pietro Pancrazi*, in «Primato», 15 marzo 1941, p. 13).

<sup>118</sup> «Riservata: ogni volta che faccio il suo nome a S.E. o qui in redazione, subito mi si chiede: "è ebreo?". Tu sai, del resto, i nemici che ci stanno col fucile spianato addosso. Ma una volta mi accennasti alla possibilità di mutare il cognome Varese in Varesi. Si può fare? Vedi tu» (Lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 6 marzo 1940, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 348). Anni dopo aresse avrebbe scritto all'amico: «Ti ricordi quando a "Primato" desideravano che io – e rifiutai – mi chiamassi almeno Varese?» (lettera di Claudio Varese a Giuseppe Dessì in G. Dessì, C. Varese, *Lettere 1931-1977* cit., pp. 483-484).

<sup>119</sup> «A parte questo però io non avrei potuto ugualmente continuare a tenere la rubrica di critica narrativa. Secondo me il titolare di tale rubrica avrebbe dovuto essere sempre consultato circa i lavori di arte narrativa da pubblicare: racconti, romanzi, ecc.; e avrebbe dovuto poter scegliere liberamente egli stesso le opere da recensire, quelle da segnalare soltanto e assegnarle ai collaboratori in piena libertà di giudizio. Io invece mi trovavo a far la parte di titolare soltanto di nome» (lettera di Giuseppe Dessì a Giorgio Vecchietti, 29 maggio 1940, ivi, p. 352).

<sup>120</sup> «Il Twain mi seduce, m'è sempre piaciuto poi; ma devi lasciarmi il tempo di sentire l'Ecc[ellenza] per questo: tu sai che ci sono limitazioni in fatto di traduzioni e noi dobbiamo,

blema che ha radici profonde. Dessì sentiva «l'influenza ostile di certe persone a "Primato"»<sup>121</sup>, avvertiva che il proprio lavoro e quello dei collaboratori da lui proposti (suo fratello Franco Dessì Fulgheri e Claudio Varese) non fosse apprezzato, «quasi fossero una banda di principianti che batteva alle vostre porte»<sup>122</sup>. In questo senso la decisione di Dessì di mantenere una collaborazione saltuaria<sup>123</sup>, seppur attribuita a seccature pratiche<sup>124</sup>, è una scelta che non nasconde una presa di posizione, benché ancora sfumata, in un progressivo chiarirsi della coscienza di cui porta il segno, a evidenziare la coerenza di un percorso, *Michele Boschino*, uscito nel '42. È certo che la questione etica costituisse un rovello dal momento che lo stesso Dessì, superata da poco la soglia dei trent'anni, si interrogava nei propri diari sulla coerenza del proprio operare<sup>125</sup> chiedendosi, come poi nella trasfigurazione letteraria, se davvero la spinta al bene fosse da relegarsi tra i fuggevoli ideali di una giovinezza<sup>126</sup> ricca di entusiasmo e intransigenza e poi non rimanesse che accettare quietamente i compromessi<sup>127</sup> dell'esistenza.

proprio noi, stare con gli occhi aperti...» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, 2 marzo 1942, ivi, p. 384).

<sup>121</sup> Lettera di Giuseppe Dessì a Renzo Lupo, 29 luglio 1949 (in *Lettere a Renzo Lupo 1935-1972* cit., pp. 244-245).

<sup>122</sup> Lettera di Giuseppe Dessì a Giorgio Vecchietti, 29 maggio 1940, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., pp. 351-352.

<sup>123</sup> «Io non sono *magna pars* in quella rivista, ma un semplice collaboratore. Avevo avuto l'invito a tenere la rubrica di critica narrativa, ma è impossibile farlo come vorrei. Così collaboro saltuariamente e senza impegnarmi a fondo» (lettera di Giuseppe Dessì a Walter Binni in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori* cit., p. 452). «È meglio dunque che io collabori solo saltuariamente con la rivista – e se a voi piacer, naturalmente – e solo quando avrò qualcosa di veramente significativo» (lettera di Giuseppe Dessì a Giorgio Vecchietti, 29 maggio 1940, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 352).

<sup>124</sup> «Io in questi ultimi due mesi ho avuto molto da fare con una rubrica che è uscita il 1 marzo – "Primato" – nella quale dovrei tenere una rubrica di critica narrativa. Ma le seccature sono tanti e tali e tanta e tale la noia di dover leggere una quantità di brutti libri inutili che ho deciso di piantar lì tutto» (lettera di Giuseppe Dessì a Renzo Lupo, in *Una giornata per Giuseppe Dessì* cit., pp. 235-236).

<sup>125</sup> «Con insistenza ho pensato oggi una cosa che mi torna in mente spesso come una delle migliori che avrei dovuto fare diversi anni fa, la sola che fosse in armonia con il mio modo di sentire: avrei dovuto dare le dimissioni dal partito fascista. Non cospirare come ho fatto, ma fare aperta professione di fede. Era la sola cosa che, in politica, potesse aver valore "per la mia anima". Tutto il resto non conta. Mi chiedo se potrò trovare una via dritta e chiara. Credo che in qualunque momento della nostra vita noi possiamo decidere di lasciare sempre dietro di noi i compromessi» (G. Dessì, *Diario 1936-1942* cit., p. 128).

<sup>126</sup> «Tutte quelle questioni riguardanti Boschino, interessanti per se stesse, in quanto materia del suo lavoro, della sua professione, dopo la conversazione devono essergli sembrate vuote, gratuite, ridotte a una questione morale. Se ne avesse parlato con un altro avvocato, con uno del mestiere, la questione di Boschino sarebbe potuta diventare ciò che essi chiamano un caso elegante. Pura forma. Ma io, che c'entro? Io sono un profano. Solo l'improntitudine giovanile poteva avermi indotto a parlare di questo con lui. Perché cos'è l'interesse morale, umano, disinteressato, se non improntitudine giovanile?» (G. Dessì, *Michele Boschino* cit., p. 209).

<sup>127</sup> «Confido tuttavia, confido ancora; e mi conforto pensando che la mia libertà non sarebbe più grande se lavorassi per un giornale o per un editore. Qui c'è la speranza di potersi infilare

Ma la risposta non poteva che essere negativa e la scelta morale, fatta coincidere con la letteratura, ribadita. Il compito che l'intellettuale doveva assumersi, ancor più nei terribili anni della guerra, non poteva che indirizzare la tensione conoscitiva a cogliere il senso dell'agire individuale pur nell'amara consapevolezza che impossibile sarebbe stato perseguire fino in fondo i propri ideali. Veniva infatti riproponendosi in quegli anni il dubbio relativistico<sup>128</sup>; ma l'inquietudine che ogni motivazione, ogni azione, ogni verità e quindi ogni ideale potesse sfumare le proprie ragioni nella molteplice varietà di piani interpretativi si risolveva attuando, sulle tracce di Flaubert<sup>129</sup>, un tenace sforzo di oggettivazione che equilibrasse alla matrice intimista (dominante, fino a quel momento<sup>130</sup>) la dimensione concreta dell'esistente.

Dodici sono le recensioni che Dessì pubblicò in tre anni sulle pagine di «Primato». Nei vari autori, oltre che una comunanza di temi e modi, Dessì cercava un'affinità di metodo, di intenti, di gusto, segno di appartenenza ad una comune «civiltà letteraria»<sup>131</sup>, nutrita di valori moderni e vivificata dalle grandi esperienze culturali, di respiro europeo, del primonovecento. Certo non man-

in una sovrintendenza bibliografica, e starci da papi. Ma non è una vita eroica, non è una vita religiosamente votata. E allora? Caduta la giovanile intransigenza, accettarsi come si è diventati? Oppure tentare, praticamente, un salto nel vuoto e tentare altre strade? Ma si può farlo oggi, nel mondo letterario italiano, o è meglio vivere appartati, facendo un altro mestiere che consenta di essere liberi di fronte alla letteratura? Qui la soluzione non si raggiunge a lume di logica: bisogna sentire un impulso e seguirlo; o pensare saggiamente che se anche la propria vita fosse ridotta a un mucchietto di macerie, c'è sempre qualcosa da cavarne» (lettera di Giuseppe Dessì a Claudio Varese, 7 luglio 1942, G. Dessì, C. Varese, *Lettere 1931-1977* cit., pp. 200-201).

<sup>128</sup> «A parte la simpatia che Maria può sentire per lui, diversa dal sentimento particolare che io sento, c'è qualche cosa di comune nell'immagine che ce ne siam fatta – e più di qualche cosa, anzi: c'è un uomo, che ci dà l'illusione – forse solo l'illusione – di soffrire e vivere per conto suo, staccato da noi. Eppure esso è trasparente, chiaro, fa parte della nostra stessa coscienza. Ma forse noi non sappiamo niente di lui. Forse dietro l'immagine chiara e trasparente c'è ancora un'altra realtà sconosciuta, impenetrabile» (G. Dessì, *Michele Boschino* cit., pp. 188-189).

<sup>129</sup> «Secondo l'idealismo, secondo il mio modo di interpretare Gentile, una interpretazione della storia in senso oggettivo non era possibile; era possibile solo una conoscenza soggettiva, parziale, personale. E siccome per me scrivere era ed è tuttora un modo di conoscere le cose, il mio scrivere era esasperatamente soggettivo [...]. Questa visione soggettiva del mondo, però, venne soddisfacendomi sempre meno, perché come artista e come scrittore sentivo che un racconto oggettivo delle cose poteva essere bello, poteva mettere me in comunicazione con gli altri più di quanto non potesse farlo il racconto intimistico. *Michele Boschino* nacque per soddisfare questa esigenza [...] Scelsi dunque come argomento del mio secondo romanzo la storia di un contadino vessato dall'avidità del suo avvocato e, ancor prima, da quella dei suoi fratelli [...] pensando non più a Proust, ma, come dissi, Flaubert di *Un coeur simple*. Ho portato avanti per un bel po' questo romanzo ma a un certo punto mi si svegliò l'antico amore per le cose che solo nel segreto si conoscono, che solo violando il segreto, magari di un'altra persona, si riescono a penetrare» (Claudio Toscani, *Giuseppe Dessì*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 4-5).

<sup>130</sup> In relazione a questo si rimanda ad A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì* cit., p. 303 e a N. Turi, *Michele Boschino un romanzo ante litteram*, in *Una giornata di studi per Giuseppe Dessì* cit., p. 36.

<sup>131</sup> Giuseppe Dessì, *Mesirca*, in «Primato», 1 marzo 1940, p. 15.

cano sguardi all'indietro, a quel romanticismo che costituiva una matrice essenziale della formazione dessiana: ma il tributo alla tradizione veniva comunque portato con distaccata consapevolezza, certo dell'importanza ma anche della necessità di prenderne le distanze. Personali predilezioni lo portavano a indagare la sapienza con cui un autore sapeva condurre le proprie intuizioni immaginative, preferendo, laddove il fantastico si abbandonava a «complicate acrobazie»<sup>132</sup>, la persistenza del legame col reale, che la concretezza di un paesaggio e la «giustizia psicologica»<sup>133</sup> dei personaggi<sup>134</sup>, potevano, seppur nascostamente, offrire. Non poteva che essere critica, pertanto, la sua posizione verso l'oscurità ermetica e le trasfigurazioni oniriche del surrealismo in nome di una «chiarezza»<sup>135</sup> che riteneva principale cifra del classico. Pur riconoscendo l'influenza di «grandi maestri»<sup>136</sup>, ai quali doveva quella matrice filosofica<sup>137</sup> che riteneva imprescindibile al metodo critico, sentiva di appartenere ad una generazione letteraria che aveva dovuto fare in conti con la «problematica oscurità»<sup>138</sup> del reale, con un «travaglio»<sup>139</sup> che aveva implicato un ripensamento dell'esistenza e che aveva prodotto un nuovo modo di interpretare la pagina scritta, privo di irrigidimenti intellettualistici. Gli dispiaceva la tendenza al disimpegno dei giovani – pur senza un'eccessiva durezza di giudizio tanto da biasimare la severità di tono tenuta da Comisso nella «stravagante»<sup>140</sup> prefazione a *Storia di Antonia* di Mesirca – e li esortava piuttosto alla conoscenza delle letterature moderne, dall'americana, alla tedesca, all'inglese, alla francese (ma in un dialogo costante con gli antichi), incitandoli a riscoprire la passione per l'arte in tutte le sue forme.

<sup>132</sup> G. Dessì, *La pietra lunare*, ivi, 1 marzo 1940, pp. 13-14.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> «Ci rimane il ricordo; a lettura finita, anzi, più che il ricordo, il senso di un paesaggio vivo e concreto, di rocce, montagne, erbe, alberi, attraverso il fumo delle magie e dei malefici, e il saluto di Gurù, che quando Giovancarlo lascia il paese, sventola dall'alto di una casa "un largo fazzoletto, chissà, o un asciugamano", ci riporta, sul punto di distaccarci dal giuoco fantastico, se non a sentimenti, per lo meno a modi più inusitati di letteratura, a un linguaggio meno chiuso in formole cabalistiche, più disteso; e col paesaggio, e con le figure che a volte in mezzo alle larve, acquistano consistenza reale, per un istante, in un palpito, vive anche un certo indefinito significato della favola, una giustizia psicologica che non è in funzione del racconto, ma come racchiusa in potenza nel vigore fantastico della lingua, legata alle parole, rattratta in esse» (*ibidem*).

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> G. Dessì, *Le università e la cultura*, ivi, 15 aprile 1941, p. 6.

<sup>137</sup> «È stato detto anche che gli scrittori italiani d'oggi, lungi dall'essere infiacchiti dalla sovrachia cultura, ne sono affatto privi perché non si fanno un idolo di Virgilio come i romantici, o non conoscono a fondo la patristica. La cultura degli scrittori italiani di oggi è cultura soprattutto tecnica, vorrei dire *professionale*; ma è, tuttavia, cultura; e in quanto confina o coincide con l'esperienza critica, seppure non ne contiene il movente, è cultura filosofica» (G. Dessì, *Le università e la cultura*, ivi, 15 aprile 1941, p. 6).

<sup>138</sup> G. Dessì, *Ragguagli di Parnaso di Pietro Pancrazi*, ivi, 15 marzo 1941, p. 13.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> G. Dessì, *Mesirca* cit., p. 15.

Non di rado gli capitava di tornare a riflettere sul ruolo del recensore. Costruire<sup>141</sup> gli sembrava la cifra di un impegno intellettuale che necessitava di un metodo rigoroso supportato da una strenua aderenza alle fonti (da cui l'apunto, seppur bonario, a certe forzature nella lettura dell'Alfieri che aveva riscontrato nell'indagine di Raffaello Ramat<sup>142</sup>) ma anche di una «rara abilità»<sup>143</sup> di cui solo un «raffinato lettore»<sup>144</sup> era dotato. Riconosceva necessario porsi il problema dello stile: pur non negando che, nel caso in cui il critico fosse anche scrittore, lo sforzo interpretativo subisse necessariamente contaminazioni, riteneva evidente che alla «sensibilità formale»<sup>145</sup> andasse preferita un'indagine sincera e problematica di motivi più profondi. Appariva chiaro, nella definizione data del lavoro dell'amico Varese, una visione della letteratura come impegno, faticato e necessario, da cui conseguiva il rifiuto del gioco formale fine a se stesso. Non stupisce pertanto che prediligesse negli autori la coerenza di un percorso, il ciclico riproporsi di un motivo (così in Marino Moretti<sup>146</sup>) segno di quella «serietà e costanza intellettuale»<sup>147</sup> da lui stesso sperimentata; e una misura narrativa che rifuggisse da concessioni a mode. Per questo criticava gli eccessi di Malaparte<sup>148</sup>, che riteneva nascessero da certi giochi razionalistici, talvolta

<sup>141</sup> *Ibidem*. Ma l'espressione ritorna anche nell'epistolario con Varese: «Girate e rigirate le cose mi pare che il lavoro intellettuale sia sempre un modo di sentire fortemente se stessi, di darci sfogo e freno: di costruire, se non di creare, solidamente» (lettera di Claudio Varese a Giuseppe Dessì, 13 agosto 1940, in G. Dessì, C. Varese, *Lettere 1931-1977* cit., p. 180).

<sup>142</sup> «Il Ramat tende ad attribuire all'Alfieri una coscienza critica che non poteva avere, proprio qui il suo storicismo rimane solo intenzionale» (G. Dessì, *Vittorio Alfieri*, in «Primato», 15 ottobre 1940, pp. 9-10).

<sup>143</sup> G. Dessì, *Due Vite interiori di Binni e Varese*, in «Primato», 15 giugno 1942, p. 231.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> «La metodologia del Pancrazi può ricondursi alla classicità come modo di essere. E non solo dunque in letteratura. Letterato nel senso più profondo, al modo del Sainte-Beuve e del Carducci, non esistono per lui due modi differenti di scrittura, del critico e dello scrittore: in lui lo scrittore e il critico si fondono. La sua prosa critica è permeata di una sensibilità formale, direi quasi poetica; e il critico sembra talvolta condizionato dallo scrittore. In lui il *problema* si potrà forse intuire, ma rimane un fatto o di coscienza celato dietro la nitidezza della prosa: dal piano filosofico è portato sul piano letterario e quivi risolto, chiarito» (G. Dessì, *Ragguagli di Parnaso di Pietro Pancrazi*, in «Primato», 15 marzo 1941, p. 13).

<sup>146</sup> «Si legge volentieri questo libro, nel quale ancora una volta, Marino Moretti si mantiene fedele alla sua ispirazione più costante: la ricerca della "adesione d'una creatura dal volto meno perfetto, dal seno meno colmo, dagli occhi non dico malati ma almeno un po' miopi, dato che la miopia trattenga i riflessi di certe intemperanze dell'anima"» (G. Dessì, *Pane in desco*, ivi, 1 agosto 1940, p. 11).

<sup>147</sup> Lettera di Claudio Varese a Giuseppe Dessì, 13 agosto 1940 (in G. Dessì, C. Varese, *Lettere 1931-1977* cit., p. 180).

<sup>148</sup> «[...] non sempre il Malaparte sa contenersi in questa misura. Troppo spesso anzi indulge alla trovata e ci si abbandona portandola fino alle estreme conseguenze, come, per esempio in *Terra come me*, dove immagina di andare assaggiando in quel di Prato, coi suoi fratelli, tutte le diverse qualità di terra, in cerca di quella con cui suo padre, una notte, li avrebbe impastati. Pretesto ad una trasfigurazione surrealista del paesaggio. Sono eccessi a cui il Malaparte è portato fatalmente quando si lascia andare a costruire a freddo, sulla scala

estemporanei, estranei alla sua ispirazione più vera. Allo stesso modo si compiacceva dell'ironia misurata del Cinelli o della trovata stravagante di Moretti, perché modulata con un certo «pudore»<sup>149</sup>, o di una sensualità delicata (pensiamo a Baldini) considerata «elemento di intelligenza»<sup>150</sup>.

Un discorso a parte meritano i racconti usciti su «Primato» (*La paura*<sup>151</sup>, *Candida*<sup>152</sup>, *Ritratto*<sup>153</sup> e *Paesaggio*<sup>154</sup>), accolti con entusiasmo dalla redazione: Vecchietti non limitò mai gli elogi sottolineando spesso la durata di un sodalizio quasi decennale<sup>155</sup>. I testi mostrano tracce di una ricerca inquieta nella quale al desiderio di verità si mescola la coscienza dell'approssimazione, dell'errore, della vanità e quindi dell'impotenza che spesso accompagnano i tentativi di conoscenza. In tutti si manifesta lo stesso insoddisfatto desiderio di comprendere il presente, la moderna percezione di un'altra dimensione, fuggevole e oscura, che impedisce il completo possesso della verità. Il piano della sensazione e quello del reale coesistono per l'illuminarsi in un reciproco gioco di rimandi; ma spesso i personaggi scambiano la proiezione fantastica con il vissuto, rischiando di rimanere prigionieri in un labirinto di inquietanti illusioni<sup>156</sup>. Nella *Paura*<sup>157</sup> nessun segnale marca il passaggio dalla veglia all'incubo, lasciando fondere de-

delle analogie e delle contrapposizioni violente» (G. Dessì, *Donna come me*, in «Primato», 15 luglio 1940, pp. 12-13).

<sup>149</sup> G. Dessì, *Beato fra le donne*, in «Primato», 15 marzo 1940, p. 14.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> G. Dessì, *La paura*, in «Primato», 15 luglio 1940, pp. 10-11.

<sup>152</sup> G. Dessì, *Candida (I)*, ivi, 1 gennaio 1942, pp. 24-26 e *Candida (II)*, ivi, 15 gennaio 1942, pp. 50-52 poi edito con il titolo *Fuochi sul molo* in G. Dessì, *Lei era l'acqua*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 123-146.

<sup>153</sup> G. Dessì, *Ritratto*, ivi, 1 aprile 1942, pp. 137-138 (poi in Dessì, *Racconti vecchi e nuovi*, Torino, Einaudi 1945, pp. 139-141).

<sup>154</sup> G. Dessì, *Paesaggio*, ivi, 15 ottobre 1942, pp. 375-376 (poi ivi, pp. 201-210).

<sup>155</sup> «*Candida* era molto bello e sono assai contento che "Primato" l'abbia stampato. Non devi dimenticare che tu sei uno dei miei "vecchi", un primatista della prima ora, e un "ortolano" dei bei tempi passati!» (lettera di Giorgio Vecchietti a Giuseppe Dessì, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza* cit., p. 383).

<sup>156</sup> «Immagino un uomo che per mancanza di senso critico rimanga come prigioniero di queste sensazioni o di sensazioni simili; e mi spiego la superstizione e certe credenze che caratterizzano intere popolazioni. Idea di un racconto: un uomo che si ricorda di una vita precedente, nella quale era chiuso in una prigione di sensazioni, che scambiava con la realtà. La prima e la seconda vita, le due diverse esperienze, si fondono, si illuminano a vicenda. Una nuova saggezza domina la mente di quest'uomo. La morte. Distacco delle due vite» (ivi, p. 121).

<sup>157</sup> «Ecco perché affilava il coltello. Giovanni rivide le grandi travi di ginepro del loggiato di Giuseppe Mandica, i grappoli di pomodori rossi appesi alle travi, la moglie di Giuseppe che allineava su una tavola gli agnelli sgozzati con la testa lanosa ciondoloni e un filo di sangue che colava dalla lingua rosa. Poi ebbe una sensazione più precisa: la mano di Bore Taxile sulla sua testa, la sua testa premuta da quella mano pesante, schiacciata sulla spalla sinistra, le dita dell'altra mano che cercavano nella gola tesa il punto giusto, poi il freddo della lama. Con un senso di sollievo sentì il sangue caldo scendergli lungo il collo, il petto. Ogni dolore, ogni pena cessò con quel caldo fluire» (G. Dessì, *La paura*, in «Primato», 15 luglio 1940, pp. 10-11).



lirio e reale, presente e ricordo in un unico *continuum*. Giovanni, febbricitante, crede che Bore Taxile sia andato a trovarlo per ucciderlo e non per restituirgli il denaro; le immagini che si susseguono davanti ai suoi occhi sono frutto di una visione alterata e inquieta. In questo senso la trasformazione del finale nella pubblicazione in volume<sup>158</sup> (piuttosto tarda se si pensa che confluirà nella *Ballerina di carta* del 1957) con la consegna, da parte della madre, dei denari, accentua, allentando la coscienza dei nessi causa-effetto, questo fine gioco di ambiguità a dimostrazione di un'indagine attenta alle varie manifestazioni dell'irrazionale (di cui la follia sarà solo il più ricorrente degli aspetti).

In *Candida* lo scherzo infantile di Alessandro non sarà creduto nemmeno davanti alla confessione del ragazzo e l'evento, nel suo reiterarsi, sfuggirà a qualsiasi spiegazione logica, divenendo il segno tangibile dell'approssimarsi della morte. Allo stesso modo la nitida visione di Bore Taxile che affila il coltello per sgozzare i capretti sembra anticipare la dinamica di un omicidio ma si rivelerà la mitopoiesi inquieta delle paure del protagonista. L'immagine ricorre anche in un racconto come *L'innocenza di Barbara* (pubblicato su «Il Tempo» nel maggio del '42 esattamente a cavallo tra l'uscita in rivista di *Ritratto e Paesaggio*) in cui il protagonista scopre con sgomento<sup>159</sup> che molte delle sue convinzioni sono frutto di un fraintendimento, di una leggerezza interpretativa e l'improvvisa rivelazione assume per lui un valore sostanziale perché esprime una radicale impotenza data dall'«impossibilità di capire, di spiegar[e] ciò che era avvenuto o forse [dal]l'inutilità di capire o di spiegare»<sup>160</sup>. Al di là quindi del reiterarsi di una figurazione (metafora, in entrambi i casi, di un odio violento e omicida) a unire i brani è ancora una volta la stupefatta scoperta dei limiti epistemologici di fronte alla molteplicità del reale.

Domina nei testi un'inquietudine irrazionale capace di generare incubi (come nella *Paura* in cui il terrore per la presenza del debitore si associa nell'immaginazione di Giovanni alla vertigine provata durante la salita sulla cupola della chiesa di Santa Barbara), o proiezioni angoscienti (che nulla hanno a che vedere con il disteso fantasticare che occupava la mente di Francesco Maria ne *La cit-*

<sup>158</sup> «Uscì e prese a scendere piano piano la scala di legno; poi si fermò, tornò indietro, si levò dalla tasca un pacchetto di biglietti da cinquecento e lo posò sul tavolino da notte. «Hanno portato questo ieri» disse. «Chi?» fece Giovanni prendendo i danari. La vecchia si strinse nelle spalle. Erano i danari di Bore Taxile. Giovanni si distese di nuovo sotto le coperte, le mani intrecciate dietro la nuca. Cos'erano, in fondo, cinquemila lire? Una sciocchezza. Perché il valore del denaro non era più quello di un tempo. Con cinquemila lire, un tempo, si comprava una casa, un podere» (Giuseppe Dessì, *La paura*, in *La ballerina di carta*, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 70).

<sup>159</sup> «Per la prima volta feci questo strano accostamento: Barbara-Gustavo. Benché assurdo esso si determinò subito netto, preciso, angoscioso. Era come se scopriassi in me stesso una carie che da lungo tempo mi lavorasse a mia insaputa. Io non conoscevo dunque il tempo immediatamente passato, e nel quale pure avevo vissuto, non conoscevo appieno le persone che pure mi erano vissute così vicino e delle quali m'era sempre parso di sapere tutto – persone simpatiche, come lo zio Gustavo al quale ero molto affezionato» (G. Dessì, *L'innocenza di Barbara*, in *Racconti vecchi e nuovi* cit., p. 156).

<sup>160</sup> Ivi, p. 159.

tà rotonda): macabri fantasmi che prendono forma da elementi del reale e che il delirio, il dolore, l'ansia rendono concreti, «quasi fisicamente audibili come i fischi degli uccelli»<sup>161</sup>. Così in *Paesaggio*, laddove Dessì fa seguire, con un repentino cambiamento di focalizzazione, alla descrizione oggettiva del cimitero la figurazione deformata che il protagonista formula interpretando certi trasalimenti e superstizioni materne<sup>162</sup>. E così anche in *Lebda*, a voler citare un testo di un paio d'anni successivo dedicato ad un cavallo arabo mezzosangue, la cui bellezza era resa più evidente da una «paura permanente, continua, che s'irradiava e le correva col sangue sotto la pelle in lunghi fremiti»<sup>163</sup>, lascito delle guerre a cui aveva preso parte. Vi è la sostanziale consapevolezza di una mobilità spinta alle estreme conseguenze, un'instabilità<sup>164</sup> che denuncia la fragilità dell'uomo e la percezione che ogni attimo può portare un cambiamento radicale, doloroso, violento<sup>165</sup>. Se da un lato ricorrente è l'indugiare sull'idea della morte (pre-sagita, in *Candida* e ne *La paura* o reale come in *Paesaggio*) che focalizza il pensiero<sup>166</sup>, dall'altro vi è un desiderio di cambiamento, l'aspettativa di un futuro

<sup>161</sup> G. Dessì, *Paesaggio*, in «Primato», 15 ottobre 1942, p. 376.

<sup>162</sup> «La vedo arrestarsi di borto, e non senza un interno trasalimento, davanti alla lapide coperta di una nera ruggine vegetale. Fu il persistere di questa mania infantile che mi fece scoprire in mia madre quarantenne la bambina di un tempo; e non riuscivo a spiegarmi perché potesse tanto temere la vista di certi oggetti che lei, presumibilmente, non aveva mai veduto, i quali accusavano la presenza, nel recinto dell'invisibile ortolano e di altri invisibili operai, innocenti attrezzi da orto da giardino, come carriole, secchi, zappe, badili, corde. E questo, solo per il fatto che lei si rifiutava di guardali, assunsero, nella loro apparente innocenza, un'aria macabra e infetta, s'animarono malignamente e mi chiamavano, mi chiamavano dai recessi e dagli angoli in cui erano stati abbandonati, invitandomi ad uscire dal pietoso e dolce tepore femminile della preghiera anelante a volti e oggetti familiari, per immergermi e vagare libero come l'anima di Arrigo, in quell'aria che sapeva di polvere e resina» (ivi, p. 375).

<sup>163</sup> G. Dessì, *Lebda*, in *Racconti vecchi e nuovi* cit., p. 141.

<sup>164</sup> «Il tumulto di tonfi sordi e di scoppi che riempiva il cielo in tutta la sua profondità richiamava l'immagine di certi tramonti nuvolosi sul golfo. A volte le nuvole sembrano immobili, ma dopo un poco l'occhio avverte un lento accavallarsi di masse grigi e turchine, un diroccare di vertiginosi pinnacoli. Nel volgere di qualche secondo, in quell'ingannevole immobilità si stravolgono prospettive sconfinite, altre se ne aprono, sempre immobili e sempre instabili. E tutto quel vasto lontano silenzioso tumulto se ne va chissà dove sul filo di un vento altissimo, di un maestrale stratosferico, mentre il venticello di levante che inumidisce le facciate dei palazzi e segue docile le vie strette e tortuose che dal mare portano agli ampi viali di sicomori e alle spianate dei bastioni, è impregnato di un odore di terra, di pioggia autunnale, che viene certo dai monti che si vedono al di là dello stagno e si protendono sul mare. Nessuna cosa, come il ricordo di questi venti così diversi, dava l'immagine della vastità del cielo, ora, ripensandoci, di quel cielo notturno che non vedeva» (G. Dessì, *Candida*, in «Primato», 15 gennaio 1942, p. 51).

<sup>165</sup> «Un momento fa pensavo cosa sarebbe di me se a un tratto un avvenimento di capitale importanza dovesse mutare il corso della mia vita, se mi trovassi davanti all'infinito possibile del futuro e, nel presente, solo, senza un affetto che guidi la mia vita giornaliera e dovessi così ricostruirmi, rifarmi la vita» (G. Dessì, *Diari 1931-1948* cit., p. 85).

<sup>166</sup> «Io pian piano ricominciavo a guardarmi intorno. Il mio sguardo, come un uccello, vagava libero tra le fila dei massicci tronchi, cercando di scoprire la scala le corde la pala la carriola ribaltata, si posava sull'esile infantile croce di Arrigo, la cui targhetta dorata s'era coperta d'una ruggine sottile come tabacco da fiuto» (G. Dessì, *Paesaggio* cit., p. 376).

che non sempre riserva sorprese negative: possibile è l'evento fortuito (come il ritrovamento, dai tratti fiabeschi, di un sacchetto di denaro da parte di Michele Stagno<sup>167</sup> in *Candida* o di Gavino in *Paesaggio*<sup>168</sup>), che determini, se gestito con intelligenza, un miglioramento dell'esistenza.

La riflessione sulla continua oscillazione tra predestinazione e libero arbitrio ricorre spesso accompagnata dal dubbio<sup>169</sup>. Così in *Ritratto* lo sguardo degli adulti, non privo di preoccupazione per quanto di sconosciuto, fatale, potenziale celi ogni vita<sup>170</sup>, scruta il bambino alla ricerca dei segni che svelino tracce di

<sup>167</sup> «Raccontò che un giorno Michele, mentre tornava a cavallo verso F., attraversando i binari della piccola ferrovia che portava alla miniera, vide tra i sassi un sacchetto. Gli parve un sacchetto di sementa. Smontò e lo raccolse. Sementa non era perché pesava come il piombo. Piombo nemmeno perché il sacchetto non sembrava pieno di pallini da caccia né di palle» (G. Dessì, *Candida*, in «Primato», 15 gennaio 1942, p. 50).

<sup>168</sup> «Perché Gavino Riuz, anzi Gavino Giuseppe Maria Ruiz Santiago, non era veramente, come ora, tanti anni dopo la sua morte vorrebbero far credere ai nipoti, discendente da una nobile famiglia catalana, ma di umilissime origini, e comunque perdute per secoli nella polvere del contadiname di Cintra, dove sarebbe rimasta senza l'improvvisa ricchezza nata miracolosamente come una spiga d'oro nel suo campo di grano stento. Più concretamente e fuor di metafora alcuni parlavano, a Cintra, di una brocca piena di marenghi che l'aratro di Gavino avrebbe smanicato nel campo, altri di un forziere messogli di nottetempo sul carro da uno strano individuo che poi scappò tra le querce urlando e trullando come un dannato, altri infine di una grossa somma trovata da Gavino in un tronco cavo, dove l'aveva nascosta un tale morto in prigione, il quale, prima di morire, aveva trovato modo di fargli arrivare una lettera e indicargli l'albero del tesoro. Certo è che la misteriosa originaria ricchezza si tramutò nelle sue mani e moltiplicò in terra, in armenti e in case; e ormai, dopo tanti anni, negli abitanti di Cintra non c'era più invidia né meraviglia, ma solo una sommassa ammirazione favorevole alla crescente prosperità di Gavino» (G. Dessì, *Paesaggio* cit., p. 375).

<sup>169</sup> «Nessuna pedagogia, per quanto sapiente, può sapere quali fini raggiungerà. Nessun padre può dire dove si fermeranno le onde che si propagano allargandosi intorno a un gesto, a una parola, a uno stato d'animo che, comunque espresso, abbia influito sul bambino. Queste onde continueranno ad allargarsi sempre, sempre più tenui, ma senza mai sparire del tutto. E si urteranno, modificheranno, comporranno le loro forze all'infinito. Perciò ogni forma d'educazione, per essere onesta, deve rinunciare ad essere finalistica. Vero educatore è l'uomo schietto, onesto, che capisce la propria impotenza a influire su una giovine anima per darle una forma prestabilita» (G. Dessì, *Diari 1931-1948* cit., pp. 206-207).

<sup>170</sup> «Così che si arguiva che il bambino sarebbe cresciuto e si sarebbe formato entro questi limiti ben determinati, e tra quelli esistevano tuttavia infinite possibilità: la grandezza dei piedi e delle mani, che lasciavano chiaramente prevedere le proporzioni del corpo; e il colorito» (G. Dessì, *Ritratto*, in «Primato», 1 aprile 1942, p. 137) e «Con trepida gioia e non senza un certo turbamento, i grandi si accorsero che mentre sembrava tutto intento ai suoi giuochi, il bambino li osservava o meglio assorbiva una parte, difficile a valutarsi, della vita che si svolgeva intorno a lui, e con la naturalezza e il calmo vigore di una pianta che cresce, egli s'inseriva nella vita dei grandi» (ivi, p. 138).

un destino solo in parte già scritto<sup>171</sup>, tra desiderio di continuità<sup>172</sup> e paura del limite<sup>173</sup>. Il discorso prosegue nei diari: e se facilmente si ritrovano alcune affinità tra il racconto pubblicato su «Primato» e un abbozzo di dialogo di qualche anno successivo (la gioia dei genitori, ad esempio, allo scoprire nel bimbo vaghe somiglianze) nel *journal intime* il pensiero si sviluppa diversamente coinvolgendo una problematica, quella etica, che si ritroverà, con il romanzo incompiuto *La scelta*, fino al termine della carriera dello scrittore. Il brano del *Boschino* che Dessì scelse di pubblicare nell'aprile del '41 sulle pagine di «Primato» manifesta, nella struttura stessa del racconto, un dubbio gnoseologico presente anche nella narrativa. Nei quattro episodi accostati (l'amore di Michele per Severina, il tradimento di Angela, la condanna del padre, la grassazione) a dominare è la percezione dell'impossibilità di una conoscenza compiuta del reale e in particolare dell'uomo – non tanto per una mancanza individuale ma per statuto ontologico – da cui deriva l'angoscia di non riuscire a dominare il presente né a prevederne le conseguenze. Il racconto celebra la caduta di un'illusione dal momento che, durante il delitto nel quale si trova coinvolto suo malgrado, Michele scopre con sgomento che uomini conosciuti e stimati<sup>174</sup> sono in realtà dei criminali. Si

<sup>171</sup> «Non potendo avere la certezza di questo prevalere del sangue materno cercava in lui i segni di una somiglianza più intima, spirituale più che fisica, ma non astrattamente, anzi in certi segni fisici che per gli altri non avevano alcuna importanza. Gli occhi del bambino erano del tutto diversi da quelli di Anita; mentre Anita aveva occhi grandi, chiari e cangianti su una vasta gamma dal grigio al celeste, secondo l'umore o la luce, gli occhi del bambino, piccoli o di taglio obliquo, erano color d'agata. Eppure Olga ci vedeva una strana, strana somiglianza con gli occhi di sua figlia; somiglianza non degli occhi stessi ma del sentimento, di un sentimento ancora appena accennato nel bambino e costante in tutta la vita di Anita, appena una favilla nei piccoli occhi scuri. Anita bambina, Anita ragazza, Anita fanciulla s'affacciava in cento pose, in cento atteggiamenti diversi alla memoria di Olga. Anita come lei sola, Olga, l'aveva vista» (ivi, p. 137).

<sup>172</sup> «Io ho trovato il bambino già grandicello. Non mi voleva. Ha durato fatica ad abituarsi a me. Io non gli ho voluto bene. Fin dalle prime ore l'incontro è stato vita, con dolore e gioia uniti insieme, inestricabili, gioia e dolore, come dice la canzonetta. Il marmocchio era un individuo direi quasi autonomo e mi somigliava interiormente. La somiglianza non appariva, a prima vista. Io son bruno, lui è biondo. Ha la pelle bionda di sua madre, gli occhi non grigi come i suoi, ma d'un castano chiaro che in certi momenti ha una sfumatura di verde. Siamo io e lei, indestricabilmente commisti nel bimbo, che pure è un individuo autonomo. Ma la somiglianza con me appare in certi gesti, in certo atteggiarsi delle sopracciglia, nell'espressione del viso. Quando mi guarda aggrottando le sopracciglia, mi sembra di guardarmi io stesso. Mi sento in lui, con un senso di esaltazione e sofferenza, fuori di me. Ho la sensazione esatta della mia vita che continua fuori di me, fuori dalla mia volontà che opera, o s'illude di operare, puntualmente, in ogni atto della mia vita – che dico: della mia giornata» (G. Dessì, *Diari 1931-1948* cit., p. 135).

<sup>173</sup> «È docile, ora, ma per quanto docile sia, sento in lui una volontà diversa, e, quel che più importa, un destino diverso dal mio. La sua piccola volontà di uomo, diversa dalla mia, opererà in mezzo a forze di gravitazione di un cielo diverso dal mio» (ivi, p. 136).

<sup>174</sup> «Ma ecco che di colpo era stato di nuovo gettato in mezzo ai terroristi e ai sospetti, che non erano più fantasmi della sua immaginazione, ma una realtà alla quale non si poteva sfuggire; ecco che era venuta quella notte terribile del Ponte del Faraone, ed era stato trascinato, contro la sua volontà con un altro uomo come lui ignaro e mite, quasi a commettere un delitto. Senza neppure sapere come, s'era trovato ad essere complice di ladri e assassini. E questi assassini erano uomini

rafforza l'idea, non priva di turbamento, che sia inutile ogni sforzo gnoseologico perché è negata all'uomo la possibilità di una pienezza di visione e quindi di giudizio. La convinzione che si possa avere solo un'impressione vaga e irrimediabilmente mobile di quanto celi ogni coscienza sarà coltivata a lungo se ancora anni dopo Dessì sarebbe tornato a riflettere sulla dicotomia tra l'essere e l'apparire, risolvendo il topos pirandelliano in modo tutto personale:

L'uomo sembra ed è. Sembra in modi diversi. Il suo essere è segreto. Il suo essere non è una questione gnoseologica, ma ontologica. È nel suo dolore, nel suo slancio, nel suo soggiacere a bisogni animali e nel suo districarsene. Raramente, forse mai, ha coscienza di sé fuori dell'agire. Nella vita sociale, il sembrare, che tiene luogo all'essere, è estremamente mobile. Continuamente muta, nei suoi aspetti diversi, nel suo imporsi e sovrapporsi all'essere e soffocarlo. L'uomo cammina, si allontana e dietro a lui vengono questi suoi fantasmi, nella società degli altri uomini, ossessionanti insidiatori dell'essere segreto<sup>175</sup>.

Ne consegue l'impossibilità, da sempre presente nella riflessione dessiana<sup>176</sup>, di operare una distinzione tra bene e male (Giuseppe, che pure è un uomo onesto, viene condannato al carcere così come Michele si trova ad assistere, pur non volendo, ad un omicidio e quindi ad esserne complice) che infrange ogni sicurezza, per la doppiezza antinomica a cui sottopone l'agire, e costringe il personaggio ad una chiusura protratta fino all'inazione, da attuarsi per cercare di limitare i danni che ogni atto, comunque, porta con sé.

Non molto si conosce riguardo all'ultima, in ordine di tempo, collaborazione dessiana, per l'esiguità dei documenti rimasti in nostro possesso (appena tre lettere alla rivista a documentare il dialogo, certo più ampio con la redazione). Probabilmente, come ha ricostruito Monica Graceffa, furono Otello e Giorgio

che suo padre conosceva, dei quali non aveva mai sospettato nulla; tra costoro c'era Lubina, di cui suo padre s'era sempre fidato. Da quel momento egli aveva sentito che c'era qualcosa che sfuggiva anche a suo padre. Neanche suo padre sapeva tutto degli altri, non conosceva a fondo le persone come egli, Michele, aveva sempre creduto» (*ibidem*).

<sup>175</sup> G. Dessì, *Diari 1931-1948* cit., p. 208.

<sup>176</sup> «Bene e male? Sono cose puramente relative» (G. Dessì, *Diari 1926-1931* cit., p. 111). «Cercavo sassolini colorati e ne avevo già le mani piene, quando vidi tra l'erba un piccolo uccello ancora implume, con un becco enorme e giallo e con gli occhi chiusi. Gli occhi erano enormi. Era tutto occhi e becco, e quel piccolo becco era spalancato e, a tratti, si spalancava ancora più, incredibilmente. Lasciai i sassolini con la sinistra e lo presi. Nella mia piccola mano, era piccolo piccolo, caldo e palpitante. Aveva il ventre molle e apriva ancora di più il becco e vibrava tutto, pretendendo tremolo il collo. Cosa farne? Sentii un'immensa pietà per quella piccola cosa, ma ti dico, immensa, e non vidi più altro al mondo che quella piccola cosa [...]. Sedetti a terra e lasciai i sassolini anche con la destra presi un sasso solo, grande, che riempiva tutta la mia mano: era freddo. Poggiai a terra il pulcino implume, che allungò il collo. Allora, semplicemente, gli schiacciai la testa. [...] E di lì sorse la mia grande paura, la paura di un peccato commesso, commesso per fare il bene. Ed io ho sempre creduto che queste due cose fossero unite e forse per questo temo» (ivi, p. 119).

Vecchietti a presentare, fin dagli esordi, nel 1945, il nuovo progetto editoriale di «Cronache» a un Dessì piuttosto titubante e per niente disposto ad una nuova impresa<sup>177</sup>. Sembra che l'attesa di una risposta si fosse protratta a lungo, se ancora l'anno successivo, nel giugno 1946, il più giovane dei due fratelli si lamentava per il lungo silenzio, rallegrandosi al tempo stesso del ritrovato legame epistolare<sup>178</sup>. Ma solo nel '47, quando ormai la parabola della rivista stava volgendo al termine, Dessì si decise, infine, ad accettare. Eppure vale la pena di spendere qualche parola sugli otto interventi comparsi tra il giugno e il settembre 1947 se non altro perché questi pezzi altrimenti dispersi ci consentono, al di là del valore artistico, di approfondire la conoscenza dell'opera dello scrittore. In particolare i racconti (*Il Mago*, *Precisazione*, *Il Messia*) si discostano notevolmente dalla narrativa dessiana per la secchezza dello stile, che ben si adatta al taglio breve e sentenzioso, vicino all'apologo. Che Dessì li considerasse un *divertissement* per saggiare nuovi indirizzi della propria creatività lo dimostra l'oblio al quale furono poi destinati dal momento che nessuno dei tre testi vide mai la pubblicazione in volume; e d'altra parte lo stesso scrittore confessava in quegli anni alle pagine del diario il desiderio di provarsi in un tipo di letteratura più ludica (ipotizzando addirittura derive fantastiche che poi avrebbero trovato compimento nella *Storia del principe Lui*). L'indirizzo non esclusivamente «letterario»<sup>179</sup> della rivista invogliava poi a sperimentazioni inusuali e di minor impegno narrativo che Dessì esaurì nell'arco di due numeri preferendo piuttosto proseguire la collaborazione con più tradizionali recensioni a romanzi. Furono tentativi comunque non del tutto peregrini visto che vi compaiono, seppur nell'ambientazione favolistica, temi ricorrenti nella sua produzione. La preveggenza del protagonista di *Precisazione*<sup>180</sup>, e il conseguente sgomento della donna legato al ti-

<sup>177</sup> «Ho avuto un invito di collaborazione da «Cronache»: che roba è? Mi interessa molto saperlo, prima di mandare qualcosa» (lettera di Giuseppe Dessì a Claudio Varese, 23 ottobre 1945, in G. Dessì, C. Varese, *Lettere* cit., pp. 239-242).

<sup>178</sup> «Caro Dessì, ti avevo scritto più volte a Villacidro e a Sassari, senza risposta mai. Mai visto niente! Ora che abbiamo ripreso i contatti manteniamoli! Qui c'è molto da fare e, pare, molte prospettive buone. Scrivimi presto e dimmi come hai passato questi anni» (lettera di Lamberto Sechi a Giuseppe Dessì, 26 giugno 1946, Fondo Dessì/ Corrispondenza, [GD.16.1.21.1], ACGV).

<sup>179</sup> «In questi mesi non ho scritto che qualche recensione che forse avrai letto su «Cronache». Cose non impegnative, fatte per un giornale non letterario. Capisco di più la funzione di un giornalaccio tipo «Cronache», in questo momento, che quella di un periodico letterario. E in particolare mi ripugna «Letteratura», per quanto, in teoria, dovrebbe rispondere al mio ideale di rivista» (lettera di Giuseppe Dessì a Claudio Varese, settembre 1947, in G. Dessì, C. Varese, *Lettere* cit., pp. 266-268).

<sup>180</sup> «Giuseppe Saragat visse infatti, da ragazzo, a Sanluri, un grosso paese del Campidano, la pianura che dai contrafforti del Linas si stende fino al mare. Conta poco che suo padre non fosse sardo, che il soggiorno in Sardegna sia stato breve e episodico. Ciò che conta, per i Sardi, è che è stato qua, che ha passato qua gli anni della prima adolescenza e ora che occupa un posto importante nella scena politica italiana, questo particolare acquista per essi un valore sentimentale forse sproporzionato. Per capire questo fatto bisogna metterlo in relazione con lo spirito nostalgico del

more che il marito avesse intuito non solo l'approssimarsi della morte ma anche la, seppur celata, fine del suo amore, rendono il racconto un'anticipazione de *Il bacio*<sup>181</sup> del '49 nel quale si ripete, sebbene con una maggior distensione, la stessa vicenda di poco variata così come nella breve descrizione del tramonto de *Il Messia*<sup>182</sup> si ritrovano echi de *La città rotonda*. Un reiterarsi di motivi presente anche in un articolo apparentemente extravagante come *Togliatti e Saragat non ci entusiasmano* – un pretesto, di fatto, per continuare un discorso mai interrotto sulla Sardegna – nel quale riemerge, seppur declinata diversamente, la *saudade* che coglie il sardo quando si trova lontano dalla propria terra<sup>183</sup>, quel pragmatismo, privo di illusioni («Ma questo vento! Ecco ciò che preoccupa, questo vento.»<sup>184</sup>) e una sostanziale diffidenza non solo verso la politica, ma più genericamente verso ogni possibilità di cambiamento che si accompagna a un'intelligenza lucida, intuitiva. Il salto, dal mondo chiuso e apatico dell'isola millenaria, alla Francia di Camus, recensito con sincero entusiasmo appena un mese dopo, sembra ampissimo: eppure la Sardegna e l'Europa<sup>185</sup> rimangono i poli dialettici complementari di una scrittura in cui la rievocazione memoriale delle proprie radici dialoga senza discontinuità con la conoscenza delle voci più importanti di inizio secolo, nel tentativo di rendere, modulando ragione e passione<sup>186</sup>, il travaglio umano del vivere.

Sardi, i quali, quando la vita li porta lontano dall'isola, si ammalano di malinconia e, per riflesso, vestono di un alone di malinconia non solo gli amici lontani ma anche coloro che nell'isola hanno soggiornato per un periodo più o meno lungo. Che si tratti o no di uomini famosi, poco importa, ché anzi il Sardo nutre istintiva diffidenza per i grandi uomini» (G. Dessì, *La precisazione*, in «Cronache», 7 giugno 1947, p. 3).

<sup>181</sup> Il racconto *Il bacio* viene pubblicato ne *L'isola dell'angelo* nel 1957 ma era già comparso nel 1949 su «Il Tempo». Per un'approfondita analisi sulla genesi del testo si rimanda a N. Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera* cit., pp. 85-86.

<sup>182</sup> «Il tramonto era grandioso come l'affresco di una battaglia. Un silenzioso tumulto riempiva lo spazio ad occidente. Le nuvole raffiguravano montagne che crollavano lente o lente si ricomponavano, un mondo che usciva infocato dal caos o vi ritornava distrutto, vallate che potevano essere spezzate dalla coda dei draghi o dove poteva palpitarne, fugace, l'ala di un angelo. Dietro, invisibile, tramontava il sole» (G. Dessì, *Il Messia*, in «Cronache», 7 giugno 1947, p. 4).

<sup>183</sup> G. Dessì, *Togliatti e Saragat non ci entusiasmano*, ivi, 2 agosto 1947, p. 4.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> «Vi dirò anzi di più: l'idea di un romanzo ambientato in un mondo più vasto, in quello che noi chiamiamo Continente, mi attira ma credo che se anche lo tenterò non potrà essere altro che un allargamento della iniziale proiezione di cui vi stavo parlando, e il protagonista o i personaggi guida dei miei probabili futuri romanzi conserveranno sempre un poco l'accento sardo, come me» (*Conversazione tenuta a Cagliari su I passerì nella primavera 1955*, [GD.1.4.18], ACGV).

<sup>186</sup> Si rimanda al saggio di A. Dolfi, *Ragione e passione in un roman philosophique*, in *Terza generazione* cit., pp. 423-434.

## NOTA DI TRASCRIZIONE

La nostra ricerca degli scritti dispersi di Dessí usciti sulle riviste «L'orto», «Primato» e «Cronache» prende avvio dalla tesi di laurea di Monica Graceffa (in parte uscita nel 2012 come appendice di inediti in *A Giuseppe Dessí. Lettere editoriali e altra corrispondenza* a cura di Francesca Nencioni), nella quale si fornisce la trascrizione dell'epistolario con le tre redazioni e l'elenco dei testi editi sulle riviste che facevano capo a Giorgio Vecchietti. Se è pur vero che alcuni racconti sono confluiti poi nelle raccolte successive, e che altri hanno visto la luce grazie al lavoro di Nicola Turi in *Nascita di un uomo e altri racconti*, la maggior parte dei testi non è stata più pubblicata. Mancava, dunque, per completare il quadro di una collaborazione e permettere una riflessione più esaustiva sull'opera ai suoi esordi, l'edizione di numerosi documenti (37 tra racconti, recensioni e saggi) mai riproposti in volume o editi successivamente con varianti. Molto può dirci quindi una lettura che integri un frammento di storia lavorativa e personale ancora poco indagato.

Nel pubblicare i racconti abbiamo ovviamente seguito un criterio conservativo, limitandoci ad uniformare le oscillazioni d'autore riguardo alla grafia di alcuni termini. Abbiamo reso in corsivo parole o espressioni straniere, titoli di libri e racconti o espressioni enfatiche mentre le riviste e le citazioni sono indicate, secondo l'uso moderno (tra virgolette basse). Si è inoltre provveduto a mantenere l'interpunzione salvo alcune integrazioni volte a facilitare la lettura.

Ci sembra importante a questo punto fornire una breve storia editoriale di ogni testo che registri i passaggi, quando avvenuti, dalla rivista alle successive raccolte:

### «L'ORTO»

*La città rotonda*, novembre-dicembre 1934 (pp. 12-15) poi in *La sposa in città*, Modena, Guanda, 1939, pp. 47-64 (d'ora in avanti *Sc*); n. e. a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2009 (d'ora in avanti *ScI*), pp. 85-90.

*La sposa in città*, maggio-giugno 1935, pp. 14-19 poi in *Come un tiepido vento*, Palermo, Sellerio 1989, pp. 43-54 (d'ora in avanti *Ctv*).



*Le amiche*, marzo-aprile 1936, pp. 9-14; poi in *Sc*, pp. 101-121; *Sc1*, pp. 103-114.

*Pane, danaro e tempo*, aprile 1937, pp. 23-35. Poi parzialmente riprodotto in G. Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Sassari, Banco di Sardegna, 1987 (d'ora in avanti *Upl*); n. e. Cagliari, Edizioni Della Torre, 2006, (d'ora in avanti *Upl1*), pp. 219-220.

*Palazzeschi e Gadda*, luglio 1937, pp. 263-264.

*Dizione poetica*, settembre 1937, pp. 362-363.

*Cecchi*, settembre 1937, pp. 372-374.

*Pea*, settembre 1937, pp. 369-372.

*Il verismo di Grazia Deledda*, gennaio 1938, pp. 35-45; *Upl*, pp. 161-173; *Upl1*, pp. 161-173.

*Meoni*, maggio 1938, pp. 237-241.

*Un'ospite di Marsiglia*, luglio 1938, pp. 300-314 poi in *Sc*, pp. 17-44; *Sc1*, pp. 51-66; pubblicato anche in G. Dessì, *Racconti vecchi e nuovi*, Torino, Einaudi 1945, pp. 47-71 (d'ora in avanti *Rvn*).

Pococurante, *Grazia Deledda e i critici*, maggio 1939, pp. 180-182.

*Il caprifoglio* dicembre 1939, pp. 313-323 poi in *Il racconto e il romanzo filosofico della modernità*, a cura di Anna Dolfi Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 249-259 e in *Nascita di un uomo e altri racconti*, a cura di Nicola Turi, Nuoro, Ilisso, 2015, pp. 105-119.

#### «PRIMATO»

*La pietra lunare*, 1 marzo 1940, pp. 13-14.

*Mesirca*, 1 marzo 1940, p. 15

*Beato fra le donne*, 15 marzo 1940, p. 14.

*Appunti per un ritratto*, 1 aprile 1940, pp. 2-3.

*La paura*, 15 luglio 1940, p. 10-11 poi in «Il Tempo», 27 settembre 1952, in «L'Unione sarda», 26 febbraio 1956, p. 3 e in *La ballerina di carta*, Bologna, Cappelli, 1957; n. e. Nuoro, Ilisso, 2009, pp. 65-70; col titolo *La febbre del creditore*, in «Giornale dell'Emilia», 2 giugno 1953, col titolo *Il sogno*, in «Il lavoro», novembre 1953, pp. 21-22 e col titolo *Delirio*, in «Amica», 27 febbraio 1968, pp. 137-139.

*Donna come me*, 15 luglio 1940, pp. 12-13.

*Pane in desco*, 1 agosto 1940, p. 11.

[*Aurelia Gruber*], 1 agosto 1940, p. 12.

*Recita in collegio*, 1 settembre 1940, p. 10.

*Letteratura per le scuole*, 1 ottobre 1940, p. 14.

*Vittorio Alfieri*, 15 ottobre 1940, pp. 9-10.

*Ragguagli di Parnaso di Pietro Pancrazi*, 15 marzo 1941, p. 13.

*Michele Boschino*, 1 aprile 1941, pp. 9-11.

*Le università e la cultura*, 15 aprile 1941, p. 6 (in risposta ad un'inchiesta della rivista).

*La vedova Fioravanti di Marino Moretti*, 15 dicembre 1941, p. 9.

*Candida (I)*, 1 gennaio 1942, pp. 24-26 e *Candida (II)*, 15 gennaio 1942, pp. 50-52 poi col titolo di *Fuochi d'artificio*, in «Il Tempo», 9 aprile 1959; col titolo di *Fuochi sul molo*, in «L'Illustrazione italiana», luglio 1959, pp. 77-84, in «Il Resto del Carlino», 22 dicembre 1959, in *Lei era l'acqua*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 76-92 (d'ora in avanti *Lea*) e in *Storia del principe Lui*, Milano, Mondadori, 1949; n. e., Edizioni scolastiche, 1969, pp. 185-204, n. e. Nuoro, Ilisso, 2010; col titolo *Fra tre donne*, parzialmente pubblicato anche in «Il Resto del Carlino», 29 aprile 1964.

*Ritratto*, 1 aprile 1942, pp. 137-138, poi in *Rvn*, pp. 139-141.

*Due Vite interiori di Binni e Varese*, 15 giugno 1942, p. 231.

*Ardenza di Delfino Cinelli*, 1 agosto 1942, p. 287.

*Paesaggio*, 15 ottobre 1942, pp. 375-376, poi in *Rvn*, pp. 201-210.

#### «CRONACHE»

*Il Mago*, 24 maggio 1947, p. 4.

*La precisazione*, 7 giugno 1947, p. 3.

*Il Messia*, 7 giugno 1947, p. 4.

*Togliatti e Saragat non ci entusiasmano*, 2 agosto 1947, p. 4.

*Radice educa mogli, non così la Milani*, 2 agosto, p. 6

*Indiscreta la prefazione*, 9 agosto 1947, p. 5.

*Lo straniero di Camus ebbe un solo gesto d'ira*, 13 settembre 1947, p. 8.

*Regionalismo di Cicognani e malinconia di Angioletti*, 20 settembre 1947, p. 6.

Alla fine del lavoro colgo l'occasione per ringraziare tutto il personale dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, la direttrice Gloria Manghetti, Ilaria Spadolini e Fabio Desideri che seguono chi lavora sul Fondo Dessì. La mia riconoscenza va inoltre al personale della Biblioteca Nazionale di Firenze e della Biblioteca Universitaria di Bologna e a Monica Graceffa per l'aiuto e il materiale fornito nell'avvio della ricerca. Infine a Anna Dolfi, per i consigli preziosi e la cura paziente con cui ha seguito tutto il lavoro.



## DA «L'ORTO»



## LA CITTÀ ROTONDA

Attraversò la bettola, salì una scala di legno. In fondo a un corridoio ingombro di bottiglie vuote, fiaschi, damigiane, vecchi letti smontati era la camera d'Oreste. La donna che lo accompagnava s'asciugò le mani col grembiule, bussò e si chinò a guardare dal buco della serratura, poi volse la larga faccia ammiccando. Solo allora Francesco Maria s'accorse del fetore d'aglio che emanava da lei, e si scostò insensibilmente. In un angolo era un mucchio di biancheria sporca. Alzò la testa, stirandosi sulle gambe come per farsi più alto e fissò gli occhi ad una spaccatura dell'uscio, che da un momento all'altro si sarebbe aperto, in alto, sopra il capo della donna, che s'era drizzata, da cui usciva un filo di luce.

Oreste si cambiò gli occhiali, guardò sorridendo il ragazzo con gli occhi abbagliati dalla lunga lettura, e accennò al disordine intorno, e pareva che non solo di quel disordine volesse scusarsi, ma del luogo stesso ch'era costretto ad abitare. Giungevano fin lì le voci rauche e violente della bettola, e l'aria e la luce ch'entravano liberamente dalla finestra aperta, un po' troppo alta, parevano insufficienti. Francesco Maria se ne stava lì in piedi e non sapeva che dire. Avrebbe voluto chiedergli com'era possibile studiare con quel baccano, ma gli parve un'offesa il motivo stesso della sua visita. Come dirgli, ora, che lo amava perché lo sapeva figlio di povera gente, che lo ammirava perché lo sapeva pieno di volontà decisa e pronta contro le difficoltà che risorgevano ostinatamente giorno per giorno? Come dirgli ch'era venuto a cercarlo fino a casa proprio perché le cugine avevano riso di lui? Gli chiese della scuola, s'era contento, quanti alunni aveva, le solite cose, e lo lasciò parlare, ma mentre Oreste parlava e raccontava di certe carte murali da appendere nelle aule, che aveva chiesto invano al Segretario Comunale, gli cresceva dentro il bisogno di dire ciò che pur sentiva di dover tacere, che lo stimava, che lo ammirava, che lo amava. L'inconveniente, diceva Oreste, era grave: come insegnare la geografia e la storia naturale, senza carte murali? I ragazzi hanno bisogno soprattutto di vedere. Poter avere una macchina per le proiezioni cinematografiche!... A un tratto Francesco Maria trasalì. Trasalì così visibilmente che Oreste s'interruppe. Allora il ragazzo cominciò a raccontare di sé, dei suoi studi interrotti, della fuga dal collegio. Il maestro, senza dar segno di meraviglia, si dispose ad ascoltare. Gli avevano fatto frequentare la scuola industriale perché aveva tendenza per il disegno! Non era assurdo? E lui era scappato. Ora, per punizione, lo facevano stare tutto il giorno dietro il banco del caseificio e doveva prender nota della quantità di latte che ogni pastore portava e delle pesate del formaggio. E com'era brutto vivere sempre in mezzo a quel fumo che non si staccava più dalle vesti, sapesse! Tese il braccio perché Oreste annusasse la manica. Ma la sola cosa di essere raccontata e ascoltata era, per il ragazzo, la fuga, e ogni tanto tornava a parlar della fuga dimenticando le altre miserie. Non raccontava, veramente, esclamava.

«A febbraio qui mandorli sono già in piena fioritura. Si figurì! Dopo l'uggia della scuola, dell'officina! Ce n'è dappertutto... sembrano una nube. Ha mai

provato lei a correre per una strada di campagna, la mattina?... si prova un senso di libertà...».

Quando Oreste gli disse che anche lui aveva penato tanto per avere il diploma di maestro e che ora si preparava alla licenza liceale, il ragazzo ne fu felice, come chi ottiene una confidenza desiderata. Eppure lo sapeva già, anzi sapeva molto di più, che aveva fatto persino il commesso di negozio, che suo padre era un operaio. Questo Oreste non glielo aveva detto; ma non se ne ebbe a male, anzi ne fu contento. Aveva forse detto, lui, che il babbo riposava da dieci anni a Redipuglia, che non aveva mai conosciuto la mamma? Queste cose aveva imparato da tempo a tacerle: era come chiedere protezione.

Ora si sentiva pienamente a suo agio, ed era contento di non avergli detto le ridicole cose che pensava di lui, che lo ammirava e che lo amava.

Così diventarono amici. La presenza del ragazzo faceva bene ad Oreste, come un riposo. Qualche volta si faceva aiutare a correggere i compiti e stabilivano assieme le lezioni della settimana. Fu Francesco Maria che propose di fabbricare le carte murali, giacché il Segretario non si decideva a rispondere. Oreste sorrideva incredulo, ma lo lasciò fare. Armato di compassi e di squadra il ragazzo segnava punti su grandi fogli spiegati per terra tenuti fermi da quattro seggiole, poi il pennellino sottile, intinto appena di verde, cominciava il suo tremulo e misterioso viaggio, avventurandosi di punto in punto. Oreste guardava dall'alto col viso contratto, in attesa. Ma piano piano si delineavano i continenti essenziali come simboli, sorgevano le grandi catene di montagne, i fiumi giganti scendevano verso le coste, che una traccia d'azzurro frastagliava via via più minutamente; s'allargarono i mari, fiorirono gli arcipelaghi, e Oreste riconosceva una per una le isole, sapeva quanti abitanti facevano e che lingua parlavano gli abitanti. Ma i suoi dubbi risorsero quando si trattò di fare i cartelloni degli animali. Francesco Maria metteva il foglio di traverso, prendeva ad occhio alcune misure, lasciava cadere sul foglio quattro sgorbi informi. Oreste si dava manate sulle ginocchia sospirando il foglio rovinato. Ed era sorprendente vedere come uno sgorbio si distendeva nella molle curva d'un dorso felino, s'arruffava in criniera e come infine dal garbuglio s'affacciava potente la testa del leone. I ciuffi di palma sbocciavano piegandosi sull'immensità del deserto. E furono tigri, elefanti, giraffe, i canguri saltavano fischando tra gli alberi altissimi. Ma il più bello era un mammut su uno sfondo di apocalittiche montagne. Mentre lo ammiravano, un bicchiere d'acqua si rovesciò guastando tutto il cielo sparso di nuvolette banali. Il ragazzo lo rifece senza nuvole, d'un azzurro chiaro, splendente. Ora, dietro i monti, era silenzio e mistero.

Quando non ci si vedeva più, lasciavano tutto sul pavimento ingombro e uscivano. Il ragazzo parlava poco. Gli piaceva sentir parlare l'amico, guardarlo mentre parlava. Tutto gli piaceva di lui, la vasta fronte, la cui bozza sinistra sporgeva visibilmente più della destra, gli occhiali alla zio Tom, che conferivano al suo bruno viso un'espressione nobile e austera. Quando Oreste si accor-

geva di questa contemplazione, sorrideva un poco e indugiava a rispondere alla domanda lasciata a mezzo. Succedevano lunghi silenzi. Una sera citò un verso.

«Oh, per piacere, continua!...» pregò il ragazzo, senza più curarsi d'altro.

Ma la volubilità del ragazzo urtava Oreste, che tacque per un pezzo anche quando furono seduti su una panca di Monte Or. Finalmente riprese:

«... A me sì cara vieni, o sera!...»

Quando finì, chi sa quanto tempo era passato. Francesco Maria aveva il cuore gonfio di gratitudine e non osava distogliere gli occhi dai paesi della pianura, che si accendevano di luci.

Ma qualche volta se ne stavano affacciati alla finestra, che dava sulla bettona, e allora Oreste raccontava di quand'era bambino, e raccontava anche di suo padre, ch'era stato fochista su un piroscampo mercantile ed era morto di sincope al passaggio dell'equatore, nell'Oceano Indiano.

La solitudine dei due amici fu rotta dal ritorno degli Alicandia. Oreste andò a salutarli, fu invitato a tornare e un giorno, con la promessa di trattenersi pochissimo, convinse Francesco Maria ad accompagnarlo. Il ragazzo restò soddisfatto delle nuove conoscenze e si sentì fiero in cuor suo della stima di cui i gentili signori circondavano Oreste. La signora Adriana, ad esempio, non si stancava di ripetere che Oreste era un giovine «esimio», e un giorno affermò che se egli si fosse lasciato crescer la barba, gli avrebbero dato ben più dei vent'anni che ora mostrava. Il giovine s'era sfregato il mento lentamente, senza far troppo caso al complimento della signora, e aveva ripreso a discorrere col Signor Fausto. V'era nei suoi modi qualche cosa di rude, di poco delicato, che da principio rendeva perplesso il ragazzo: era capace, ad esempio, di mettersi a leggere un libro trovato su un tavolino, senza curarsi dei discorsi della Signora, di rovesciare una scatola da lavoro della Signorina Matilde per esaminare attentamente il contenuto, o anche di sfogliare una rivista di mode femminili, fermandosi a considerare, là, in presenza a tutti, i trinati e i succinti costumi che a malapena coprivano l'esili membra. Mentre Francesco Maria si voltava dall'altra parte arrossendo. Ma i gentili signori parevano gradire tutto questo, e il ragazzo finì per convincersi che «così bisognava fare». Solo quando s'accendeva una discussione tra Oreste e il Signor Fausto, la signora pareva seriamente preoccupata, perché quest'ultimo, esasperato dalla calma, dalla logica, dalla irrefutabilità degli argomenti del giovane, finiva quasi sempre per dimenticare l'abituale correttezza e mettersi a urlare e a battere i pugni sulla tavola. In questi casi ella interveniva coi soli mezzi ch'erano a sua disposizione: prugne candite e sligovich; e il Signor Fausto si adattava a mangiare e a bere in santa pace mentre Oreste concentrava la sua attenzione sulla prugna in cima alla forchettina d'argento, senza decidersi a metterla in bocca. Era in questi momenti di silenzio che Matilde usciva dal suo raccoglimento un po' attonito e gettava là, come a caso, qualche parola, che aveva il potere di far ciò che non avrebbero mai fatto le grida e i pugni sulla tavola del Signor Fausto, come la sera che, dopo un'accanita discussione su Garibaldi, smise di ricamare e, rivolta ad Oreste, disse:



«E della marchesa, di Raimondi, Lei, cosa ne pensa?» Se l'obiezione fosse stata mossa dalla Signora il giovane non si sarebbe neppure curato di rispondere, ma la ragazza lo guardava seria e attenta, mentre dal suo viso spirava un'ironia delicata e spirituale, che poteva parere persino benevolenza, persino simpatia. Da quel giorno il ragazzo cominciò a osservarla con più attenzione, segretamente. Taceva a lungo, poi entrava in campo con argomenti del tutto impreveduti, che dovevano, secondo lui, riprendere o rafforzare quelli d'Oreste. Parlava, ad esempio, della vita delle termiti i cui nidi sono persino forniti di un sistema di riscaldamento ad aria calda alimentato da fermenti vegetali, oppure della guerra russo-giapponese, su cui aveva una competenza speciale, e descriveva la battaglia di Nanzan, l'occupazione di Kenzan, di Taihakuzan, citava con esattezza le perdite dell'uno e dell'altro esercito, metteva in rilievo il valore strategico di Port Arthur.

Finalmente un giorno che andava a rendere un libro al Signor Fausto, trovò Matilde seduta in giardino sotto la pergola: fu lei che, tolto il suo cestino da lavoro da uno sgabello lì accanto, lo pregò di sedersi un momento. Dopo mesi e mesi che la conosceva, una folla di pregi fino allora mal noti affiorarono a un tratto dalla memoria, e la rivide in mille atteggiamenti diversi, riudì la sua voce mutare d'accento per dirgli le cose più care e desiderate. Ed ora era lì, davanti a lei, era solo con lei nel giardino silenzioso. Si premette il berretto sul cuore, che batteva forte, perché lei non lo udisse e sedette. Matilde gli chiese notizie dei suoi studi interrotti, dei suoi svaghi, del nuovo lavoro, poi si mise a parlargli dei viaggi che faceva annualmente in Corsica, quando andava a trovare i cugini. Egli la contemplava in silenzio e mormorava tra sé: «Oh, certamente mi ama...», e già sognava di raccontarle del paese delle otto isole abitate un tempo dagli dei, dell'Imperatore Mutsuhito, di narrarle la storia del valoroso soldato Kondô Takesaburo, che aveva salvato il suo tenente sfidando mille volte la morte all'assalto del forte Wang-tai... O il saluto del maestro Kojima, che, appressatosi con nuovo rispetto al discepolo armato per la partenza, gli aveva detto sotto voce: «Sakurai, sii forte...». La ragazza interruppe la contemplazione fissandolo a un tratto negli occhi e chiedendogli quanti anni avesse. Sedici ne aveva; e dovette dirlo, perché quello sguardo non ammetteva indugi. Poi essa riprese il lavoro: tirava pigre gugliate: e il silenzio si faceva di minuto in minuto più greve per lui. Alla fine si fece animo e le chiese, con la voce che gli tremava tutta via, se avesse mai letto Nikudan. Un libro meraviglioso, Nikudan, del tenente di fanteria dell'esercito giapponese Sakurai Tadayoshi.

«Ni...»

«Nikudan», ripeté il ragazzo.

No, non lo aveva mai letto. Ma cosa significava Nikudan? Il ragazzo sorrise: significava *Proiettili umani*. Così almeno egli avrebbe voluto dire, ma disse invece esattamente così: «Preottili Ukani».

Matilde lo guardava ironica, come soleva guardare Oreste mentre beveva il bicchierino di sligovich. Il ragazzo taceva. Gli pareva di non poter parlare al-

tro che una lingua strana, sconosciuta e ridicola, di non potersi fare intendere mai più da lei.

Là, nel vecchio e melanconico tempio di Budda, s'era ucciso Mitake Tògo...

S'alzò, fece un inchino in silenzio e uscì, badando bene a non inciampare nel varcare il cancello.

Fu il loro unico colloquio. Ma il non parlare era ben piccolo danno per lui: gli bastava vederla due volte la settimana, alla solita ora della conversazione, e faceva andare avanti la cosa da solo. E quando gli esami si avvicinarono e Oreste dovette raddoppiare le ore di studio, era il fantasma di lei, così dolce nella fantasia, che gli camminava a lato aereo e silenzioso e consolava la solitaria passeggiata. E fu pensando a lei che, dopo aver letto la *Giovanna d'Arco* di Schiller, scrisse una poesia per la vergine guerriera. Gli apparve sotto le spoglie di Matilde, e si sentì il cuore gonfio di gratitudine, come quando Oreste gli aveva recitato il sonetto *Alla sera*, su Monte Or; e riuscì solo a fatica a dare al breve componimento un certo equilibrio. Allora la pietà si dissolvette, e poté considerare serenamente le vicende e la morte della vergine. E gli si presentò alla mente questa domanda: «Sarà vergine? Sarà realmente vergine?...». Ne provò vergogna e piacere, e non fu in pace se non quando poté mirare senza turbarsi il corpo nudo della fanciulla. Con che grazia allora la diafana forma appariva e spariva fra le querce enormi, nell'ombra sacra del bosco! Infine la pose sul rogo e la fece ardere con la testa sorridente e reclina.

Trascrisse i versi su carta color paglia e andò a trovare Oreste all'uscita di scuola, come soleva quando c'era qualche novità. Gli scolari della terza cantavano gl'inni patriottici e alle loro voci infantili sovrastava quella virile e grave d'Oreste. Le case s'atteggiavano a umana tristezza sulla collina di fronte, coi loro comignoli storti, i loro muri panciuti, i cancelletti sgangherati aperti sui brevi cortili colanti, il sudiciume denso dei letamai. Finalmente Oreste uscì. Lesse con molta attenzione la poesia, poi piegò accuratamente il foglio color paglia e se lo mise in tasca. Ogni tanto lo ritirava fuori e rileggeva la poesia, mentre camminavano in silenzio verso casa. Era, a vederlo, mortalmente stanco, a causa forse del sonno perduto, del lavoro ininterrotto, con la pelle della fronte più che mai tesa sulla bozza sinistra, tanto che si sarebbe potuto segnare con l'unghia la sutura del cranio; e in camera sua il disordine non era più quello dell'uomo che lavora, ma dell'uomo che ritorna al lavoro ogni tanto, senza fiducia. Erano ancora sul tavolo i colori e i pennelli adoperati un mese prima. Sedettero uno di fronte all'altro. La luce della finestra un po' troppo piccola, un po' troppo alta da terra, cominciava a venir meno. Finalmente Oreste rese il foglio al ragazzo e disse:

«È la migliore, in quella casa, non ti pare?»

Lo disse con una voce rauca per il gran cantare, irriconoscibile, tanto che il ragazzo rabbrivì. «È la migliore fra tutte quelle che conosco» avrebbe voluto dire «la migliore del mondo»; ma non poté, e si mise a disegnare col lapis una foglia di vite su un quaderno aperto. Pensava a Giovanna nuda fra le querce

ce. Oreste taceva, come chi ha fatto una confessione; poi, con un gesto rapido, tirò a sé il quaderno dov'era disegnata la foglia, e cominciò a colorarla pian piano, d'un tenero verde primaverile, poi ci mise del rosso e la foglia si fece terrea, morì, come se la primavera e l'estate ci fossero passate sopra e il vento d'autunno dovesse portarsela via.

Da quella sera si videro più raramente. Francesco Maria continuava da solo le sue passeggiate, ma nessun dolce fantasma gli teneva più compagnia, non più Matilde, non più Giovanna.

Dall'alto di Monte Or il mondo non era che una pianura tagliata da due strade lunghissime a perdita d'occhio tra i miseri residui di boschi consunti dai venti marini come l'anfiteatro di monti che la cingevano: una pianura senza treni, senza camini di fabbriche, in cui solo la notte rivelava la presenza delle invisibili borgate color terra, che s'accendevano improvvisamente, qua e là, come costellazioni precipitate. Eppure quel mondo era come una faccia alzata in attesa. E Francesco Maria sapeva il perché. Tutto, in breve, sarebbe finito, sarebbero solo rimaste sul globo isole meravigliose, che la luce abbagliante delle acque avrebbe nascosto ai pianeti. Questo sarebbe avvenuto. Intanto egli dava l'addio al vecchio mondo viaggiando di colle in colle con lunghi invisibili sci, o anche, come la dolcezza della corsa lo sollevava sui declivi erbosi e fioriti, volando di colle in colle a occhi socchiusi. Allora, a un tratto, se la trovava vicino, e la voce di soffio diceva: «Non sono Matilde, né Giovanna: mi chiamo Velia». E si abbandonavano sul vento cingendosi la vita.

Finalmente il mondo, senza dolore, finì. Il ragazzo aspettava sul colle, quando scese la notte stellata in tutta la sua profondità. Sul giro dell'orizzonte, rotto qua e là dalla mole dei monti, palpò una corona d'azzurre fiamme, come se innumerevoli lune stessero per sorgere: s'allungavano, si restringevano in sé, poi, dall'altipiano della Giara alto nella notte, assoluto come un orizzonte marino, saettarono verso lo zenit sottili, altissime. Qualche cosa s'incrinò nel silenzio, e il cielo si colorò tutto di luce sanguigna, e le stelle impallidirono fin quasi a sparire, rimase di esse soltanto un'orma. I rumori del mondo erano caduti da tempo in oblio. Ma ecco che a un tratto il ragazzo distinse negli spazi, con gli occhi, rumori spaventosamente vasti e sordi, e questo avvenne quando dall'orizzonte di nord si levarono grandi masse scure, che, simili a grandi uccelli dalle ali di pietra, si dirigevano verso sud con volo largo e preciso. E tutto il cielo, in breve, ne fu pieno. Allora si vide, allo zenit, un colossale rumore: qualche cosa si ruppe, si sparse, cominciò a roteare travolgendo le masse volanti; e il colle, attirato nel vortice, saliva, saliva, mentre le costellazioni s'allontanavano, rovesciandosi negli spazi.

Poi era cominciata la costruzione del mondo, e Oreste, nei colloqui oramai rari, contribuiva alla ricostruzione del mondo. Poteva parlare di Giustiniano, di Giuliano l'Apostata, della teogonia d'Empedocle, della scuola eleatica, del-

la funzione della clorofilla, di Vittorio Emanuele, che contribuiva egualmente alla ricostruzione del mondo. Una sera il sole non era ancora tramontato quando Francesco Maria andò a scuola a prender l'amico. Gli scolari non la finivano più di sfilare salutandolo e lanciandosi a rompicollo giù per la viottola sassosa: Oreste rendeva il saluto togliendosi gravemente il cappello. Quando l'ultimo fu sparito, il ragazzo fece coraggiosamente, ma non senza ansia, questa domanda decisiva: poteva esistere una città di forma perfettamente circolare? Oreste non si scompose, anzi pareva aspettarsela, questa domanda, e rispose calmo e preciso come al solito, che una simile città non esisteva, ma che poteva certo offrire molti vantaggi, ed era stata infatti studiata. Il ragazzo si fermò con le mani tese in segno di saluto verso il globo rosso del sole che ingigantiva calando sui boschi: poi si dette a spiegare l'ordinamento della città, come lui l'intendeva. Ma l'amico pensava ad altro, con quel suo viso scavato che mostrava più anni di quelli che aveva. Davanti alla porta di casa si riscosse e chiese al ragazzo se era più stato in casa Alicandia. No, Francesco Maria non c'era più stato.

«E tu?...», chiese questi alzando gli occhi sull'amico.

Oreste non rispose, e respirò profondamente, col viso alzato e serio, come se con l'aria respirasse anche un pensiero. E il pensiero era indicibilmente triste e doloroso per il ragazzo: andar via, diceva al pensiero, andar via di qui, lontano, quanto più è possibile.

Così dovette proseguire solo per Monte Or. Vi giunse che il sole vi era già tramontato, e i monti si levavano senza ombre. Si sentiva abbandonato e misero, come se davvero il mondo fosse finito e lui solo respirasse l'aria arida e calda del pianeta decrepito. Non più Giovanna sorrideva dal rogo crudele, non più Velia, non più altalene sul vento. Matilde dalla sua casa lontana e invidiabile guardava ironica Oreste che beveva il bicchierino di sligovich amaro come il fiele. Il destino non andava oltre il caseificio pieno d'odori grassi e di fumo, oltre la pianura morente nei suoi boschi decrepiti, oltre il fermo, diritto altipiano della Giara; e un canto di deboli voci gli insisteva monotono nelle orecchie, come un ricordo che non se ne vuole andare, come se uscisse dagli anfratti del colle, dai bassi cespugli che s'indovinano oltre il muretto. Ma piano piano, come allo sguardo fisso del ragazzo i monti e gli alberi si sdoppiavano nella luce incerta salendo bianchi nel cielo, quei canti si componevano, si facevano un solo armonico vastissimo canto. Il ragazzo lo vedeva, lo respirava nell'aria. Ed era l'infinita distesa d'acque entro cui s'erano spente le grida degli eserciti, entro cui stavano le braccia dei morti, come piantagioni, protese nell'arca che galleggiava nel silenzio. Si levava silenzioso sul mondo, salendo con gli alberi e coi monti, e in esso dominava la voce grave e virile.

Le stelle intanto si accendevano a segnare i confini del silenzio. Poi s'accesero anche i paesi, lontano, nella pianura.

## LA SPOSA IN CITTÀ

Qua e là, a intervalli di decine e centinaia di metri rameggiavano le enormi querce superstiti dal tronco rossigno nudato dell'ultimo taglio del sughero. Sotto si piegavano le vaste macchie di lentischi e di cisti sempre rinnovate della primavera. Il bosco tristemente, irrimediabilmente si sfaceva, e dalla terra insterilita spuntavano miracolosamente, a quattro a quattro per giorno, i pali dell'energia elettrica. S'alzavano con dondolio faticoso, simili a grandissime croci professionali e s'immobilizzavano come in attesa di cariche di isolatori, ben visibile il cartello col teschio bianco, protetto da una corona di aculei. Poi la rete dei fili segnò come un diagramma gli avvallamenti più lievi e i rialti della pianura.

Gli elettricisti piantarono la tenda sotto l'ultimo piloni, in vista del paese. Erano quattro, vestiti di blusoni grigi da cui spuntavano le cravatte cittadine. Dirigeva i lavori un uomo sulla trentina, capelli pepesale, viso sbarbato ossuto, che lo facevano apparir più vecchio. I compagni non si meravigliavano del suo mutismo. Sapevano che non era del paese e che non ci tornava volentieri. Aveva fatto di tutto per essere mandato altrove, ma il direttore era stato irremovibile. Ognuno abbandona il paese natio durante la prima giovinezza, in cerca di lavoro. Muore il padre, muore la madre, i fratelli, le sorelle e gli altri si fanno estranei, gli amici si dimenticano. Ed è un tormento tornare. Lo sapevano bene. Vuol dire ricominciare la vita. Questo essi pensavano seduti fuori dalla tenda. E fumavano. E per far piacere a Stefano sputavano e imprecavano contro la gente del paese, contro la vita che un operaio è costretto a fare in paese.

Il giorno dopo vi entrarono spingendosi avanti il carretto degli attrezzi con grande fracasso. Giunti alla piazza principale vi rizzarono una scala e uno di essi salì fino in cima. La gente li guardava come se fossero saltimbanchi. Un'ostilità silenziosa si stabilì. Gli operai, con visi duri e polverosi, piantavano pali, martellavano senza riguardo l'intonaco delle case pronte a ricevere sposi, entravano nei magazzini strapieni di grano, nelle camere delle fanciulle, ove stavano i letti a due a due con la palma in mezzo contro i terrori notturni: e non davano ragion di nulla. All'imbrunire si ritiravano sotto la tenda. Allora le donne si affacciavano alle porte, si stringevano in crocchi sulla cunetta dei vicoli enumeravano soprusi, auguravano malanni. Gli uomini le chiamavano bestemmiano dalle stanze terrene, battendo i pugni sulle tavole non ancora imbandite. Ma una sera avvenne il miracolo: di colpo il paese s'accese di luci. Le donne stettero a bocca aperta sotto le lampade, gli uomini uscirono dalle case guardando in aria, a rischio di schiacciare i bambini. Da tutto il paese si levò un brusio eguale, crescente commento pieno di meraviglia e sospetto a quell'avvenimento silenzioso. Poi cominciò a piovere sulle facce alzate. Le lampade si specchiarono tristemente tutta la notte sulle pozzanghere larghe.

L'indomani gli elettricisti, tranne Stefano, partirono. Patirono senza nemmeno spolverarsi il blusone. Salutarono il compagno senza guardarlo in faccia, quasi si vergognassero di lasciarlo solo laggiù. La via lungo la linea era la più

breve. Ma non avevano sorpassato due pali, che uno tornò indietro chiamando Stefano a gran voce, e gli promette anche a nome dei compagni che non avranno pace fino a che non riusciranno a farlo trasferire di nuovo in città, e gli stringe la mano con forza mentre gli altri agitano i berretti e gridano: «Salute!».

In verità Stefano non odiava il paese. Lo aveva lasciato credere ai compagni, perché le parole d'odio sono per essi necessarie come il pane. Non che il paese gli ricordi solo giorni lieti! Lontano il tempo favoloso della prosperità. Lontano come i giochi infantili, come i baci della mamma. L'officina splendeva nella notte. Risuonavano i colpi di martello e si succedevano col ritmo di campane festive. Tra il martellar squillante, a volta a volta, le voci amiche del fratello e del padre. Si rivedeva nell'officina. Il suo posto, alla catena del mantice. Unica illuminazione, la forgia sempre animata e le masse incandescenti che si deformano sotto il gioco incessante dei magli sulle incudini disposte a triangolo. E lui tira e tira convinto che se ferma tutti, padre, fratello, garzoni, si fermeranno con lui coi martelli a mezz'aria, quasi che tutto dipenda dal suo tirare. Si ricordava di quando il padre, il fratello gli palpavano sorridendo l'esili braccio, gli dicevano che i muscoli, col tempo, gli si sarebbero fatti. Loro però erano morti prima. Ed era venuto il tempo triste dell'officina inattiva, quando accendeva la forgia solo di notte, per paura del buio, e tirava ogni tanto la catena per sentire il profondo e amico sospiro del mantice. Il sonno qualche volta vinceva; ma la catena non aveva finito di dondolare sfiorandogli il capo, che lui era di nuovo desto, con un sussulto, più attento che mai ai rumori della notte. L'indomani, nel cortile dello zio, cascante dal sonno, aveva appena la forza di scopare la fianta ancor fumante di tra le zampe dei cavalli. Finché, come lo avevano accolto per carità, per carità lo avevano pregato di andarsene; e il vecchio Giovanni Batti, che era stato garzone di suo padre l'aveva aiutato a rimetter su l'officina. Ma cosa potevano loro due, un vecchio e un fanciullo, contro tutti gli altri fabbri? Dei Masala, i fabbri del paese, temevano perfino il nome. Così era partito, senza saluti, senza fagotto, per la città, con una vaga idea che la città era grande e che era in riva al mare.

Vecchie case e ruderi di case si affacciavano ora tra le nuove costruzioni pretenziose, ma v'era in tutto, nelle nuove case come nel volto dei giovani nati durante la sua assenza, qualcosa di ben noto, come il tono di una voce familiare, che si rioda dopo lungo tempo, che risveglia ricordi e echi di ricordi. Sul far della sera il paese era tutto una grande casa illuminata. Tutti si chiamavano per nome Stefano gironzolava per conto suo, con le mani nelle tasche del blusone, guardando alla sfuggita negli interni, ove le donne chiacchieravano sedute in circolo. All'ora di cena le porte cominciavano a chiudersi, ed egli si dirigeva verso la cabina della luce. Aveva lì quanto occorreva alla sua parca vita: un fornello Primus e un'amaca appesa a due ferri del muro. Dormiva cullato dal ronzio dei trasformatori e dal frigger dei fili ad ogni soffio di vento. Le lampade che segnavano le linee diverse vegliavano il suo sonno. Ma presto il paese cominciava a chiamare a nome anche lui, e qualcuno gli ridiceva anche i nomignoli di un tempo, senza malizia. Una sera, mentre andava ad accendere la luce incontrò Mariangela,

la seconda moglie di Giovanni Batti, vecchia, irriconoscibile. Gli si fermò davanti a braccia aperte e lo chiamò figlio mio. Si ricordava di quando lo invitava a mangiare i ceci insieme ai ragazzi? Si ricordava della buon'anima? Ora era lei che chiedeva l'elemosina e mangiava quando gliene davano. I figli non pensavano più a lei. Lei li perdonava, carichi di famiglia com'erano. Un tic nervoso le scuoteva la testa e le faceva dire sempre di sì. Quando egli le diede un paio di lire, lo benedisse gli raccomandò che si ricordasse di lei, se aveva bisogno di qualche servizio, che poteva ancora lavorare.

La vecchia era mansueta e servizievole. Stefano si ricordava che, come lei perdonava i figli, così il vecchio Giovanni Batti aveva perdonato a lei molte cose; ma gli anni e gli stenti l'avevano addolcita. Siccome i guadagni erano buoni e la vita costava poco Stefano andava prendendo abitudini di comodità mai conosciute prima d'allora. Trovava che la vita del paese era buona, e solo gli dava noia la solitudine e quelle quattro mura della cabina troppo stretta; e sdraiato sull'amaca vagheggiava l'idea di tornare ad abitare la vecchia casa dei suoi. Ma non si decideva mai perché aspettava che i compagni gli facessero ottenere il trasferimento, a cui non voleva rinunciare. Finalmente una mattina si alzò, prese un badile (si ricordava di aver visto un mucchio di letame addossato alla porta), spense le luci del paese e uscì. Le ombre cominciarono a disegnarsi nettamente nella luce diffusa dell'alba e il fumo dei primi fuochi si levava dai tetti. Quando arrivò davanti alla porta vide che il mucchio era più grande di quanto aveva creduto. Chissà se sarebbe riuscito a spostarlo da solo. Ci voleva mezza giornata di lavoro. Si sputò le mani e affondò il badile con forza aiutandosi col piede, gettò la prima palata in mezzo alla strada. Poi una seconda, una terza... alla trentesima si fermò. Aveva il respiro grosso, non era più abituato a quel lavoro, l'operaio cittadino! Si accorse di aver ingombrato la strada e stette incerto un momento, se dovesse o no ributtare il letame da parte; ma la paura di starnarsi lo trattenne. Aveva un superstizioso timore di non riuscire a sgombrare la porta da solo. Gli pareva che sarebbe stato di cattivo augurio. Ripigliò con forza, quasi con rabbia, e ad ogni palata la rabbia gli andava crescendo in gola col respiro, e con la rabbia e col respiro cresceva una soddisfazione di sé, non solo per il mucchio che andava visibilmente diminuendo, ma per ciò che aveva raggiunto nella vita (e che in quel momento gli pareva tanto) lui, povero e solo. Lui se n'era andato per disperazione e per fame, quindici anni prima, ragazzo, e tornava con un mestiere che nessuno sapeva fare in paese. Era pieno di un rancore antico, di un odio, quale l'aveva lasciato credere ai compagni, quasi che il paese fosse la causa di tutte le sue miserie passate. Il mucchio cresceva in mezzo alla strada. Le finestre e le porte si aprivano e la gente che doveva passare doveva rasentare il muro. Un ortolano che viveva lì gli chiese se voleva vendergli il letame. Stefano lo guardò senza rispondergli e senza interrompere il lavoro. Canzonava? Ma l'altro era pronto a pagarlo subito, e poteva anche aiutarlo, se voleva. Infatti portò una carriola e cominciò a riempirla a grandi palate, con facilità. In breve la porta fu sgombra. Stefano, poggiato alla pala, lo guardava con

rabbia: gli avrebbe spaccato la testa! Le mani gli tremavano ancora per la fatica. Sulla porta la grande macchia umida lasciata dal letame pareva allargarsi, allargarsi invadendola tutta. Si passò la mano sugli occhi, sfregandoli fino a farli lacrimare. Perché era lì? Cosa doveva fare? Ebbe l'impressione che alle sue spalle si stipasse una folla intenta a spiarlo, pronta a gridare e a fischiare, e provò il senso di annientamento che aveva conosciuto da ragazzo, quando, stremato di forze, lasciava cadere il maglio e si tirava da parte premendosi il petto con le mani; e come allora il bisogno di sparire, di sottrarsi in un modo qualunque agli sguardi. Una voce risuonò alle sue spalle, chiara, beffarda: «Ehilà, hai perso la chiave?». Allora si riscosse e pensò che bisognava trovar la chiave. Quindici anni prima, andandosene l'aveva nascosta in un buco nel muro, lì, a mezzo metro dalla sua testa... Pensò: e la chiave c'è, ho vinto! Che cosa avrebbe vinto non lo sapeva neppure lui. Allungò la mano, tastò il muro, trovò una pietra che cedette.

Quel bugigattolo terroso era ben diverso dall'antica favolosa officina. Pure, un rettangolo di sole, disteso davanti alla porta come un tappeto, invitava ad entrare. Gli attrezzi appesi ai muri, il banco colla morsa, le tre incudini, il mantice se ne stavano impiccioliti nell'ombra, come se tutto quel tempo trascorso se li fosse succhiati. Si avvicinò al mantice e tirò la catena: il mantice rispose con un sospiro sfiatato e una nuvola di polvere si sprigionò dalla cassa e lo avvolse facendolo tossire. Anche il cortile era più piccolo. Le erbe lo avevano invaso nascondendo quasi l'incudine che vi stava piantata nel mezzo come un cippo, la quale serviva, in altri tempi, a battere i pezzi più grossi.

Fu una grande novità quando si seppe che Stefano Masala riattava la casa. Si era dunque stancato di abitare la cabina della luce, dove, le notti di vento, si divertiva ad accendere e spegnare, come dicevano le donne, si era stancato di mangiare pane e formaggio e di far bollire cavoli e ceci sul suo fornello. Si degnava anche lui di vivere come tutti gli altri. Nella casa certo ci aveva trovato i danari nascosti da suo padre e da suo fratello che erano morti senza fare a tempo a dirgli dove. I muratori scardinavano porte e finestre e il vento portava via la polvere dai vecchi pavimenti, che saltavano a mattonella a mattonella sotto la punta delle piccozze. Vennero gli imbianchini e le pareti fresche di calce si coprirono di fiori e frutta e foglie in ghirlanda, di galletti rossi e gialli con una margherita nel becco. E venne infine Mariangela colla sua nipote Raimonda per lavare i pavimenti e rimettere in ordine ogni cosa. Di vecchio rimaneva solo l'incudine, in mezzo al cortile. E la casa, rimessa così a nuovo, pareva aspettare qualcosa. Di questo si accorse la gente e diceva, che lo sapevano tutti, ormai che prendeva moglie.

Rapido era passato l'inverno, e già a metà marzo faceva caldo come di giugno. Le ragazze, la domenica, uscivano dalla messa cantata con una gran voglia di respirare l'aria a grandi boccate, di parlare a voce alta. Strette a braccetto procedevano a passo militare, occupando tutta la strada con un dondolio di gonnelle, torcendosi sotto gli sguardi degli uomini. Portano tutte una ciocca di basilico come le signore il ventaglio. Una mattina Stefano ne trovò uno stormo intorno a Mariangela, nella stanza d'ingresso: bisbigliavano il suo nome e rideva-



no in coro piegando il capo sulla spalla delle compagne e nascondendo la bocca sotto i rametti verdi. Gli chiedevano come si chiamava la sposa: sapevano bene che aveva la sposa in città. Rise anche lui e non disse né sì né no, felice come un ragazzo che credessero che aveva una donna tutta per sé. Come a un segno convenuto esse uscirono di corsa, con piccole grida acute, tenendosi per mano, lasciando sulle mattonelle nuove l'impronta umida delle loro scarpe e nell'aria un sentore di donna che il basilico non riusciva a confondere.

Ma egli non aveva mai pensato a prendere moglie e non ci pensava in realtà, neanche ora. Forestiero in tutti i paesi, di donne aveva amato solo quelle che danno piacere anche al povero perché cinque lire sottratte al companatico o al fumo: le altre, lontane da lui come gli affetti più cari e i ricordi della fanciullezza: cose a cui è meglio non pensare. Ora aveva la sposa in città. Sapeva tante cose la gente. Sapeva quanto denaro aveva alla posta, quanto aveva speso per riattare la casa, e forse aveva indovinato anche questa volta, perché s'era destino che dovesse scegliersi una donna, quella donna era lontana, era certamente in città. La notizia si sparse come se il vento l'avesse sbattuta di porta in porta. Tutto il paese lo seppe e ne parlò. Allora egli cominciò a pensare come poteva essere quella sposa, la cominciò a vagheggiare; e innumerevoli volti di donna gli passavano nella memoria, popolavano i suoi sogni. Se riusciva a fermarne uno, esso si precisava, come mettendosi a fuoco sotto una lente, ed era sempre il volto di una delle tante posseduta da lui e dai compagni, con i quali poi ne aveva parlato in attesa del prossimo sabato. Una notte fece un sogno. Sognò una casa sconosciuta, vasta. Doveva fare l'impianto della luce e si tirava dietro una pesante cesta d'attrezzi; ma non sapeva da dove incominciare. Esce una lunga, interminabile processione; e lui vuole sapere chi sono ma non può parlare. Alfine le riconosce: sono le donne del sabato: procedono in fila e volgendosi a lui ridono beffarde dietro il velo. Seguendole di stanza in stanza si ritrova a casa sua. Le donne si appiattiscono contro i muri, spariscono. Ne rimane solo una, dalla grande capellatura castana sul collo bianco. Seduto sull'incudine in mezzo al cortile sente ora i passi della donna nelle stanze vuote e pensa, pensa a quella capellatura e a quel collo riconoscibile come un volto. Si svegliò tardi che il sole era già alto. Le lampade della strada erano ancora accese nella luce del giorno. Mariangela e Raimonda aspettavano che scendesse ad aprire.

Così, dopo tanto cercare, dopo mesi, anzi dopo tanti anni di pena se l'era trovata accanto la sposa e gli parve d'esser sempre vissuto in quella casa, e che la vita sempre fosse trascorsa facile e quieta, e che Raimonda gli fosse cresciuta accanto anno per anno, rivelata finalmente al suo cuore dall'adolescenza che trapassava. E il fatto gli pareva tanto naturale nella sua facilità e fortuna, che non si stancava d'attendere che quell'amore maturasse con agio, allo stesso modo che l'agricoltore attende senza impazienza il frutto del campo. Non le disse parola. La baciò con infinita delicatezza sulla tempia, affinché il suo alito di uomo non le desse noia, e se ne ritrasse tutto pieno di un turbamento di beatitudine e d'innocenza per quell'odore di donna quasi ancora bambina, per il tepore di quel

volto appena sfiorato, per quell'alzarsi ed abbassarsi delle ciglia contro la sua ruvida guancia come una fugace, timida carezza; e il pensiero di quella giovinezza; e il pensiero di quella giovinezza intatta e dei propri anni maturi lo riportò di volo lontano nelle memorie, dove splendeva la vaga immagine del volto materno.

Lei lo lasciò fare, come se tutto fosse stato da lungo tempo convenuto, e d'allora in poi prese l'abitudine di passare molte ore de giorno in casa di Stefano, quando lui non c'era, anche se la zia non aveva bisogno d'aiuto, e s'era trovato uno stanzino tutto luce con una bella vista sulla campagna, e là se ne stava a cucire, o per conto della sorella, che era sarta, o per suo conto, qualche pezzo di corredo.

Mariangela intanto non faceva mostra d'accorgersi di nulla, e così la gente. Forse tutti trovavano naturale che la nipote stesse là a tener compagnia alla zia, forse gli anni che dividevano Stefano da Raimonda toglievano ogni sospetto. Tuttavia quando, dopo alcuni mesi, egli prese come aiuto Giovanni Batti, nipote del vecchio garzone di suo padre e cugino di Raimonda, ci fu qualcuno che insinuò che aveva approfittato della ragazza e che Giovanni serviva per coprire le malefatte. Ma nessuno ci volle credere e fu solo un'occasione per tornare a parlare della sposa che l'elettricista aveva in città e che tra poco si sarebbe portato. E Stefano continuò ad attendere senza impazienza che Raimonda compisse e i suoi diciassette anni per chiederla in sposa, e s'accontentava di vederla alla sfuggita sotto gli occhi della vecchia o anche di andare a sedersi per un poco nella stanzetta dove lei aveva passato tutta la giornata a cucire. Questo perché i parenti non a la chiudessero in casa in attesa delle nozze, come usava al paese, e gli togliessero così anche il bene di vederla. E il tempo trascorreva tutto pieno di pensieri d'amore e senza parole, come per un adolescente.

Le quali fiorirono improvvisate sul finir dell'estate, ai primi accenni d'autunno. Lo tirò nella stanzetta parata di bianco dalle tele del corredo. Due sedie erano davanti alla finestra, aperta sulla brezza serale della campagna ravvivata dalla prima pioggia come se qualcuno ce le avesse messe apposta, una accanto all'altra. Furono le solite, semplici parole. Gli posava il capo sulla spalla cingendolo con un braccio. Lui se ne stava con le mani sulle ginocchia, per paura di rompere l'incanto. Dalla finestra si vedeva, lontano, oltre l'Oratorio delle anime oltre i tetti delle ultime case, la cabina della luce. Un uomo uscì dal paese. L'uomo si dirigeva verso la cabina passo passo, finché la sua figura si stagliò ben riconoscibile sul muro della cabina, poi sparì nel vano della porta. Subito il vasto scenario del paese illuminato si spiegò, e si levarono, diversamente lontane grida acute di ragazzi chiamandosi, rispondendosi come galli all'alba. Allora egli la baciò ed era la seconda volta che la baciava.

S'inoltrava l'autunno e i giorni si accorciavano, quando giunse una lettera dei compagni, i quali gli comunicavano che la Direzione aveva finalmente concesso il trasferimento. Fin dalle prime parole, Stefano capì ogni cosa: essi piangevano miseria, dicevano di ore di lavoro ancora ridotte, del più giovane di loro, che era morto. Solo ora s'eran ricordati di lui! Quasi che non un anno fosse passato

ma un tempo irrisorio. Ripetevano l'offerta di venire a sostituirlo, perché sapevano che del paese lui non voleva saperne. Per la prima volta, dopo mesi di abbandono fiducioso ai suoi sogni, gli tornò il duro senso della vita di un tempo, di una vita senza comodi, senza illusioni, senza speranze per l'avvenire, come se quell'anno il benessere non fosse esistito per lui, e l'avesse passato non nella casa paterna che insperatamente era tornato ad abitare, ma nella cabina della luce stretta come la cella d'un carcere.

Verso la quale appunto si dirigeva, con questi pensieri. Ma come vi giunse, essi si dileguarono, e la nuova vita lo riprese, come se ad un tratto Raimonda si fosse affacciata alla finestra ridendo. Era quasi notte, infatti, ed essa proprio alla finestra doveva starsene, in attesa: così che pensò di accendere per lei sola tutte quelle luci, come un saluto d'amore. E restò molto male, quando s'accorse d'aver dimenticato a casa la chiave.

Rapidamente tornò sui suoi passi, e i pensieri di prima ancora lo ripresero. Avrebbe risposto che rifiutava il trasferimento, li avrebbe ringraziati della loro generosità, anzi non avrebbe risposto neppure, avrebbe riscritto direttamente alla Direzione. Ma poi si ricordò del più giovane, che aveva gettato a terra il tascapane e gli era di nuovo corso incontro, si ricordò degli anni che avevano passato assieme; e cominciò mentalmente la lettera solo perché aveva bisogno di dirsi: «Cari compagni...». E ci metteva, in queste semplici parole, tutto il rimpianto per loro e per la dura vita dell'operaio senza famiglia, che lasciava per sempre. Ma Raimonda certo attendeva alla finestra. Il pensiero di sorprenderla nel dolce atto d'attesa lo rinfrancò. Ridendo tra sé come un ragazzo si tolse le scarpe per non far rumore, attraversò una stanza, poi un'altra. Tutti gli usci erano aperti. Allora udì nella stanza da lavoro la voce di lei. Si fermò. La voce diceva le solite parole: «Amore mio» diceva... «Qui, vicino». Sorrise e si sentì pieno di tenerezza. Ma c'era nella voce un tremore accorato mai udito prima. Di colpo, senza che alcun pensiero si formulasse in lui con chiarezza, capì ogni cosa. S'appoggiò al muro per non cadere e si strinse il mento con la mano. Dall'uscio socchiuso vide ciò che si aspettava. Raimonda e Giovanni Batti sedevano uno accanto all'altro davanti alla finestra, e la grande capellatura castana della fanciulla inondava la spalla di lui.

Si ritirò, solo pieno della paura di essere udito. Si rimise le scarpe. Passando in cucina tolse dal fuoco una pentola che bolliva. Tutto dev'essere al suo posto. Tutto dev'essere in ordine. Stette un momento sulla porta e la gente che passava lo salutava. Gli chiesero se la linea era interrotta. Allora uscì e si mise a camminare per le strade buie, buie come tanti anni prima, quando era ragazzo. Si dirigeva verso la cabina. Quando vi giunse cercò di nuovo la chiave. Si appoggiò con le spalle alla porta chiusa e ripensava di ricordare dove poteva averla messa. Ma altri pensieri lo presero. E come quell'anno trascorso al paese gli passava nella memoria, lo sentiva lontano e triste, senz'odio, con un vago senso di bene goduto.

I pali ingigantivano l'uno dopo l'altro al suo avvicinarsi, senza finire mai. Come quindici anni prima se ne andava senza fagotto, senza saluti, e all'altro

capo della linea era la città, un'altra volta da conquistare. Se avesse camminato tutta la notte poteva giungervi all'alba. Se si fosse stancato poteva arrampicarsi su un palo, sorpassare la corona di aculei che proteggeva il teschio, toccare i fili. Questa possibilità gli sorrise, unita al pensiero del riposo nell'aperta campagna.

Ma un ventolino fresco invitava alla marcia.

## PALAZZESCHI

Con amabilità e molte lodi è stato detto ultimamente che questi racconti e novelle del Palazzeschi sono scritti «con una certa verbosità e un po' di abbandono discorsivo»; altri, in questa verbosità vorrebbe trovare un ritmo, quello stesso appena accennato ritmo musicale delle poesie; ed è facile segnare col lapis nella prosa dei racconti del Palazzeschi i versi brevi, come è facile ricomporre in prosa le sue vecchie poesie, dove il verso è per lo più tagliato a colpi netti di coltello più che creato da un'intima necessità di canto. «Il mondo» constatava anni or sono il P. «non chiede più nulla dai poeti» e davanti al muso impassibile della gente egli si mise a far della musica coi bastoni. C'era in quel ritmo un elemento intellettuale, volitivo, al servizio dell'«ironia», per usare ancora una volta la vaghissima parola che sempre si dice a proposito di questo poeta. Della musica di bastoni il Palazzeschi si serve qui come nelle sue poesie e con lo stesso risultato:

«*Che sfumature!*»

«*Che tocco fino!*»

«*E che pazienza da Certosino*»

«*Divino! Divino!*»

e più oltre riecheggia l'antica nota risata:

«*Ah! Ah! Ah!*»

«*Cara! Cara!*»

Se non che il semplicismo delle definizioni deve cedere davanti alla complessità di queste pagine. Ironia! Per usare questa parola bisognerebbe saper infondere alle parole più comuni ricchezza di significati secondo il modo di Palazzeschi. Ironia in senso comune può essere nella impostazione del racconto, come lo era l'impostazione, il contenuto di certe sue poesie, o la concezione stessa, mettiamo, delle *Sorelle Materassi*: ma poi tale impostazione intellettuale diventa, nei casi migliori, quasi sempre in questi racconti, vero e proprio elemento di fantasia, rifrangendosi, moltiplicandosi all'infinito. Bisognerà ammettere che in codesta prosa l'originaria ricchezza toscana, anzi fiorentina è continuamente ravvivata dall'ironia, cioè dall'elemento intellettuale che è alla radice dell'ispirazione stessa, che si rivela con più manifesti segni, quasi caricaturalmente ravvivata dall'ironia, cioè dall'elemento intellettuale che è alla radice dell'ispirazione stessa, che si rivela con più manifesti segni, quasi caricaturalmente nell'impostazione e nel contenuto; elemento intellettuale che diventa poesia, senso della vita. Dall'impostazione del racconto si può scender via via fino alla struttura sintattica del periodo, e si vede come in questo processo la fantasia del Palazzeschi si libera coscientemente, ironicamente dalle diverse strutture intellettuali con abilità di prestigiatore, e giunga per questa via al distacco lirico, passando dalle più comuni e banali situazioni a un piano di fantasia pura. Così, nel primo racconto, *Zio e nipote*, quando Luigi viene ammanettato in chiesa:

«Ancora intorpidito, senza rendersi conto del come e del perché taluno si avvicinasse a lui così da presso, Luigi si sentì chiudere il polso e trasportare. Seguì

trasognato, provando un senso di benessere nel fatto che una mano cercava la sua, in quella stretta e in quel contatto, e nella volontà che lo faceva andare; non sentendosi più solo».

Per questa ricchezza lo stile del Palazzeschi è riconoscibile sempre né mai si disperde, malgrado la sullodata «verbosità»; anzi vi sono qui novelle, o semplici brani di prosa, ove ogni schema prestabilito manca, e il racconto si regge per la qualità intrinseca della prosa. O che non siano poi, codesti schemi, fantasia essi pure? Perché una delle qualità magiche dell'ironia del Palazzeschi, era ed è di partire dal luogo comune da far sorgere nella fantasia del lettore una immagine che poi un segno impercettibile modifica o cancella.

## GADDA

Ancora una volta è stato fatto a caso il nome di Proust. Nessuno però ci avrebbe pensato leggendo *Mozzo*, l'anno scorso. Ma a che vale ricordare Proust se i riferimenti sono soltanto esteriori o se, nel caso migliore (o peggiore, a volontà!), l'esperienza proustiana è passata nel sangue? Ora, poiché il nome di Proust è stato fatto, dirò che a me pare che in *Festa da ballo* tali riferimenti siano più che altro esteriori; e non tecnici ma di contenuto. Piuttosto anche *Festa da ballo*, come la *Recherche* (vedi il fine corsivo di Pietrasanta apparso nel terzo numero di «Letteratura»), e forse, con più ragione, può essere definita una galleria di ritratti; una piccola galleria di ritratti rapidamente schizzati. Solo che qui lo stile, che pure è assai nitido e preciso, non ha l'incisività che a tal genere si richiederebbe. A codesta definizione induce naturalmente la mancanza di una trama, il succedersi senza interruzione di personaggi appena abbozzati, la cui vita inespresa sembra restare al di fuori degli illuminati saloni degli Almuerci. Il tentativo più notevole e talora riuscito, è appunto questo, di lasciar intravedere, attraverso rapidi cenni, molteplici possibilità di svolgimento, caratteri. Ciò porta l'autore al pericoloso compromesso che gli fa accettare il luogo comune come elemento di rappresentazione diretta della realtà. Rappresentazione a cui l'intenzione critica non dà sufficiente rilievo.

È stata lodata da altri la nitidezza e la precisione di questa prosa, anzi della prosa di Piero Gadda in genere, ma bisogna dire che, mancandole la consistenza e la pienezza della prosa, per esempio, di un Cecchi, essa ha bisogno di essere sostenuta da una forte trama narrativa.

DIZIONE POETICA

*Giunse a Pisa una sera Giuseppe Ungaretti e andò dritto in piazza dei Cavalieri per vedere il Palazzo della Scuola Normale, dove l'indomani avrebbe parlato del Petrarca. Del Petrarca quella sera non parlò a noi che l'accompagnavamo, se non per notare che il titolo della conferenza annunciata era stato stranamente storpiato: parlò invece di sé, come per sviare il discorso, e io stavo a sentirlo come un vecchio zio uomo di mare che raccontasse i suoi viaggi: Alessandria, l'Egitto, Parigi, Péguy, la guerra, Apollinaire... Ma pure mi pareva di notare in lui una certa inquietudine, che non mi spiegavo, e ogni tanto lo sentivo borbottare tra sé; borbottii che facendosi sempre più frequenti, riconobbi per versi del Petrarca.*

«Quando arrivai, vestito da soldato, con il pacco di toscani sotto il braccio, Apollinaire era già morto. Gonfio, enorme, con un Picasso sulla testa. E la madre...»

*Finito il racconto tornavano ancora i borbottii: non mai più di un verso alla volta: «Aura che quelle chiome bionde e crespe...».*

*L'indomani, stringendosi al braccio di Viola, gli confessò che la conferenza del pomeriggio lo preoccupava non poco, non tanto per ciò che avrebbe dovuto dire (fingeva tuttavia, non senza malizia, una grande paura dei professori che vi avrebbero assistito), quanto per le citazioni, che avrebbero dovuto essere vere e proprie dizioni poetiche. Perché, diceva, il Petrarca va letto a voce bassissima e allo stesso tempo quasi cantato, e ci vorrebbe un mezzo meccanico per centuplicare senza sforzo la voce diffondendola.*

*Con sorpresa vidi poi come la dizione si riducesse a versi isolati, a emistichi, a sillabe, quelli stessi che lo avevamo udito urlare a bassa voce per tutta la giornata: accenni di melodie; ed erano, tra i versi del Petrarca, quelli che più si adattavano alla sua voce e al suo modo. Così staccati dal contesto il loro senso facevansi favoloso e inafferrabile, i valori musicali acquistavano straordinario rilievo, le vocali, come di un'altra lingua, acquistavano quantità: «L'aura che il verde lauro e l'aureo crine...».*

*Fummo in pochi a gustare quella dizione poetica, che fu la migliore che mai udissi in vita.*

*Ripensando poi a ciò che quella dizione avrebbe dovuto essere, mi figuravo una voce che avesse le stesse le stesse straordinarie possibilità d'intelligenza poetica e oltre a queste un'infinita ricchezza espressiva di toni. Leggendo mentalmente il Petrarca questa voce facevansi nella mia fantasia sempre più pura e ricca fino ad identificarsi con quella stessa del poeta, fino ad essere una voce ideale che suona nel silenzio; il silenzio stesso che i poeti cercano ininterrottamente e talora raggiungono, che è trasparenza spirituale, assoluta sincerità comune alla poesia e alla preghiera. Se un compito sociale può chiedersi ai poeti è questo, di ricondurci a tale purezza e a tale silenzio.*

*Questo dovrebbero tenere bene a mente tutti coloro che si lasciano tentare quest'anno dalla troppo facile vena di «dire» poesie di quel poeta che il silenzio amava più di tutti. È lecito, anzi doveroso, ora parlare di lui, innalzare archi trionfali, perché*



*si usa, fare pellegrinaggi ecc., ma per il rispetto a quel desiderio di silenzio che spira anche lui dal puro profilo della sua maschera di gesso, non si dicano le sue poesie. Ognuno, senatori, accademici, portieri d'accademia, attori di prosa e signore, legga per sé, rilegga a fiori di labbra. Noi facciamo altrettanto.*

CECCHI

Meno apparente che in altri scrittori, lo svolgimento del Cecchi è ben visibile tuttavia in quest'ultimo libro, ove ritroviamo riuniti i preziosi elzeviri del «Corriere della sera»; svolgimento che lascia supporre un travaglio ormai sedato in questa perfezione non mai abbastanza lodata, qui, ancor meglio che in *Et in Arcadia ego* rivelandosi la varietà, la completezza e l'unità del suo mondo poetico.

Con iniziale rinuncia all'unità esteriore che può venire dalla costruzione della novella o del racconto vero e proprio, l'ispirazione più costante e continua del Cecchi, che per la precisione icastica e la estrema evidenza della sua prosa tende a concretarsi in immagini, a limitarsi in esse, senza tuttavia essere frammentaria, si muove dalla realtà. L'arte del Cecchi fu detta sempre realistica, sebbene si sia sempre sentito il bisogno di limitare, modificare giustificare in più modi codesta definizione: *realismo arcano*, è stato anche detto. Definizione legittima in fondo; perché il Cecchi nella realtà non trova solo, come si diceva, il movente della sua arte, ma quel sostegno che altri trovano nel presupposto intellettuale, nella trama o costruzione della novella o del racconto. Non diciamo che la realtà sia per questo l'oggetto della sua arte, o almeno non lo è nel senso che comunemente s'intende: la realtà non è per il Cecchi la *natura* dei realisti, sentita immediatamente, ma una natura maturata da lunga esperienza, spiritualizzata, quasi opera di altro artista o frutto d'altre civiltà, pietra su cui molti secoli sono passati. Di qui la felicità d'intonazione di *Et in Arcadia ego*. Là le forme del mondo greco, che siamo avvezzi a riconoscere entro vieti schemi, rivivono per un processo spirituale che unisce nello stesso clima fantastico i templi e le statue degli dei immutabili nei secoli e, come un'erba che vi cresce sopra, il minuto particolare della vita di tutti i giorni; così che quelle vestigia evocate magicamente in mezzo alla campagna percorsa dai treni, tra quel popolo che viaggia di paese in paese a dorso d'asino e dorme nei grandi letti nuziali in mezzo agli orti, son quasi una forma più nobile e duratura di quella stessa così presente e viva realtà. E più che la materia di cui esse son fatte sembra antica l'esperienza dell'artista che in tal modo sa farle rivivere. Anche qui, in quest'ultimo libro, alcuni saggi ricordano, per processi consimili, le pagine migliori di *Et in Arcadia ego*, come il *Museo delle mamme*: «... era come se la fertile sostanza terrestre, intrisa di tempo, turbata dalle stagioni, gonfia di germi, si fosse per se stessa sollevata lievitando in membra possenti, in fisionomie dal sorriso vago, velato. O come quando in una rupe bruciata dai geli e dal sole, in un masso spezzato dai terremoti, leccato dalle correnti, ci sembra di riconoscere l'ombra di un viso, l'espressione di uno sguardo. Davvero quei simulacri erano degni di sedere alle fonti d'una stirpe. Le cieche forze della natura vi sbocciavano in umani sembianti, come se non avessero avuto bisogno di meditazione: in sembianti misteriosi come le apparizioni dei sogni, come le parole dei vaticini, i segni degli oroscopi e le profezie che si leggono nelle stelle».

Svelando la sua origine intimamente romantica l'ispirazione del Cecchi si muove tra la realtà e la fantasia pura, tra il saggio, come quello da cui è stato tol-

to il brano riportato più sopra, o *Crepuscolo d'un mimo*, *Un santo nuovo*, *Poeta sfortunato*, *Spirituale* ecc. e i «capricci» come *Leone e Inverno*, in cui della realtà non erano se non i modi e la misura, forme di vetro svuotate di quel contenuto che è tanta ricchezza dell'arte del Cecchi. Termini della dialettica che, rivelata in questi aspetti più visibili, vive celata nel giro di ogni periodo, anima ogni parola e immagine. In codeste prose di pura fantasia ritroviamo un Cecchi più antico e meno noto, che voglia rivendicare, in polemica con se stesso, il suo diritto d'artista alla creazione libera da qualsiasi vincolo; per quanto poi si veda come in esse la costruzione non sia aprioristica ma nasca da simmetrie d'immagini sorgenti una dall'altra, una accanto all'altra come cristalli. Talora anche nelle sue cose migliori vi sono «pezzi» tenuti insieme, più che dal tono, dall'equilibrio della loro inclinazione. Si veda ad esempio come ne *La serpe* è inserita la descrizione della villa.

Ancora, in queste prose di pura fantasia come *Leoni e Inverno*, malgrado la loro suggestione, e diciamo pure il loro fascino, a noi pare che il Cecchi sia qui meno ricco, che la sua ispirazione rarefatta all'estremo diventi quasi monotona, mancandogli il dato reale che altrove, per quanto velato e lontano (talora, nello sfondo, quasi la trama di un racconto), offre ispirazione sempre nuova e reale libertà. Noi siamo col Cecchi che diffida del telescopio dell'omino nel giardino pubblico. È nella natura della sua arte consegnare pregnanti certe magiche possibilità della fantasia, senza svolgerle. Ma, ripetiamo, i saggi veri e propri e *Leoni e Inverno* sono i poli, i termini dell'intima dialettica della sua ispirazione. La poesia migliore del Cecchi è proprio là dove codesti termini spariscono uno nell'altro.

## PEA

È destino di alcuni scrittori toscani d'esser chiusi come in una prigione, sia pure bellissima, che è una cosa sola con la loro lingua, che la loro lingua sembra fatta apposta per esprimere. Si pensi al *Giornale di bordo* di Soffici. Se esce di Toscana egli naviga in un mondo tutto differente, quasi un altro pianeta, c'è, vivissimo, un distacco, che prima non si avvertiva, tra lo scrittore e il mondo che gli sta intorno; ma quando, nei rapidissimi scorci paesistici egli riacquista la concretezza abituale, allora semina spicchi di paese toscano in terra di Francia. E lo stesso potrebbe dirsi di Tozzi, di Papini, differentissimi, ma che hanno in comune questo limite e questa forza.

Fra i Toscani v'è una schiera di scrittori che non sono stati definiti vernacoli soltanto perché hanno il privilegio di essere toscani, di scrivere toscano e sono quelli che, in modo diverso, si riattaccano al vecchio Fucini, come Cicognani, Paolieri, Sanminiatielli, Civinini, Viani, ecc., per i quali appunto il paesaggio è già implicito nel linguaggio, ne vien fuori naturalmente, senza il distacco con cui, per esempio, è sentito, tanto per fare un nome, da Panzini, di tradizione e cultura umanistica. Per essi il paesaggio è *vernacolo*; e poiché, entro certi limiti ristretti, è facile ripetersi e cadere nel manierato, quel naturalissimo paesaggio toscano, con tutte le sue varietà, dagli Appennini alla Maremma, ha finito per diventare un luogo comune.

Nei riguardi di Enrico Pea bisogna fare una netta distinzione. A differenza di quelli, che pur sono della sua stessa razza e generazione, egli è scrittore di lingua, e quel sapore antico, quella nobiltà arcaica che viene alla sua prosa dalla parlata lucchese, è in lui vero e proprio pregio letterario. Pea non indulge per questo alle forme dialettali, non le trasporta mai di peso nella sua pagina, non si lascia prendere, come gli altri, dalla parola viva, dalla cadenza espressiva. Fattosi un gusto letterario entro l'ambito ristrettissimo della nostra ultima produzione (si direbbe che la sua *cultura*, se anche per avventura egli ha letto altro, non vada oltre «La voce»), cosa relativamente facile per un uomo dotato come lui, egli, con intelligenza acuta e senza parere, con un fare silenzioso e sapiente di alcuni suoi personaggi, padroneggia perfettamente la ricchezza della sua lingua. Entro questi limiti pochi come lui sono stati originali e geniali. E uno dei suoi pregi (stavo per dire malizie) è di confessare apertamente questi limiti, di saper vestire il suo modo delle apparenze più modeste e di approfondirne via via i motivi, così che dalla favola si svolge il suo mondo umano di poesia e esperienza. Non dico che questo sia un suo pregio costante, dico che questo gli riesce di fare nel suo ultimo libro, malgrado anche in questo (senza poter dire – vedi definizione geniale! – che è come *Il moscardino* «senza capo né coda») si notino alcune discontinuità.

Il paesaggio toscano lo si ritrova anche qui, ma diverso. Nasce anche qui dalla natura stessa della prosa di Pea, si sente che la sua prosa, per essere quello che è, per vivere in tutta la sua ricchezza, ha bisogno di popolarsi d'ulivi, di case, di erba, di animali e di uomini all'aria aperta, si sente che non potrebbe durare a

lungo a descrivere giuochi di borsa o amori di palcoscenico (per quanto Pea ci riesca da maestro); ma ha tutte le qualità di intelligenza e di arte della sua prosa. È castigato e sobrio, pur senza avere la durezza del paesaggio tozziano.

«La terra non appare mai smossa, in questa contrada di Versilia tenuta a oliveto. E della terra che sotto è rossigna non si saprebbe il colore, se ogni tanto i contadini non scalzassero, torno torno, gli olivi per nutrirli; e concimati che sono, la terra color ruggine viene rimboccata con arte tanto bella, che l'olivo, per quanto grosso sia, appare una pianta ornamentale curata da un giardiniere più che potata e concimata da un rozzo contadino. Gli olivi così sono solenni veramente: non sono azzuccati alla moderna, ma enormi conquistano l'aria, respirano il sole, colore di cielo. E hanno il fusto vuoto e liscio come un osso, dalla parte del concavo, e di fuori, dove il fusto è colmo, sulla corteccia squamosa si avviticchiano i tralci dell'edera. E l'erba fa prateria nell'oliveto, è sempre corta e fresca, e fiorita a stagione: un po' umidiccia, perché il sole si ferma e si snerava tra le rame e arriva discreto in terra dove la rugiada trema fin dalla notte».

E non ha nulla di statico o di ozioso rispetto all'economia del racconto. È più che la descrizione della campagna, il senso della campagna in cui cammina un uomo che ritorna in quei luoghi noti dopo assenza lunghissima. Due punti nel tempo, uno chiaro, il presente, e uno che si fa chiaro via via e si precisa, ed è quel passato il cui valore s'avverte fin dall'inizio del racconto, creano in questo concretissimo paesaggio una prospettiva ideale che si arricchisce di eventi e di personaggi che escono, ricchi di storia, da questo bosco di olivi.

La trama: un figlio di ricchi possidenti s'innamora della prima donna di una compagnia di guitti. Dopo vicende piccanti e spassose, in cui si scopre che la donna è già maritata (bellissima, per quanto estranea al racconto, la notte passata da Stella Bissi in convento) vincendo l'opposizione dei suoi e infischandosene delle chiacchiere e del ridicolo, si unisce a lei. Vita dissipata, dissesti, noia. Dopo avergli succhiato parecchi danari, Stella ritorna dal marito guitto. Giubbino invecchia, e sulla soglia della vecchiaia, quest'uomo che porta la sua disgrazia nel suo stesso temperamento, impalma una giovine donna, Celeste, dalla quale ha un figlio. Nuova infelicità, per la giovinezza di lei, per i troppi anni di lui che potrebbe esserle padre. Dopo la morte del marito, finalmente Celeste può raggiungere in America l'amante, dove il bimbo cresce separato dalla madre, che più non rivede. Precocità del ragazzo, che si fa uomo, spirito d'indipendenza e d'avventura, danaro, giuochi di borsa, ricchezza, donne. La sua vita ha un'analogia segreta con quella del padre; v'è qualcosa che fatalmente si ripete. Una donna a cui si lega, moglie di uno Spagnolo suo socio, lo rovina e ritorna dal marito. Foresto fallisce, perde tutto, tranne una piccola somma e le terre rimaste a lui in Italia di cui Gallo, l'amante di sua madre, non aveva potuto impadronirsi. Ritorno in patria.

Queste le vicende che riaffiorano e riempiono l'ideale prospettiva di tempo mentre il romanzo di Foresto, in atto, continua e un'altra vicenda conclusiva si va maturando: la coscienza che Foresto acquista di tutta la sua vita nell'aria na-

tiva dell'uliveto, il suo amore nascente o meglio la sua attenzione virile per la Pastora, che incontra al suo arrivo nella vecchia casa disabitata della Pierella, il suo placarsi, finalmente, e trovar riposo e lo scopo di vivere.

«La terra è patrimonio vero. Le altre ricchezze sono fumo. E lui lo sapeva fino a che punto fossero fumo! Gli erano passati per le mani milioni di carta che un telegramma, una notizia falsa, un dubbio annullavano in centesimi. Ma la terra che aveva lasciato bambino, era lì a dare il suo frutto come allora, come fra cent'anni e tra mille. E ogni tanto pensava alla madre con un misto d'amore e di pietà e di rimprovero per sé».

Ripensando al libro ora, a lettura finita, il motivo dell'oliveto e della Pastora acquistavano rilievo e si presentavano alla fantasia come una favola boschereccia e con lo stesso ammonimento elementare che certe favole suggerivano. Il Pea può dilungarsi nella narrazione degli amori di Giubbino e Stella Bissi (forse troppo lunga e minuta, troppo letteraria e estranea al racconto, con quelle descrizioni della vita della compagnia nella cittadina di provincia che ricordano troppo da vicino quelle del *Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier), delle pene e dei sospetti di lui vecchio nei riguardi di Celeste, della vita di Foresto in America; ma deve poi, per ritrovarsi, tornare all'oliveto intorno alla vecchia casa della Pierella, dove per la prima volta incontra la Pastora e dove la guarda partirsi e pensa a lei e pensa di lei e attende che la primavera la riporti in quei luoghi con la sua greggia, dov'è il centro lirico di tutto il racconto. Una favola boschereccia, una delicata storia d'Arcadia. Ecco che la parola alfine ci è sfuggita!

Ora ci vien fatta una considerazione che riguarda Enrico Pea solo indirettamente. Una considerazione sulla vera natura dell'ispirazione artistica di alcuni scrittori toscani. Ed è questa, che dietro quel mondo strapaesano prima e dopo lettura, da Fucini (sia detto con tutto il rispetto) a Guelfo Civinini, non si nasconde altro che la vecchia Arcadia. Per Enrico Pea però la cosa è, anche questa volta, differente. Voglio dire che nei suoi riguardi anche l'Arcadia ha qualche cosa di più genuino e nobile, e viene fatto di pensare piuttosto a quelli che ispirarono gli scrittori dell'Arcadia; non dico a Teocrito, ma forse a Longo Sofista nella bella traduzione del Caro.

La trama che ho riassunto più sopra si ricostruisce via via, nasce dalle singole storie dei vari personaggi abitatori dell'oliveto, il Capoccia e la sua famiglia, il garzone, il quale, come appare, era stato accusato a torto di un omicidio compiuto invece da Giubbino, padre di Foresto, che aveva ucciso un innocente credendo di togliere di mezzo un amante della moglie; nasce, dico, dal confluire di queste singole storie. Tutti questi singoli personaggi, al ritorno di Foresto, s'accendono di un sentimento antico, rivivono nella coscienza di lui, già carico d'esperienza come un ulisside, la loro vita. Al suo ritorno in quell'aria nativa, all'ombra di quelle piante entro quel paesaggio, non è soltanto la sua vita che egli risale e disfa, ma anche quella della madre, del padre, di tutti, incamminato verso l'arcadico mondo di pace e innocenza di cui la Pastora è patrona.

«Se Foresto ripensa all'aprile, lo vede trottare per raggiungere il gregge che parte, in fondo allo svolto dell'oliveto, con l'ombrello e il paiolo a tracolla. Ogni tanto si volta, la bella Pastora. La distanza la rende ardita. Si volta e con la grazia e il modo dei bambini fa cenno d'addio al padrone...».

La bella Pastora, così dice intrepidamente Pea. Si direbbe che questo sapore d'Arcadia egli lo abbia cercato, e, padrone com'è del suo stile, non abbia avuto nessuna paura. Si ferma giusto a tempo.

MEONI

Rivedere un uomo a distanza di anni ci aiuta meglio d'ogni altra cosa a conoscerlo; e così, e forse più di leggere un nuovo romanzo dello stesso autore ci aiuta a capirne uno vecchio. Affiora tra le pagine del libro, rivelato da impercettibili segni ai quali l'autore non pone mente e che anzi gli sfuggono, un *quid* estraneo alla forma e a quel contenuto intellettuale che non s'è risolto nell'arte; è come se noi avessimo davanti pagine e pagine manoscritte piene di cassature e pentimenti, attraverso le quali ci fosse dato di studiare un carattere. La storia della letteratura è fatta di questi caratteri che sono nei libri e non si limitano ai libri. Leggendo, e specialmente ripensando ad un libro letto, sempre mi tornano in mente le parole di quel francese: «*L'avais suivi dans mon existence, egli dice, une marche inverse de celle des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après n'avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles; moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelle des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute, j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'au témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité; les paroles elles-mêmes ne me renseignent qu'à la condition d'être interprétés à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit.*»

Rivedo ora, dopo un certo tempo, Meoni, in questo suo romanzo *Richiami*; lo trovo rinnovato, come uno che abbia imparato a vestirsi alla moda; talmente rinnovato che pare un altro, a chi non lo guardi con attenzione.

Lessi la *Cintola* sulla «Nuova Antologia», e ora sfoglio la nitida edizione Vallecchi, per rinfrescarmi la memoria. Rileggo qua e là: tutto mi torna chiaro e preciso nella memoria.

Intorno a Ernesta Dagomari, vecchia signora pratese proprietaria di terra, autoritaria e tradizionalista al punto da non perdonare al figlio Lorenzo la sua attività di industriale solo perché nessuno dei Dagomari è stato industriale prima di lui, vive la famiglia del figlio. Nel palazzotto la vita si regola sul pulsare del vecchio sangue di lei; tutti si inchinano alla sua volontà. È innato nei Dagonari il rispetto per l'autorità e la tradizione, e questa loro acquiescenza, che subito torna a riprenderli dopo le brevi ribellioni, sempre li salva. «La vecchia occupava un capo della tavola; accanto a lei un posto vi era lasciato vuoto per quanto non vi fosse messo né coperto, né sedia. A fianco di quel posto vuoto stava il figliolo, in faccia a lui la nuora. Accanto a Lorenzo, i ragazzi in ordine di età; dal lato di Sofia, solamente Marisa. Il resto della tavola finiva nella penombra, perché la tavola era lunghissima e tutta la stanza aveva luce da una lampada sola, una grossa sospensione che scendeva dalla volta; e cadeva dove stava la vecchia; all'altro capo della tavola un'altra sospensione non veniva accesa se non vi fossero ospiti». La luce di questa lampada, malgrado le tempeste che si annunciano per i Dagomari, sembra garantire, la pace di questi signori. Assistiamo, alla fine



della cena, durante la quale abbiamo avuto modo di osservare la serva Lucia, che avrà tanta parte nello svolgimento di tutta la storia, a un colloquio tra nonna e nipoti, che ci dà un'idea chiara delle solide convinzioni sulle quali si fonda il governo della signora Ernesta e, possiamo dire, la concezione di tutto questo dignitoso romanzo. La nonna spiega alla piccola Marisa la ragione della piccolezza delle sue manine di bimba:

«È che obbediscono ad un cervellino tanto minuscolo che ti potrebbe entrare in mano».

«Allora, secondo lei» intervenne Riccardo «Remiglio (Remigio era l'uomo che serviva alle basse fatiche di casa e teneva il giardino), Remigio ha un cervello da far invidia ad Aristotele».

«Lasci il suo Aristotele dove sta, che ci sta bene» fece la vecchia accigliandosi.

«Lei pensa, nonna, che anche quello sia un eretico? Mi meraviglia, lei che ha studiato al Conservatorio. Anche il Cristianesimo ammette che sia stato Aristotele...»

«Lo serbi tutto per le sue lezioni, signor nipote saccente. Gesù non ebbe mai bisogno di filosofia. A lei, invece, farà comodo».

«Rideva senza sussiego, ecc.»

Le grosse mani di Remigio, il nipote licealista, gli studi giovanili della vecchia Ernesta, Aristotele *ad usum delphini*; è tutto un programma che sarà ampiamente svolto. Si direbbe che l'autore voglia fare questa premessa per avvertirci che tutto ciò che avverrà non turberà l'intima pace del nostro borghese cuore. Il cerchio di luce che piove dalla domestica lampada segna i confini entro i quali s'avvicinano le sorti di due generazioni. Dopo questo, l'autore può lasciare lente le briglie sul collo dei suoi personaggi, sicuro di poter richiamarli all'ordine quando voglia con uno schiocco di frusta, con un gioco abbagliante di luci come al Circo Busch.

Dopo la presentazione della famiglia e della servitù, apprendiamo che Lorenzo Dagomari sta per essere coinvolto nel fallimento del Pugliesi suo socio e che il giovane Francesco se la intende con la serva Lucia. Lucia viene messa alla porta dalla vecchia Ernesta, che scopre le sue mene, e tutti gli altri familiari ignorano o fingono di ignorare la cosa. Il disastro finanziario di Lorenzo non muta, in sostanza, le condizioni della famiglia, perché la vecchia Ernesta, che per principio non aveva mai approvato l'attività del figlio, non ha neppure voluto aiutarlo con danaro nel momento del pericolo né ha voluto farsi garante per lui, conservando così intatto il patrimonio terriero ai nipoti. Lucia, che porta in seno il frutto dei suoi amori col signorino, va a finire in una bettola di campagna, dove trova Simone, un buonuomo che la sposa e dà il suo nome al figlio del giovine signore. Intanto i Dagomari si ritirano a vivere in campagna: resta in città, irrequieto e pieno di rimpianti, Francesco, che ha bensì dimenticato Lucia ma non la fabbrica del padre, passata nelle mani del Bocchineri, uomo losco e astuto venuto su dal nulla, del quale finisce per sposare la figlia Fausta, umile e dolce creatura (centomila lire di dote) che nella sua tristezza e

in una tara fisica ancora nascosta sconta (è l'autore che ce lo dice) la volgarità della sua nascita. Secondo questa teoria è lecito pensare che il figlio paralitico, Renzo, nato da questo matrimonio, sia il giusto castigo del fallo giovanile di Francesco, da lui completamente dimenticato. Intanto il fallo giovanile, cioè il figlio di Lucia, Salvino, adottato dal buonuomo Simone, cresce sano e vegeto tra le cure della madre e del padre, che ha il solo difetto di ubriacarsi ogni sabato. Il destino, o meglio la fantasia dell'autore che simile al destino pare abbia tutto preordinato *ab aeterno*, fa sì che Francesco e Lucia si incontrino e si riconoscano. La riparazione del fallo giovanile riesce di facilità estrema per il signor Francesco, anzi si direbbe che egli ci trovi una certa convenienza. Infatti il gagliardo Salvino porta a cavalluccio per il giardino della villa il piccolo paralitico e diventa per lui un compagno di giuochi inseparabile e indispensabile. Nasce un'amicizia fraterna sotto i compiaciuti occhi di Francesco e i dolci indulgenti occhi di Fausta. Per farla breve anche il difetto fisico di Renzo, con gli anni tende a diminuire, sparisce del tutto, e tutto alla fine s'accomoda a questo modo: Salvino è avviato a diventare il capo della famiglia e della fabbrica, Renzo si fa prete, canta messa e pare destinato a diventare cardinale. Il peccato di Francesco è stato così riparato nel ciclo di queste vicende, dove i personaggi restano ognuno per suo conto (uniti in questa trama, non fusi, potremmo anche ricordare una quantità di personaggi e di episodi secondari, con una voluta abbondanza che non è certo ricchezza fantastica) estranei a questa riparazione che si compie in un cielo lontano a cui non attinge l'intelletto e l'intelligenza degli uomini. Francesco Dagomari, dopo aver posseduto Lucia, la dimentica; il frutto di questo amore cresce protetto da una provvidenza che lo serba alla riparazione del peccato e alla conservazione del sangue dei Dagomari. C'è nella concezione del romanzo la contrapposizione di due classi: Lucia è una povera serva; Salvino, futuro padrone della fabbrica, è figlio di un signore e di una povera serva, e porta il nome del padre adottivo, operaio anche lui. Ma lo spirito di questa contrapposizione e di questa conciliazione si capisce meglio alla fine del romanzo, quando Salvino, che partecipa a varie spedizioni punitive, alla marcia su Roma, e viene ferito dai sovversivi, fa un bel discorsino durante una riunione dei padroni delle fabbriche, dove egli, modestamente ma con lampante chiarezza, enuncia alcuni principi fondamentali di diritto cooperativo, ai quali io pensavo fino a ora che si fosse giunti solo dopo esperienze lunghe e tormentose, con un travaglio che è estraneo allo spirito di questo libro così facile e banale. Si direbbe quasi che anche il diritto cooperativo sia una provvidenza della Vergine della Cintola di Prato.

L'ultimo romanzo, *Richiami* è legato alla *Cintola* da quel certo *quid* che esorbita dai limiti del racconto, da quel carattere che con una parola troppo facilmente usata potremmo chiamare borghese; un borghese ottimo che permette di guardare non con l'occhio dell'artista, ma con quello di chi non arriva a toccare il fondo delle cose, con profonda e dissimulata indifferenza, la miseria e il

dolore, di porre e risolvere con dilettantesca facilità problemi per cui altri spendono tutta la propria esistenza.

In apparenza *Richiami* è molto differente dalla *Cintola*, dove il Meoni non s'annunciava certo come uno stilista, ma voleva imporsi col peso stesso della materia, col prestigio dell'argomento. In *Richiami* c'è uno sforzo di concentrazione nuovo, una tendenza moderna a mettere in risalto gesti e parole con veristica violenza, una tecnica abile del racconto fatta di accostamenti e allusioni. E poiché il Meoni ha fatto l'inventario ed è padrone dei propri mezzi, anche la lingua assume colorito veristico in armonia ai tipi e all'argomento del racconto. A questo egli arriva non per un'esperienza guidata da un'ispirazione costante, da un profondo interesse di ricerca, ma piuttosto con lo sforzo di una intelligenza ricca e dotata. Il mondo della *Cintola*, solo in apparenza complesso, qui si semplifica: là c'erano la borghesia e il proletariato, rappresentati nell'intimo contrasto della vita di ogni giorno, nel contrasto più largo che si determina in aspetti politici: scioperi, adunanze, Marcia su Roma, ecc.: qui invece c'è il proletariato solo: la borghesia contempla ed esperimenta. Anzi, una figlia di proletari. Il Meoni si meraviglierà di sentir chiamare Nella con questo nome che ricorda problemi posti e per sempre risolti nelle conclusioni della *Cintola*. Nella, per il Meoni, è soltanto Nella: sappiamo che un autore verista ha diritto di far le proprie esperienze su una giovine figlia del popolo, come un giovine fa le proprie sulla serva di casa. Un modo convenzionale di sentire, un gioco psicologico ormai definito da infiniti modelli, che dà libera mano alla descrizione, ad una rappresentazione viva e gratuita del mondo. È la storia di una giovine operaia, che per un fatale richiamo del sangue, abbandona la casa paterna e la madre adottiva per tornare presso la madre vera, che tiene in città una casa di appuntamenti: una corsa verso il peccato ingiustificata e fatale. Anche qui il peccato è compiuto inconsciamente e per una fatalità senza grandezza. La parte più felice del romanzo è la prima, dove il fermento sensuale della giovinetta è acceso da un fantasticare innocente che la porta fuori della cerchia del mondo da lei conosciuto, fuori dalla cerchia degli affetti sicuri. L'oggetto di questa inquietudine, che si acuisce e si fa curiosità e ricerca febbrile, sarà la madre vera, di cui solo allora la fanciulla scopre l'esistenza; verso la quale essa è tratta da quella forza perversa e fatale che la trae al peccato. Il peccato e la madre carnale sono una cosa sola: mondo ignoto da scoprire. La prima parte del romanzo si sostiene su questa verità psicologica. Si può dire che il Meoni abbia qui trovato, per un momento almeno, una notevole efficacia espressiva. C'è in questa prima parte del romanzo una complessità e una giustezza psicologica, che saranno poi soltanto intenzionali nel resto. Disturba la calcolata violenza di alcuni tratti realistici che acquistano in questo rapido sfiorire dell'innocenza della fanciulla quasi valore di simbolo, come quando, tra veglia e sonno, ella sente con i piedi nudi il «liquido vischioso e sconcio» del vaso da notte che ha rovesciato. La nausea che essa prova è la rivelazione della gravidanza e al tempo stesso una coscienza quasi fisica del peccato; ma la brutalità della rappresentazione è come il segno di una con-

danna che gravi su di lei trascendendo la sua stessa coscienza, giustificata non da una coerente concezione etica o religiosa del mondo, ma dall'arbitrio di una immaginazione gratuita, che costruisce a freddo secondo una tesi prestabilita.

Nel mondo si soffre e si pecca, ma fuori dalla cerchia della lampada che illumina e riscalda il nostro timoroso cuore.

## GRAZIA DELEDDA E I CRITICI

Da questo studio del De Michelis non solo appare chiaro lo svolgimen-  
to dell'arte della Deledda, dai suoi primi tentativi fino a *Cosima*, ma anche –  
nei limiti che il De Michelis si è imposto e che, forse per un eccessivo scrupolo  
scientifico, egli crede troppo ristretti – gli sviluppi della critica deleddiana, da  
Capuana e dal Bonghi fino al Bocelli; critica piena di contraddizioni, di giudizi  
che spesso mancavano di giustificazione, di intuizioni felici, e che nel complesso  
appare frammentaria e approssimativa. «Ho bisogno d'essere lasciata sola al mio  
istinto...» diceva la Deledda in un'intervista pubblica su «La fiera letteraria» del  
28 marzo 1926 (cito dallo studio del D.M., p. 273, in nota), «... uno mi porta  
alle stelle, parla di perfezione di arte greca, di catarsi e di tante altre belle cose:  
un altro mi tratta da mezza cretina». C'è una segreta rispondenza fra questo at-  
teggiamento della scrittrice e la sua opera, che sembra opporre, con la sua mole  
e con la sua monotonia, una sorta di passiva resistenza alla penetrazione della  
critica. E sia detto questo a giustificazione dei critici. Lo stesso De Micheis scri-  
ve: «... indicare il libro capolavoro della Deledda, è incerta cosa. Altri ricorde-  
rà *Elias Portolu*, altri *Canne al vento*, o *Marianna Sirca*, o *Il segreto dell'uomo so-  
litario*, o *Il vecchio e i fanciulli*, o *Cosima*, o ancora altri e altri libri; ma è signi-  
ficativo che per una scrittrice da così lunghi anni studiata, già prima di ogni di-  
scorso critico vero e proprio l'unanimità dei consensi non si possa raccogliere  
sopra nessun libro. E che vuol dire codesto? Vuol dire che non esiste per l'arte  
della Deledda, pure così nobile arte, quel momento di grazia, in cui è dato ad  
un solo motivo di approfondire in sé tutti gli altri...». «... Tutta l'opera della  
Deledda ha carattere ansiosamente sperimentale, quasi di un noviziato artistico  
non mai giunto a fine...» (p. 48).

Il problema centrale dello studio del De Michelis è quello enunciato dal ti-  
tolo. Riprendendo una tesi di Arnaldo Bocelli, che per primo cerca di dare all'o-  
pera della Deledda rigorosa sistemazione critica in un suo articolo apparso sul-  
la «Nuova Antologia» (1° settembre 1936), dove si afferma che la Deledda «si  
inserisce in quel moto romantico che fu il verismo nel suo momento di trapaso  
al simbolismo», il De Michelis procede ad una analisi accurata e minuziosa  
delle opere della scrittrice seguendo un criterio apparentemente cronologico.  
Contrariamente al Bocelli però, il De Michelis vuol mostrare che la Deledda  
«non si incontra in un momento di intima fusione fra verismo e simbolismo;  
anzi l'uno e l'altro sono i termini di uno iato che ella si porta dentro perpetuo  
senza risolverlo». Qui appunto sarebbe il limite dell'arte della Deledda, in questa  
sua impossibilità di fusione e di perfetta coerenza, sia pure raggiunta in momenti  
fugaci. Il critico accetta questo dualismo, segue il distinto sviluppo di questi due  
termini «come si formino, come si atteggino, come l'uno all'altro resistano» e  
cerca di mostrare che «non il verismo sebbene il decadentismo è il più alacre fra  
essi due: il più alacre in proporzione del suo essere più nuovo». Naturalmente  
bisogna intendere qui la parola decadentismo in senso rigorosamente critico,

come «forma storica di un momento della cultura». I termini sono così capovolti: mentre la critica precedente considerava la Deledda estranea allo svolgimento storico della nostra cultura (per il Momigliano la Deledda «non ha nessuna relazione con la letteratura decadente e autobiografica in mezzo alla quale si sviluppa»), il De Michelis ama vederla nel vivo di questa cultura; e vien fatto di chiedersi, leggendo questo saggio se la costruzione intellettuale e forse un tantino troppo rigorosa del critico riesca veramente a definire l'arte della Deledda. Se la critica precedente, nei riguardi della Deledda, poteva dirsi impressionistica, questa pecca, a parer nostro, nel senso opposto: non si lascia penetrare dalle impressioni, è sempre un po' troppo guardinga sia verso le eccessive simpatie che verso le svalutazioni avventate: si sente lo sforzo di una probità a tutta prova. Certo il De Michelis era stato messo in guardia dalla sua esperienza di critico di fronte a un'insidia che non è solo dell'opera della Deledda, ma comune a tutte quelle opere che non hanno forte unità stilistica e coerenza formale, ma che tuttavia si impongono per valori che rimangono estranei all'arte. Questo continuo sorvegliarsi e ascoltarsi del processo critico, come per seguire con più attenzione un concetto aprioristico che sostituisca il motivo dominante che manca in quest'arte, smonta un poco la sensibilità del critico e non gli consente di dare giusto rilievo a certe opere, o frammenti, che certo non mancano di pregi. E sì che questo andrebbe d'accordo con la tendenza del De Michelis a considerare la Deledda come una frammentista. «Se il cammino del Tozzi – e dell'Alvaro, a suo modo – è dal frammento al romanzo, il cammino della Deledda era stato in precedenza giustappunto il contrario, dal romanzo al frammento» (p. 277). Lo scrupolo con cui egli segue lo svolgimento dell'arte della Deledda gli fa spendere troppe pagine, troppi ragionamenti intorno ad opere di nessun pregio. Con tutto il rispetto dovuto a quest'onestà scientifica, vien fatto di pensare che, in fondo, tutti gli schemi con cui procede il discorso critico del De Michelis siano inutili, e che anche senza di essi si potesse arrivare alle medesime conclusioni. Conclusioni che soddisfano pienamente: «Arte non grandissima» egli la definisce «... eppur alta e nobile arte...», «... poeta senza capolavoro...», «scrittore assai nobile bensì, ma non di prima importanza». Tuttavia è bene riconoscere subito che se il modo di vedere la Deledda assolutamente estranea al movimento culturale del suo tempo nocque al giudizio di valore del Momigliano, l'eccessiva preoccupazione di porla entro questo svolgimento, non nocque affatto al De Michelis. E diciamo eccessiva tale preoccupazione, e insistiamo su questo, perché forse bisognava trattare la Deledda un poco più alla buona, alla casalinga. Infatti il metodo critico del De Michelis dovrebbe portare naturalmente ad una rigorosa analisi linguistica – qua e là accennata infatti, ma non sviluppata – a cui la prosa della Deledda non regge. Vi è sempre, anche nelle sue pagine migliori, qualche cosa di approssimativo che esclude, da parte della scrittrice, ogni ricerca formale. Ciò che non giustifica le irriverenti espressioni del Papini, là dove dice: «Vorranno farci ingollare per stile artistico il dialetto letterario, pretenzioso nelle sue scolorite cascaggini, che usa e maneggia con franchezza sardi-

gnola la signora Grazia Deledda?» (*Testimonianze*, Firenze, Vallecchi, 1924, p. 48 – cito dal De Michelis), ma spiega invece il giudizio di un altro suo critico molto benevolo, il Pancrazi, il quale, a proposito di *Le colpe altrui* («Gazzetta di Venezia», 11 novembre 1914 – cito ancora dal De Michelis) diceva che i personaggi della Deledda vivono «come in un quadro, non come in un romanzo. O come in un lampo: prima e dopo, il buio». Difetto di espressione che vuol dire difetto di cultura, di interiore chiarezza. E se tanto si insiste (qualche volta, ma non è il caso del De Michelis – si chiudono addirittura gli occhi, al contrario!) sullo scrivere male della Deledda è perché questo scrivere male implica un corrispondente sentir male. Manca alla Deledda la sensibilità di gusto e di cultura per cui altri artisti, anche restando appartati e chiusi, si colorano, per riflesso, del tempo in cui vivono. E gli esempi che adducono il Bocelli e il De Michelis per provare il simbolismo della Deledda, a dire il vero convincono poco: sono quei momenti – troppi, ahimè! – in cui la scrittrice sforzava il suo solito modo veristico di rappresentare. Il simbolo è per la Deledda, quello che il De Michelis definisce, in un discorso più generale, un concetto della vita «che non è riuscito ad approfondirsi in sentimento...».

Noi ritorneremmo, pur accettando la valutazione del De Michelis, a vedere la Deledda con occhi più semplici, a considerarla cioè una verista che talvolta si lascia prender la mano dalla materialità del contenuto, talvolta sfugge al contenuto in un tentativo fallito di trasfigurarla fantasticamente, e talvolta infine prende nel segno. E su questi rari modelli felici giovava fissare l'attenzione, come i soli che possano interessarci e vivere, sia pure modestamente, nella storia della poesia e della cultura.

DA «PRIMATO»





## LA PIETRA LUNARE

Per chi voglia parlare di quest'ultimo libro di Tommaso Landolfi (*La pietra lunare*, Vallecchi, Firenze, 1939) sono comodi, e quasi obbligati, i riferimenti alle pagine del Leopardi che l'Autore sforza a far da commento alla sua opera – pagine di quella nobile e riposante chiarezza che non si cessa mai di ricercare nei libri, neppure oggi, sia da chi pur senza far professione di letterato, serbi il gusto della letteratura, sia dagli uomini di lettere. E questi – o alcuni fra questi – anche quando se ne allontanano, si riserbano sempre di tornarvi, anche se mascherano di ironia il bisogno vitale di prendere come norma, come punto di riferimento, come misura una tradizione maturata e sempre attiva nello svolgimento della nostra letteratura. È stato detto che alla forza di tale tradizione si debba la difficoltà dei nostri scrittori di oggi (e di oggi specialmente, perché mai come ora è stato così acuto il senso critico del problema e del limite) a distaccarsene.

Di tutte le varie esperienze di arte di cui l'opera del Landolfi è contesta e su cui la fantasia, letteraria per eccellenza, si sostiene, quella leopardiana rimane estranea all'opera, se non allo spirito del Landolfi. Si direbbe che in mezzo alle complicate acrobazie del suo ironico giuoco, tremi una sorta di religioso timore. Possono suonare irriverenti le parole che Cristo pronuncia nel sogno di San Tommaso (*Bene dixit de me, Thoma*), rivolte dalla Luna a Tommaso, mentre le pagine leopardiane scappano di mano a quest'ultimo, escono decisamente dal giuoco delle palline multicolori che balenano nella luce dei riflettori, e inducono ad una riflessione che ci allontana di qui, ci riportano ad un ordine di idee e, quasi col loro suono soltanto, a una castità lontanissima. Per questo, pur sorridendo all'arguzia della trovata, eviteremo i suddetti comodi riferimenti. Il giuoco, a saperci entrare, non è faticoso, ed è dato trovare di tanto in tanto graditi, per quanto brevi, riposi. Ci rimane il ricordo; a lettura finita, anzi, più che il ricordo, il senso di un paesaggio vivo e concreto, di rocce, montagne, erbe, alberi, attraverso il fumo delle magie e dei malefizi, e il saluto di Gurù, che quando Giovancarło lascia il paese, sventola dall'alto di una casa «un largo fazzoletto, chissà, o un asciugamano», ci riporta, sul punto di distaccarci dal giuoco fantastico, se non a sentimenti, per lo meno a modi più inusitati di letteratura, a un linguaggio meno chiuso in formole cabalistiche, più disteso; e col paesaggio, e con le figure che a volte in mezzo alle larve, acquistano consistenza reale, per un istante, in un palpito, vive anche un certo indefinito significato della favola, una giustezza psicologica che non è in funzione del racconto, ma come racchiusa in potenza nel vigore fantastico della lingua, legata alle parole, rattratta in esse. C'è nella lingua, presa per se stessa, una qualità più genuina che nella costruzione di ciascuno dei dieci capitoli e nell'insieme, che è un complesso intreccio di artifici, i quali si insinuano anche nelle parti più riuscite, come barbe sottili di radici; anzi direi che qui, meglio che altrove, si giustificano artisticamente.

Quando Gurù, dopo la prima misteriosa apparizione notturna, riappare a Giovancarło in veste di modesta cucitrice in bianco, che è il suo ruolo umano,

non è molto differente da quel tipo di donna che abbonda nella nostra letteratura di oggi – donna paesaggio, direi – descrivendo la quale tutti, più o meno, ritrovano una certa felicità di mano. «Da una parte del cortile, che era poi una specie di terrapieno, c'erano quattro acacie molto frondose, sicché il sole, penetrandovi filtrato, chiazzava il terreno d'occhi mareggianti. Là in mezzo, in quest'ombra luminosa, stava ritta la ignara Gurù poggiata più su un piede che su un altro, con un'anca sporgente, sostegno a una languida palma...» Bella figliola di carne soda e asciutta, una di quelle donne, per dirla col fantasioso linguaggio del poeta Giovancalo, che non disdegna certi modi dannunziani, «secche e nervose, con ventri cavi in cui ristagna la tenera carne come la giuncata nelle fischelle; con tendini e nervi, non muscoli, correnti per la dolce sostanza che le informa... vestite di pudore e di nobile lussuria, ombrose, languide e fimali come olio dalla macina, ecc. ecc.». Della quale Gurù, «quando appoggiò il piede a un gradino per meglio reggere la camicia, si poté vedere anche fino al ginocchio e oltre una delle sue misteriose gambe: slanciata, nervosa, e di perfetta svasatura». Il mistero di queste gambe di ragazza sta in questo, che la prima volta essa si mostra all'attonito Giovancarolo (e solo a lui come a predestinato) con zanca e piede caprino. Di qui l'attenzione, l'insistenza con cui egli esplora la sua perfetta svasatura, ecc. ecc. La sensualità con cui l'occhio si indugia è giustificata da questo mistero, dal continuo confronto tra la Gurù cucitrice in bianco, solare, diremmo, «meno trasparente e più carnea», e la sua immagine lunare. Così, da questa attenzione sensuale esercitata sul corpo di Gurù, che nel suo sdoppiarsi e moltiplicarsi fantastico ha già in potenza il fascino della nudità, dal rapporto tra la Gurù reale e l'immagine e le immagini della Gurù lunare, si può dedurre il segreto del giuoco, della tecnica. Tutta la narrazione è tenuta in piedi da una razionale magia, da un espediente tecnico, la cui stessa razionalità permette al Landolfi di uscirne quand'egli voglia e di riposarsi su una piattaforma di ironia; che gli permette di uscire da questa sua lingua così letteraria, seppure argutamente e consciamente letteraria, e di rivelarne, come per vezzo, gli elementi che la compongono, così che tu ritrovi certe parole o immagine caricaturalmente dannunziane, bizzarrie che ricordano da vicino Carlo Emilio Gadda, e, in certi passaggi, dove i personaggi estenuati arrivano a una certa meccanicità burattinesca, persino Collodi («Olà, Gurù! Esclamò la voce. Chi mai poteva essere in quella gran solitudine?»). Magia e alchimia da letterato il cui filtro è tratto dal gran calderone che è l'ultima parte del libro, in cui galleggiano i residui di una consumata notte di Santa Valpurga con altre nordico-romantiche visioni della Grunewald. «Al di là dei fuochi, contro l'oriente donde l'ombra minacciava, parve al giovane di vedere affollarsi torme di strane creature, difficilmente riconoscibili, quasi fossero tenute in rispetto dagli ultimi barbagli delle fiamme. Di esse l'una sembrava recare sulle spalle umane una gran testa di lupo, un'altra, in vista di spropositato uccello, mostrava fra le ali chiuse, come tra i lembi di una mano, un tenero corpo femminile, un'altra ancora protendeva muso e barbizzo caprini, dalla testa di una quarta, non si vedeva se umana o bestiale, spuntavano

lunghe corna ramificate oscillanti e timide... e grugni rostri becchi proboscidi zoccoli zampe velli zanne insieme a membra umane, bianche più aduste pelose, ecc. ecc.». A questo affollarsi di immagini in funzione qui chiaramente e gratuitamente decorativa, fa riscontro l'enumerazione, per es. della folla domenicale del paese (teoria di tipi che stanno ognuno per conto proprio), il gusto della descrizione, l'abbondanza del lessico.

Rimane, oltre il senso, che si è detto, del paese reale nascosto, di una reale concretezza dei personaggi, di cui tutte queste fantasie sono come sogni o incubi proiettati al di fuori, il senso di una non comune abilità che rivela, oltre tutto, il coraggio di far decisamente della letteratura per la letteratura, con piena e lucida coscienza.

## BEATO FRA LE DONNE

«Il mio atteggiamento di fronte alla donna ha nome adorazione», scrive Antonio Baldini, quasi per giustificarsi dall'accusa di golosità che gli viene mossa proprio da una donna, sempre – è bene precisare – in sede letteraria. Golosità garbata, educata, sorvegliatissima, che diventa per lui elemento di intelligenza. Si direbbe che per Antonio Baldini la grazia muliebre sia come un canone del gusto, difficile a definirsi quasi quanto quelle formule filosofiche che stanno alla base di una metodologia critica, che hanno ancor esse, dalla poesia *ingenua* e *sentimentale* di Schiller all'*intuizione* crociana, qualche cosa di istintivo, di irrazionale. Questo forse può spiegare, se non giustificare, quel tanto di *muffito* e di *libresco* che la signora Luisa Astaldi (*Nascita e vicende del romanzo italiano*, Garzanti, Milano, 1939) crede di ritrovare nelle felicissime pagine de *La dolce calamita* che ora inizia, elegantemente travestita (*Beato tra le donne*, Mondadori, 1940) la collezione de *Lo specchio della casa* Mondadori. Ma davvero non ci sentiamo – né crediamo sia necessario – di fare l'apologia di Antonio Baldini di fronte a nessuno, né critici, né moralisti, né signore. Nessuno meglio di lui poteva farlo: una battuta, un motto di spirito che ci riporta nel bel mezzo del mondo baldiniano.

Il libro comprende una settantina di «pezzi» molti dei quali potrebbero stare a sé, perfettamente autonomi, fantasie, capricci a mo' di saggio, capitoli, veri e propri racconti. Tra questi alcuni già famosi come, e soprattutto, *Paolina fatti in là*, e altri: *Ilaria*, *Zaffirino*, *Giovinotto fuggitivo*, *Doretta*, *Mangiatore di donne*. Questo ultimo racconto era già stato pubblicato nel 1924 (*Michelaccio*, La Ronda editrice) sotto il titolo di *Duccio cannibale*. Sono stati apportati al racconto alcuni mutamenti ed emendamenti, né profondi né dettati da una esigenza di stile, ma tali da giustificare il cambiamento del titolo e la nuova vicinanza: *Duccio cannibale* stava bene accanto a *Michelaccio* e a *Gennarino re*, questo *Mangiatore di donne*, che è poi lo stesso, ma come un uomo di quarant'anni è lo stesso di quando ne aveva venti se toglie certe pose giovanili, certa magrezza polemica che ha ceduto ad un nuovo *embonpoint*, sta bene accanto a *Ilaria*, a *Doretta*, a *Giovinotto fuggitivo* ecc. Di *embonpoint* ne *La dolce calamita* ce n'era quanto bastava per segnare il trapasso alla piena e fruttuosa maturità: quell'età in cui gli ardimenti diventano fecondo costruire o si smorzano le allusioni, se non erano dirette a buon segno, cadono afflosciate come stracci e all'illuminazione delle sorpresa succede una luce temperata e costante.

È curioso vedere come certi libri, come talvolta le donne, resistano bene alle riedizioni: in fondo, è un segno di buona salute, di sangue giovane, di resistenza al tempo. C'è qualche cosa di non ancora bruciato, qualcosa che si può ancora godere. Il cerotto non è un inganno in quanto poi, sotto, ci si trova la carne soda. In questo caso la novità più appariscente è l'aggiunta del *Patrocinio di Angelica*, grande treccia bionda, che ben si addice alla matronale compostezza di questa vedova che riprende marito. Uno dei vezzi, o dei caratteri, del Baldini, comune del resto a tutti gli scrittori più padroni di questa nostra lingua, dove

ogni giro del periodo, ogni parola che rabbrivida ritirandosi un po' in se stessa diventa allusione a un'epoca, a una moda, a uno stile, è che ama lavorare sul *già fatto*, su una realtà che abbia quella consistenza, quella assolutezza delle opere d'arte consacrate; e molti di questi pezzi non sono che eleganti divagazioni in margine ai classici, a frammenti la cui scelta avviene per una evidente affinità elettiva. La pagina di un poema per lui è come una strada cittadina «basta che ne spunti una» di donna s'intende «fatta come Dio comanda e ogni cosa d'intorno si illumina, i visi tornano umani, la gente torna a salutarsi e ci accorgiamo che alle finestre ci sono le bandiere». La bellezza di Angelica anima tutto il poema dell'Ariosto. La nudità di Olimpia manda luce intorno. Sotto l'occhio di Antonio Baldini tutta la letteratura italiana si anima e formicola in virtù del fremito delle belle membra su cui esso si ferma senza sapersene staccare. E hanno un bell'aspetto vestite e pudiche: neppure Beatrice si salva da questo dignitoso «franco tiratore» del marciapiede. «Quando Beatrice passava per le strade di Firenze, per vederla la gente accorreva d'ogni parte, e dopo che era passata sospirava e diceva benedetto Iddio che sì mirabilmente sa adoperare, vale a dire: che sa fare le cose con questo garbo».

Oh arte sottile di riscaldare l'arte con la letteratura!

Una mia amica, se non si trattasse di una donna non oserei fare qui la citazione, mi raccontava che un giorno a Villa Borghese, nel palazzo del Museo, vide un dignitoso signore in abito scuro e ghette chiare fermo davanti alla statua di *Venere vincitrice*. Era giorno: una chiara, fredda giornata di inverno, come se ne danno talvolta a Roma. Il dignitoso signore, come se la sua muta contemplazione avesse bisogno di un più sensibile appoggio, a un certo punto allungò, come per una carezza, la mano nuda verso il marmo liscio e freddo, ma subito la ritrasse; poi infilatosi un guanto allungò di nuovo la mano e riprese, con più agio, a contemplare. La mia amica non mi disse di più, suppongo che abbia pudicamente voltato altrove la faccia. Antonio Baldini sa, per esperienza ormai, come le donne non amino questi scherzi fatti in loro presenza alle statue. Ora, io non so chi fosse quel signore, ma il gesto è suo, di Baldini, quel guanto di fine camoscio infilato per non sentire il freddo del marmo e quasi per addolcirne il contatto è suo, e la sua prosa, così ben calzante, così assestata tutta di parole cavate, per usare una sua espressione fresche fresche, dal «cellario etimologico» con una sapienza che dà loro vivezza nuova che le fa stare accanto, senza stonature, allo stornello e all'esclamazione popolare: *Balle!*

Tornando a quel tale che accarezzava Paolina con la mano inguantata, non vorrei davvero fissare in un gesto simbolico un autore come Baldini che ha saputo darci un libro così vario, così ricco di luci e di riflessi. E un libro vivo, la cui materia, come tutte le cose vive, è passibile di tristezza. Verso la fine, come al termine di una parabola, queste figure di donne s'offuscano e s'incupiscono, troviamo Elena Ajello che trasuda sangue, le donne di Conegliano, la notte che le truppe italiane rientrano in quella città dopo l'occupazione austriaca, le rico-

verate del manicomio di Sant'Onofrio, la ragazza di Oppeln denudata in piazza dalla folla inferocita.

*Si son seccate le cime e le rame  
i frutti han perso lo dolce sapore.*

ripetiamo anche noi, con l'antico canto popolare romano, che l'autore pone come leggenda e commento in capo a questo ultimo pezzo, quasi a temprarne l'amarrezza: la quale ci richiama spunti fugaci, qua e là affioranti, di un moralismo un po' facile, bisogna convenire, un po' borghese, che tranquillizza la coscienza del lettore, se per caso ce ne fosse bisogno.

## MESIRCA

Tra i libri apparsi nello scorso anno si fa notare una raccolta di racconti di Giuseppe Mesirca, segnalato con simpatia dalla critica, specie di alcuni circoli, e annunciato da una curiosa prefazione di Giovanni Comisso.

La *Storia d'Antonia* appare come una seria premessa a chi, senza lasciarsi distrarre dalla prefazione, la legga con quella onesta curiosità piena di speranza con cui si dovrebbe prendere in mano ogni libro nuovo oggi in Italia, di speranza e di trepidazione. La *Storia d'Antonia* non delude. Com'è consolante poterlo dire! Com'è consolante anche poter trovare in essa quella continuità di svolgimento da opera a opera che rivela la formazione di un particolare clima di civiltà letteraria, che vuol dire cultura, maturità spirituale! Per chiarezza, diremo subito che la continuità di cui vogliamo parlare non è nello svolgimento del Mesirca, da uno all'altro di questi racconti, ché non v'è qui continuità ma piuttosto, prima della *Storia di Antonia*, tentativi e conati, dai quali la *Storia di Antonia* e qualche frammento di pagina qua e là balzano fuori quasi miracolosamente, senza preannuncio, senza che neppure la bravura tecnica, così comune oggi che tutti la fanno così lunga, li lasci sospettare; ma proprio la continuità di svolgimento da scrittore a scrittore, l'affinità del gusto, e, per esser più chiari e concreti, l'affinità per es., che vi è, chiarissima, tra la *Figlia del capitano* di Arrigo Benedetti e questo lungo racconto del Mesirca. Si direbbe quasi che a questa maturazione del Mesirca abbia giovato, più che una esperienza solitaria, più che un interiore travaglio, la sua immersione a tuffo in questa corrente moderna di gusto.



## APPUNTI PER UN RITRATTO

In Sardegna, quando, dopo un periodo di crisi, le miniere riprendono la loro attività, un gran numero di lavoratori lasciano i campi. Giovani specialmente: gente che s'adatta a un lavoro più duro, in vista di un guadagno più abbondante e immediato. La manodopera rurale diventa più ricercata, con le conseguenze che ne seguono. Il danaro che i minatori portano a casa rende più agevole la vita nei paesi rurali, sia che venga speso settimana per settimana, sia che venga, almeno in parte, faticosamente accumulato.

Sorge qualche casa nuova. Sono le solite case rustiche dei paesi sardi, non vere e proprie case rurali come quelle della Romagna, della Toscana, dell'Emilia, del Veneto. Il contadino sardo costruisce quasi sempre con le sue mani la propria casa. Scava le fondamenta un poco alla volta, con lo stesso piccone che gli serve per i fossi da vigna, rubando le ore al riposo festivo; fabbrica i mattoni di terra e li lascia seccare al sole, poi li ammucchia e li copre di sabbia e di frasche. Quando ha un po' di danari chiama un muratore che gli getti le fondamenta in pietra e in calce, poi, su quella traccia, continua lui il lavoro, una o due stanze ogni anno: due o tre a pian terreno, e altrettanti corrispondenti al piano superiore. Quando ha finito chiama di nuovo il muratore per ricoprire il tetto. Intorno alla casa, il cortile cinto dal muro, con la legnaia, le tetterie per la paglia, le bestie, gli attrezzi agricoli, il forno. In ogni casa si fa il pane, ogni famiglia semina il grano per la provvista, qualunque mestiere faccia il capo di casa. Quello del contadino, in fondo, non è un mestiere ma un modo di essere del sardo. Anche il minatore trova il tempo di seminare un po' di grano e mieterlo: a sarchiarlo, scerparlo e zappettarlo pensano le donne e i ragazzi. Lo seminano nelle terre che prendono in affitto dal comune o da qualche grosso proprietario.

Queste casette sono disposte di solito dietro le case più civili che fiancheggiano la strada principale del paese; qualche volta anch'esse vi si affacciano, quasi a mostrare, con i loro muri color terra e una striscia di calce intorno alle strette finestre e alla porta, la vera sostanza di cui questi paesi sono fatti.

Anche il minatore fabbrica la sua casa simile in tutto a quella del contadino, perché neanche il minatore, tranne in casi rarissimi, si stacca definitivamente dalla terra.

Chi la percorra dal tallone all'alluce, può credere di riconoscere nella Sardegna, a tratti, un pezzo di campagna romana, le boschive colline della Maremma, strapiombi dolomitici di un tenero rosa. La linea retta della corsa in ferrovia dispone alberi, siepi, colline, secondo un ordine fittizio, compone scenari che cadono se il treno si ferma. L'immobilità ti rivela un paesaggio sempre uguale, pur nella varietà delle sue forme.

Trovo giusto, in fondo, quel che mi diceva, con letterario candore, un dotto ungherese. A lui, che era partito in aereo da Ostia, anzi, come amava insistere, dalle foci del Tevere, la Sardegna era apparsa come l'isola del Purgatorio.

Mi parlava dell'improvviso sorgere dal mare dell'isola, delle sue coste a picco, delle grandi ombre azzurre dei monti, dei suoi cieli marini. Un piccolo mondo nuovo, conchiuso, diverso dal resto del mondo.

Al simbolo ci si arriva senza volerlo, e dalle impressioni più modeste e comuni.

Lontano dal mare l'apparecchio punta decisamente contro le montagne, sovrasta per un buon tratto, con volo fermo e imperturbabile la linea tortuosa delle coste, se ne stacca insensibilmente. Sono librato su basse colline coperte di una vegetazione bassa e rada che fa pensare al pelame di una bestia malata. Sotto intravedo la terra arsa. Qua e là il letto grigio di un torrente secco, qualche colonna di fumo, qualche incendio. Poi strade, case isolate, stazzi, qualche paese; poi improvvisamente le colline finiscono e si apre la distesa di Campidano. La poca acqua dei pozzi o quella che qua e là affiora naturalmente è distribuita con arte sapiente: fa verde, a chiazze, come di muffa. Dov'è più abbondante indovini una vegetazione rigogliosa come quella di un'oasi: canne verdi, gonfie d'acqua. Intorno è il giallo dei grani o delle stoppie, un'aria che trema come sulla cupola di un forno. A destra le montagne del Linas, i boschi di querce e le pinete di Villacidro. Poi, improvvisamente, le torri di Cagliari, il golfo. Mi rimane il ricordo di una Sardegna simbolica. Nell'immaginazione si sviluppano, da quel tratto che ho visto dall'alto, le cose che compongono la forma ben nota del sandalo, come si vede nelle carte geografiche.

Purtroppo ci si arriva con facilità al simbolo. È una cosa molto comoda. Guardi la realtà, e nei suoi mille aspetti ti sforzi di vederne uno solo che li riassume tutti; bruci la realtà, o più spesso te la lasci dietro senza crearne un'altra.

Buona parte della letteratura sulla Sardegna è fatta, ahimè, di simboli. Nella letteratura la Sardegna è ridotta a tipo, il sardo è ridotto a tipo. Lawrence, quando è andato in Sardegna, è riuscito a vederne certi aspetti con più aderenza e naturalezza, se non con più penetrazione: aspetti, e niente di più: un uomo che arrostitisce un capretto pillottandolo con il grasso di porco, voci in una stanza chiusa, a pian terreno, di notte, la ricchezza di colori del mercato di Cagliari. Colori, suoni, tipi colti in un gesto, frammenti di realtà in cui l'occhio intento scopre la realtà nella sua interezza, nella sua essenza. Ma chi ti dice poi che quei tipi non siano più messicani che sardi? Oppure né sardi né messicani ma abitanti di un particolare paese che è il mondo di Lawrence. Degli italiani non saprei citare nulla di meglio dopo il padre Bresciani. Proprio così: letteratura, nient'altro che letteratura.

Spesso mi sono chiesto se non valesse la pena di sostituire al tipo letterario di Sardo che si è venuto formando un tipo o meglio il tipo dell'*homo oeconomicus* sardo. Si potrebbe farlo senza troppo allontanarsi dal vero, limitandosi al piccolo proprietario-bracciante, cioè all'uomo della terra sardo, a quello che si chiama comunemente il contadino sardo. Il quale è sempre lo stesso in tutti i paesi della Sardegna, è la vera sostanza del popolo sardo.

(Trattando questo argomento bisogna andar cauti e sorvegliarsi. C'è nelle parole *Sardo* e *Sardegna* quel tanto di tristezza, di romantica malinconia che

basta a riempire e a far mandare per buono ogni discorso, generico, scritto con un certo garbo).

A proposito di tristezza. L'uomo della terra sardo è triste quando è lontano dalla Sardegna, perché si trova in una terra che non conosce.

Il Sardo ha bisogno di conoscere intimamente la terra su cui posa i piedi, ha bisogno di poterla sentir vivere, di sapere quanto il vento la rasciuga, quanto la pioggia la ravviva, che cosa può dare e quanto può dare. Quando il Sardo *sa* tutte queste cose la sua tristezza sparisce e subentra una serenità che nulla, può turbare, la serenità dell'uomo che sa di potersi accontentare di poco. Però ridiventa triste, anche in Sardegna, nella *sua* terra, quando si trova di fronte a cose che non sente o non capisce, specialmente quando gli si vuol far credere che la sua terra è diversa da quella che è.

Comunque la sua tristezza non ha niente di ancestrale, niente di irrimediabile, non si perde nella notte dei tempi. Io ho visto da vicino questa tristezza e l'ho sentita parlare.

Il Sardo possiede la terra in quanto la *conosce*. Questa è la vera forma di possesso possibile in Sardegna, la sola forma di possesso concepibile dall'uomo della terra sardo. Il Sardo ha fama di essere gelosissimo della sua proprietà e questo è vero; ma tale sentimento ha una storia, è frutto di un diritto conculcato. Ogni Sardo possiede un pezzetto di terra; la terra, in Sardegna è divisa in tanti pezzettini, e ogni pezzettino appartiene ad un Sardo.

Ogni pezzettino è come una prigionia per chi lo possiede, ma nessuno ci rinunciarebbe: è come un simbolo, un pegno che nessuno può cedere senza sentir menomata la sua dignità di uomo.

C'è una ragione storica ben individuabile.

La formazione di questo tipo di proprietà risale a un editto del 1820. Prima di allora ogni paese possedeva un vasto territorio coltivato collettivamente dagli abitanti. C'erano, accanto a queste, le terre della Corona, i feudi, i possedimenti della Chiesa e dei conventi, ma la gran massa dei contadini viveva indipendentemente sulle terre della collettività. Giustamente Giuseppe Medici, in un suo studio sugli *Aspetti della proprietà fondiaria in Sardegna* (Roma, 1932-XI), fa un parallelo tra queste comunità sarde e il *mir* russo. Tale regime collettivo non fu modificato mai né dalla dominazione pisana né da quella aragonesa. Quando nel secolo XVII si allentò il regime feudale, le comunità rifiorirono con più vigore e «nel suo complesso – scrive il Medici – l'economia agraria della Sardegna nella prima metà del secolo scorso non era sostanzialmente diversa da quella del periodo giudiciale».

L'Editto del 1820, meglio conosciuto con il nome di *legge delle chiudende*, distruggeva questo ordinamento. I Signori Relatori della R. Udienza, onesti conservatori temperati d'Illuminismo, all'oscuro del vero ordinamento economico della Sardegna, presupponendo, da parte dei contadini che vivevano nelle terre della collettività, una proprietà sia pure imperfetta delle terre che sfruttavano, stabilirono che ognuno dovesse chiudere con muro o siepe la *propria* terra.

L'antico diritto delle comunità cadde di colpo di fronte al nuovo diritto degli individui sostenuto dalla legge.

Legge assurda, che urtava contro la tradizione, che creava un nuovo ordine di cose incomprensibili, che paralizzava ogni attività.

I contadini recinsero di siepi o di muri, come veniva ordinato, il loro pezzo di terra, che non doveva superare i 2500 mq. Pochissimo, se si tiene conto della povertà della terra sarda. Ci piantarono tre o quattro alberi, ci seminarono i legumi per la provvista invernale, poi, morendo, lasciarono il loro pezzetto in credito ai loro figli. Così quei piccoli poderi vennero ancora suddivisi. C'è gente che possiede sì e non qualche centinaio i mq. di terra, e non li cede a nessun costo; perché il diritto di proprietà, imposto, è venuto a coincidere con un istinto feroce.

Il grano, il contadino, lo va a seminare nelle terre che sono rimaste al Comune, che prende in affitto, oppure in quello di qualche grosso proprietario. Come s'è detto, vi sono anche estese proprietà le quali, in questo clima economico si sono fermate anch'esse ad un regime precapitalistico.

Tentativi per porre rimedio a questo stato di cose sono stati fatti e spesso con buoni frutti. Prima si formarono società di pastori e di proprietari, dette *Comunelle*, che avevano il fine di organizzare lo sfruttamento collettivo, con una rotazione di pascolo e di semina dei terreni frammentati; poi furono fatti altri tentativi di commassazione (si veda a questo proposito G. Sirotti, *Un tentativo di commassazione di Sardegna*, Roma, 193-XI), con lo stesso fine. Per uscire dunque dalle condizioni attuali si tende a creare non una proprietà privata, a danno del diritto dei singoli, ma uno sfruttamento collettivo della terra. Nessuno meglio dell'uomo della terra sardo è dunque in grado di apprezzare l'opera svolta del Regime in questi ultimi anni. Bisogna però tener conto di un fatto importantissimo. Ed è questo. Le bonifiche del tipo di quella di Terralba sono possibili solo con la irrigazione artificiale, e questa deve necessariamente restringersi a zone limitate. L'acqua del Tirso irriga solo 20.000 ettari della bonifica di Terralba. La pianura sottostante al Coghinas si limita solo a qualche migliaio di ettari. La pianura di Campidano di Cagliari, dove esistono già, malgrado tutto, forme di agricoltura progredita e contadini in grado di sfruttare i vantaggi dell'irrigazione, non è irrigata, come si sperava che avvenisse, dalle acque del Flumendosa. Le bonifiche del tipo di quella di Terralba sono assolutamente necessarie; sono oltre che un fatto economico, un fatto di ordine etico. Ma non bastano, non possono servire come esempio, come modello. Bisogna trovare un tipo di agricoltura progredito che si adatti al clima dell'Isola, bisogna parlare sardo alla terra sarda. E soprattutto bisogna sfruttare le qualità morali del contadino sardo, la sua profonda conoscenza della terra, la sua tenacia, addirittura ostinazione nel lavorarla. Virtù che esistono, anche se estenuate, anche se rattratte in se stesse, e nascoste sotto quella tristezza che i letterati hanno creduto di vedere in lui. Bisogna aiutarlo a sciogliersi da questa immobilità.

## LA PAURA

Sentendo sbattere all'uscio la vecchia disse: «Avanti!» e con fatica si voltò sulla seggiola a guardare. Era di domenica e aspettava sua figlia Anna che le aveva promesso di venire a trovarla. S'era affacciato sull'uscio socchiuso un uomo con un berretto a visiera calato sul viso nero di barba e una cacciatora color verdone. La vecchia, che usciva poco, lo conosceva appena di vista. Dall'aspetto sembrava un pastore, di pastore erano i gambali allacciati con grossi ganci bruniti, e lo sguardo, uno sguardo di pastore avvezzo a tener d'occhio pecore e cani.

«Chi cercate?» chiese la vecchia.

«È in casa Giovanni?» chiese a sua volta l'uomo, senza fretta.

Giovanni era il figlio maggiore della vecchia, un uomo ormai sui sessantacinque anni. La vecchia aveva poca memoria, e per quanto le paresse di non aver mai visto quell'uomo con suo figlio, pensò che poteva essere uno dei suoi amici. Le accadeva spesso di non riconoscere le persone che frequentavano la sera il retrobottega e se ne vergognava. Si chinò ad attizzare il fuoco nel camino davanti al quale stava seduta, e dopo averci soffiato su, disse:

«Ha sempre la febbre. Potete salire, se volete».

La sicurezza con cui l'uomo chiuse l'uscio e infilò le scale confermarono la sua supposizione. «È uno dei suoi amici» pensò. Oltre a non ricordarsi la fisionomia delle persone, o di conservarne un ricordo astratto, staccato dai luoghi e dalla successione dei fatti, le accadeva anche di dimenticare i nomi, o meglio i nomi galleggiavano nella sua memoria staccati dalla fisionomia delle persone. Confondeva tra loro anche i nipoti dei figli, e non ricordava se fossero i nipoti di Giovanni, di Antonio o di Anna. Se avesse saputo che quell'uomo era Bore Taxile non gli avrebbe permesso di salire. Se n'era tanto parlato in quei giorni, perché Giovanni lo aveva citato per via di un piccolo debito che il pastore non si decideva a pagare.

Al passo pesante su per la scala di legno, Giovanni, che s'era un poco assopito, aprì gli occhi. Non era il passo di suo figlio né di suo fratello. Era un passo sconosciuto su quella sala. Dal letto guardava aspettando che l'uscio si aprisse, quando sentì la voce che diceva: «Si può entrare?». La riconobbe subito. Tutti in casa gli avevano sconsigliato di citare Bore Taxile. Non era uomo da tollerare simili scherzi, e chissà come se la sarebbe presa. Senza aspettare risposta, Bore entrò, e con una voce inaspettatamente cordiale disse:

«Salute Giovanni! Come stai?»

Disse forte queste parole, in modo che in qualunque parte della casa si sarebbero potute udire, anzi a Giovanni parve che l'uomo lo facesse per vedere se qualcuno, udendola, rivelasse la sua presenza. La voce di Bore suonò stranamente alta e innaturale nella casa silenziosa, dove si sentiva solo la vecchia soffiare sul fuoco tossendo ogni tanto per lo sforzo. Assunta era andata alla funzione con i ragazzi e anche Salvatore era uscito. Più che la visita inaspettata insospettiva Giovanni quella familiarità insolita nel tono della voce di Bore. Era chiaro che era venuto con un fine preciso e aveva scelto opportunamente il giorno e l'ora.

«Non molto bene» rispose Giovanni.

La voce gli tremava un poco come se la febbre stesse per ritornargli, e batteva persino i denti. Bore aveva chiuso la porta. «Se è ubriaco» pensò Giovanni «è capace di fare qualche sciocchezza», e si mise a osservarlo attentamente per vedere se fosse o no ubriaco. Ma ubriaco non pareva. Era troppo sicuro dei suoi movimenti, troppo attento e cauto. Diede un'occhiata alla finestra, dalla quale si vedevano i tetti delle case vicine e, lontano, oltre gli alberi, la parte alta del paese sul fianco del monte, già nell'ombra; e l'occhio di Giovanni seguì il suo. «Vuole assicurarsi che nessuno lo veda», pensò. L'ombra del monte, il ricordo delle stradine della parte alta del paese, dove abitava Antonio, gli diede un senso di tristezza. Distolse gli occhi dalla finestra e guardò l'uomo che frattanto s'era seduto a gambe larghe su una sedia ai piedi del letto, bene in luce, in modo che Giovanni vedeva i peli della sua barba brizzolata e i denti cariati. S'aggiustava sulla sedia spostandosi avanti e indietro, e sembrava si preparasse a fare o a dire qualche cosa che aveva meditato a lungo.

«Dunque come stai, Giovanni?» disse con un tono diverso da quello di prima, ma per nulla minaccioso.

Unito all'odore di grasso di pecora che emanava dai suoi abiti e che s'era già diffuso per tutta la stanza, Giovanni sentì l'odore di vino del suo alito. Quel filo di luce che era la logica del suo ragionamento e che già s'era perduto nella malinconica ombra del monte, si spense ancora, la paura penetrò profondamente in lui.

«Dunque quando tornerai in chiesa a suonare l'organo, Giovanni?» chiese Bore con voce mite.

Giovanni aveva una botteguccia i coloniali, e inoltre era organista nella chiesa di Santa Barbara.

«È ubriaco» pensò tra sé «è proprio ubriaco».

Bore aveva fama di uomo violento. Era pastore e ladro di pecore, ma nessuno aveva mai osato denunciarlo per paura della sua violenza. Simili a lui erano i figli. Tutta una razza di violenti.

Per quanto si sforzasse di rispondere naturalmente, Giovanni non riusciva ad emettere un mugolio, una specie di lamento, tra il battere dei denti, e tremava così forte che la testata del letto batteva pian piano contro il muro.

«Hai freddo?» chiese Bore puntando le mani alle ginocchia e chinandosi verso di lui.

Giovanni fece cenno di sì con la testa, e l'altro disse:

«Ti tornerà la febbre».

Accresceva i sospetti di Giovanni, se non la sua paura, la quale sfuggiva ormai alla logica del suo ragionamento, la mitezza con cui il pastore pronunciava il suo nome. Dentro la paura la sua immaginazione aveva preso a lavorare attivamente, e ora Giovanni ricordava una scommessa fatta una decina di anni prima, quando le sue gambe erano ancora salde, con Francesco Belisi, un fabbro che lavorava in ferro battuto e aveva fatto la croce della chiesa di Santa Barbara. I muratori avevano finito il sabato i lavori della cupola e la domenica ci aveva-

no murato su la croce. C'erano ancora tutte le impalcature. La gente stava in piazza a guardare la croce che appariva lassù piccola come quella di un rosario. Anche Giovanni stava in mezzo agli altri a guardare, quando sentì una mano posarsi sulla sua spalla: era il fabbro.

«Ti piace?» disse.

«Se fossi un uccello potrei dirti il mio parere» disse Giovanni, e rise. Anche il fabbro rise.

«Basterebbe averci le gambe buone» disse il fabbro guardando la croce.

«Le gambe ce le ho ancora buone» disse Giovanni.

«Scommettiamo che non sei capace di salire fin lassù!»

Giovanni ci pensò un momento, considerò le impalcature della cupola, sulle quali, fino al giorno prima aveva visto dalla sua bottega i muratori lavorare e fumare tranquillamente, pensò che la cosa doveva essere facile, che le sue gambe, come aveva detto, erano veramente ancora salde (aveva ripreso moglie da pochi mesi dopo la seconda vedovanza, e ci teneva a mostrare che non era vecchio), e disse:

«Scommettiamo?»

«Scommettiamo!»

«Dieci litri di vino da Anacleto?»

«Dieci litri!»

Gli amici, probabilmente consumatori dei dieci litri di vino, avevano fatto circolo intorno e già molti prendevano parte alla scommessa, scommettevano a loro volta. Senza stare a pensarci su due volte, Giovanni si fece strada tra la gente fino alla scala del primo ponte, la scosse per vedere se era salda, sciolse e legò più stretti i lacci delle sue spalle, si sputò nelle mani e cominciò la salita. Era facile e per niente faticosa. Dal primo ponte passò alla seconda scala, da quella al secondo ponte e così fino al quarto. Stava per cominciare la salita della quinta scala quando pensò che forse era meglio riposarsi. Non che fosse stanco, ché procedeva con cautela e lentezza, ma era saggio fare così. Si sarebbe riposato ogni due scale. Calcolò che essendo ogni scala di quattro metri, ed essendoci in tutto nove scale, la croce doveva trovarsi a trentasei metri circa di altezza. Guardò la piazza. Fu come se il suo corpo improvvisamente si svuotasse, si sentì sospeso nel vuoto, attratto dalla piazza nera di folla. Le mani e i piedi erano diventati come di piombo, le gambe irrigidite presero a dolergli, e anche la schiena gli doleva. Chiuse gli occhi ma sentiva ugualmente l'attrazione del vuoto, e gli pareva che la scala oscillasse con un movimento ampio e lento. Sentiva anche un odore strano in fondo al naso. Dalla piazza salivano voci isolate. Non pareva neppure che laggiù ci fosse una folla. Salivano con i rumori di tutto il paese: grida di donne che si chiamavano, sonagli di un carro, il raglio di un asino lontano e potente. Pensò che se fosse precipitato tutte quelle voci avrebbero continuato a salire come prima, a perdersi nell'aria come se niente fosse accaduto. Staccò dal piolo una mano, s'afferrò a quello di sopra, ricominciò cautamente a salire guardando in alto. La cupola appariva immensa. La sua paura

era diventata un pensiero lucido che lo spingeva verso l'alto, scalino dopo scalino. Continuò senza più fermarsi, e dal fianco rotondo della cupola spuntò la croce. A ogni scalino cresceva, come da un orizzonte nero sul cielo splendente. Ne poteva vedere i rabeschi che ornavano le tre punte. Salì fino a toccarla con la mano, e subito si levò dalla piazza un grido. «Che imbecille sono stato!» disse a voce alta, e cominciò a ridiscendere vincendo un senso leggero di nausea.

Bore aveva ficcato le mani nelle tasche della cacciatora, non per cercare, ma per prendere qualcosa che non c'era. Ogni suo gesto era premeditato, e osservato con attenzione da Giovanni che continuava a tremare, meno forte però. Sentiva la febbre avvicinarsi. Bore tirò fuori dalla tasca destra una cote nera e lucida, di quelle che i mietitori usano per affilare le falci, dalla sinistra un coltello che gli serviva per sgozzare gli agnelli, e apertolo sputò sulla lama larga, a forma di foglia, e cominciò ad affilarlo con un movimento regolare e continuo. Passava la cote sulla lama, la percorreva tutta dall'attaccatura del manico dov'era un anello d'ottone lavorato, fino alla punta, poi con un movimento più rapido passava la cote sull'altra faccia della lama, sempre lungo il filo, dalla punta del manico; e ricominciava da capo. Giovanni osservò che la mano sinistra si muoveva in un senso, la destra nel senso opposto, e che il gesto dell'affilare il coltello sulla cote risultava dai due movimenti diversi e precisi e somigliava a quello di un insetto che si sfregghi le zampe: un gesto istintivo, immutabile. E sorrise. Gli aveva già visto fare questa operazione in casa di Giuseppe Mandica prima di sgozzare certi agnelli che aveva venduto a un pastore di Ollolai. Erano nel cortile e Giovanni si tappava le orecchie con le mani per non sentire lo stridere della lama sulla cote. Bore Taxile si ricordava anche lui di questo fatto? Giovanni rivide il cortile, il loggiato coi grappoli di pomodori rossi appesi alle grosse travi sotto i fasci di canne messi lì a seccare. Quando Bore aveva cominciato a sgozzare a uno a uno gli agnelli mettendoseli sulle ginocchia e storcendo loro la testa lanosa con la mano sinistra, Giovanni s'era voltato dall'altra parte. Certamente anche Bore si ricordava di questo particolare, anche se ora parlava di una vigna che Antonio, il fratello di Giovanni, aveva da poco innestato.

«Un tempo» diceva «non c'era bisogno di innestare la vite sul ceppo americano. Non c'era bisogno di scavare fossi di due braccia. La filossera non si conosceva».

Parlando continuava ad affilare il coltello. Ad un certo punto alzò gli occhi e vedendo il sorriso di Giovanni, che era succeduto all'espressione di terrore di prima, si turbò e tacque. Pur sorridendo Giovanni continuava a tremare, e il suo viso era animato dalla febbre, ma sotto quello sguardo che pareva rivelare un pensiero estraneo alle parole pacifiche, il sorriso di Giovanni subito si spense. «Basta nulla» pensò «per farlo andare in bestia». Ebbe l'impressione che Bore stesse per alzarsi ed avvicinarsi a lui. Si sarebbe rimessa in tasca la cote per liberare la mano sinistra, gli avrebbe preso la testa con quella mano grande e forte storcendogli il collo come usava fare con gli agnelli. L'impressione fu così forte che impallidì. Allora Bore chinò di nuovo la faccia barbata, sputò di nuovo sulla lama ricominciò a sfregarla sulla cote.



«Un tempo riprese» si piantavano i sarmenti buoni e davano subito frutto. Ora invece vedi quanta fatica deve fare tuo fratello Antonio! Sono anni che ci lavora, a quella vigna».

«La vigna» pensò Giovanni. Sì, la vigna di Antonio era bellissima, prometteva molto bene, ma faceva malinconia a pensarci. Lui, che non era campagnolo, c'era sempre andato di sera, e siccome la vigna era ai piedi del monte, l'aveva sempre vista in ombra. Si ricordò anche che poco prima aveva guardato dalla finestra i monti, e anch'essi, per la stessa ragione, gli avevano fatto malinconia. Rapidamente fece, o meglio rifece questo pensiero: «Ha bevuto ma non è ubriaco. Ha bevuto un bicchiere o due. Vuole solo impaurirmi». Poi pensò «minaccia a mano armata. Omicidio, no». Gli pareva di aver sentito fare da qualcuno questa distinzione, gli pareva di esservi giunto, a sua volta, dopo un lungo ragionamento, ma fatto molto tempo prima e che al presente non avesse più alcun valore. La febbre gli batteva alle tempie. Ora non tremava più, un'onda calda gli riempiva le vene con un senso di benessere e di forza crescente. Gli pareva di salire su per l'impalcatura della cupola di Santa Barbara: ma non era ancora il delirio, per quanto sentisse nelle mani, uno dopo l'altro, i pioli di legno scabro della scala e intorno a sé l'aria vuota e fredda nella quale stava sospeso. Sentiva intorno a sé l'aria fredda, quasi ghiaccia, ma il suo corpo era caldo. La terra lo attirava, di sotto, la sensazione del vuoto gli dava piacere come una carezza. Anche il rumore della cote sfregata sulla lama gli dava piacere. «Ora» pensò «mi chiederà di ritirare la citazione. Tutto è molto semplice. Gli prometterò di ritirare la citazione». Anche questo pensiero gli pareva di averlo già fatto prima, anzi si ricordò con precisione che Bore proprio alcuni momenti prima gli aveva fatto quella domanda; e si chiedeva: «Come può essere avvenuto questo se ha sempre parlato della vigna?» Eppure le parole di Bore e le sue erano chiare nella sua memoria. Aveva risposto:

«Non devi avertene a male, Bore, se ti ho citato. Avevo bisogno di quei denari».

E Bore aveva detto:

«Quei denari li avrai lo stesso. Devo vendere dieci agnelli a un macellaio di Ollolai e ti pagherò subito».

Ecco perché affilava il coltello. Giovanni rivide le grandi travi di ginepro del loggiato di Giuseppe Mandica, i grappoli di pomodori rossi appesi alle travi, la moglie di Giuseppe che allineava su una tavola gli agnelli sgozzati con la testa lanosa ciondoloni e un filo di sangue che colava dalla lingua rosa. Poi ebbe una sensazione più precisa: la mano di Bore Taxile sulla sua testa, la sua testa premuta da quella mano pesante, schiacciata sulla spalla sinistra, le dita dell'altra mano che cercavano nella gola testa il punto giusto, poi il freddo della lama. Con un senso di sollievo sentì il sangue caldo scendergli lungo il collo, il petto. Ogni dolore, ogni pena cessò con quel caldo fluire.

Quando si svegliò la luce illuminava la sedia vuota ai piedi del letto, come prima. «Ho sognato» pensò Giovanni «Nessuno è stato qui». Dai vetri si vede-

vano i monti sommersi nell'ombra come quando Bore Taxile s'era seduto su quella sedia. La stessa luce. Ma nel senso di benessere e di riposo nel quale s'era svegliato, Giovanni capi di avere dormito tutta la notte. Era l'alba. Si ricordò di nuovo dei gesti di Taxile, della sua voce: «Un tempo non c'era bisogno di innestare la vite sul ceppo americano. Un tempo si piantavano i sarmenti buoni». Bore Taxile s'era seduto proprio su quella sedia. Là aveva affilato il coltello sulla cote, con quel movimento concorde e preciso delle mani.

Quando sua madre, sentendolo sbadigliare, entrò nella stanza per chiedergli se aveva bisogno di qualche cosa, le chiese chi era venuto la sera prima. La vecchia si fermò, si drizzò con uno sforzo puntando una mano alle reni e appoggiandosi con l'altra alla spalliera della sedia accanto alla finestra e cercò di concentrarsi, poi disse:

«Nessuno».

Giovanni sorrise guardando la sedia vuota, con lo stesso sorriso che il giorno prima aveva turbato Bore Taxile: «Che stranezza» pensò «i sogni!».

Vedendo sua madre che s'era di nuovo piegata in due e rimetteva in ordine qua e là per la stanza tossicchiando, pensò che anche lui era vecchio e subito altri pensieri tristi lo assalirono. I monti, ancora immersi nell'ombra, freddi e deserti, accrescevano la tristezza dei suoi pensieri. Pensò alla vigna che suo fratello s'era fatto con tanta fatica, pensò a quelle cento lire che avrebbe perduto se ritirava la citazione, perché in tutti i modi era meglio ritirarla. La tristezza lo assaliva e lo sommergeva come l'ombra sommerge i monti la sera.

Quante cose non aveva fatto nella sua vita per sfuggire alla tristezza, alla solitudine, alla noia, sentimenti che si fondevano in lui in uno solo vago, confuso ma intollerabile! Aveva preso moglie tre volte, era salito sulla cupola di Santa Barbara, aveva raccontato imprese straordinari che lui stesso avrebbe voluto compiere, inventandole, attribuendole a persone che non esistevano neppure, e tutto per sfuggire a quel senso di oppressione, di noia. Per questo aveva imparato a suonare l'organo. Per tutta la vita era fuggito davanti a quel senso inaccettabile di abbandono che ogni tanto minacciava di sopraffarlo.

A un tratto un pensiero gli attraversò la mente: «La vigna di Antonio! Cosa ci vuole a scavezzare gli innesti! Non c'è neanche bisogno del coltello». Si ricordò di nuovo della parole del giorno prima, quelle parole così calme, piene del senso del tempo e della lunga e paziente fatica. «Ora invece, vedi quanta fatica deve fare tuo fratello Antonio!», lo stridere della lama sulla cote, sentì la minaccia precisa che era in quelle parole e in quel gesto. Si alzò a sedere sul letto e chiamò sua madre che stava scendendo pian piano le scale; ma quando il passo faticoso si fermò (altre voci intanto si destavano nella casa, e il pianto di un bambino nella camera di sua nuora Assunta) Giovanni pensò che la sua paura era ridicola. Tuttavia disse:

«Credete che oggi verrà Antonio, mamma?»

«Antonio? Chi Antonio?» chiese la vecchia

«Antonio vostro figlio».

«E cosa vuoi che ne sappia io, figlio?»

Riprese a scendere pian piano, scalino dopo scalino. Giovanni si distese di nuovo sotto le coperte, con le braccia incrociate sotto la testa. Stava bene e poteva riposare ancora. Con un senso di benessere e di intima gioia si abbandonò alle sensazioni della sera prima, cercando di ricordarsi tutti i particolari. Tutto gli tornava alla memoria con allucinante evidenza, e ogni tanto un brivido lo scuoteva piacevolmente.

## DONNA COME ME

Ritroviamo in questo smilzo libretto (un gruppo di elzeviri del «Corriere della sera», sotto il titolo *Donna come me*, Mondadori, Milano) la voce nuova che Malaparte ha cominciato a farci sentire con le *Fughe in prigione* (Vallecchi, Firenze, 1936). Ciò nonostante il suo nome rimane legato senza scampo a Strapaese, all'*Arcitaliano*, alle *Avventure di un capitano di sventura* e agli altri scritti di carattere più spiccatamente polemico. Da questi ultimi è nata la sua fama e il suo estro letterario. La sua produzione più felice reca sempre il segno della polemica, anche quando senti che la fantasia gli ha preso la mano. Il Pellizzi, già molti anni or sono, scriveva che «pochi posseggono meglio di lui l'abilità di dare calore e carne a un'idea politica, storica, teoretica» ma che «in tale fatica d'artista diresti che egli perda di vista il valore intrinseco dell'idea che difende». A parte il veleno dell'obiezione, il Pellizzi non ha tutti i torti. L'affermazione estrema del momento pratico che portava il Malaparte alla polemica non era, in fondo, che un pretesto della sua arte, l'espedito tecnico per giustificare un particolare atteggiamento della fantasia. Limitato a questa funzione lo spunto polemico rimane, in lui, vivo e attivo. Era questa posizione estrema che rendeva legittimo il suo eclettismo e faceva sì che egli potesse attingere, con franca libertà dalla parlata popolare, dalla canzonaccia becera come dal cronista del Quattrocento, dal Villon come da Mino Maccari. Eppure, anche nell'ambito di questa formula, che dava misura al suo estro, pur con tutte le possibili concessioni all'ambiente e alle mode letterarie, si sentiva qualcosa di provvisorio, veniva fatto di pensare che quegli scritti non fossero che prove e assaggi di un'intelligenza quant'altre mai agile e chiara, e che il meglio dovesse ancora venire. Chiudevano in sé l'incanto giovanile di una promessa, di possibilità diverse e insospettate. Parlare di stile a proposito del Malaparte dell'*Arcitaliano* e delle *Avventure* sarebbe improprio; si può bensì parlare di capriccio, di estro letterario.

In uno scrittore che si getti tutto in una certa maniera o moda, sì da non rivelare di sé nulla mai al di fuori dell'estro del momento, non è lecito voler cercare uno svolgimento coerente. Ci sono scrittori che pongono essi stessi il limite al critico; e il Malaparte della prima maniera è appunto di questi. Le parole scorrevano nella sua mano come un mazzo di carte in quella del giocoliere; egli non prestava ad esse niente di sé. Un giuoco di estrema abilità che poteva avere tuttavia il suo significato e il suo valore. Ad un certo punto egli se ne stanca, un elemento nuovo anima la sua prosa, ed ecco le effuse lamentazioni liriche delle *Fughe in prigione*. Non è il caso di parlare di dolore, di tristezza, che sono sentimenti forse troppo semplici e umani, ma di malinconia, che facilmente s'associa all'idillio, a quel tanto di arcadia che ritroviamo, dopo la pausa sadica di *Sangue*, anche in questo nuovo libretto. Un'arcadia che non esclude nuovi atteggiamenti e concessioni a nuove mode.

Inutile dire che bisogna subito riconoscere anche qui al Malaparte un'abilità non comune a molte pagine veramente felici in mezzo a tante altre sostenute da un evidente sforzo retorico.

La *Dedica* ci dà il segreto di queste fantasie. «Fin dal primo giorno, fin da quando, volgendo verso di me la tua nera testa di cavallo mi hai per la prima volta incontrato con lo sguardo (la lunga criniera ondeggiava sulle tue spalle bianche) hai sentito ecc. ecc.». La testa di cavallo che umanamente si volge a guardare è piena di quel nero orrore addomesticato di cui il Malaparte ora si compiace: la lunga criniera che ondeggia sulle spalle bianche accentua l'effetto del contrasto accennato e la forza dell'analogia. Del cavallo rimane l'ondeggiare della criniera, la mossa del collo, il mistero della lunga testa sfingetica, ma la realtà su cui vive questo mistero sono le spalle bianche della donna. La dialettica del discorso del Malaparte è qui tutta nella compenetrazione di immagini contrastanti. «Gli alberi erano carichi di frutti simili a teste di cane o di bambino». E più avanti: «E vidi splendere nel tuo grande occhio equino il tuo primo pianto felice (il tuo primo pianto di donna)». La figura mitica della donna nella fantasia che dà il titolo al libro sorge da un giuoco complesso e sapiente di immagini di tal natura; e il procedimento, malgrado la monotonia che ne deriva, se si faccia l'orecchio al tono troppo alto e innaturale di questa prosa, raggiunge quasi un valore formale. Questo è il più demoniaco dei miti del libro e il più umano al tempo stesso.

La stessa tecnica in *Cane come me*. Ma il contrasto iniziale («Se non fossi un uomo vorrei essere un cane») esce subito dallo schema, s'ammorbidisce, s'individua, diventa sensibile: «... un cane come lui [Febo] di pelo raso, d'un pallido colore lunare, qua e là macchiato di zone rosee, dal ventre magro, dalle coste snelle e muscolose». Attraverso questa mitica sensibilità, ecco spiegarsi il paesaggio: «Prima dell'alba uscirei in caccia, per boschi e paludi, dietro odori tesi attraverso l'aria come fili invisibili, fissando le impronte delle ali degli uccelli nel vento acidulo del mattino e i lievi segni delle loro zampine rosee nell'azzurro e nel verde sospesi sui prati e sui fiumi». Non panorami di nuvole, di monti, di pianure, ma panorami d'odori: «... là non proprio la selva, ma l'odore della selva. Laggiù non la strada ma l'odore della strada». E via di seguito fino a stabilire un mito morale del cane: «Mirabile dignità del cane di fronte alla natura: uno stato quasi direi virile, uno stato stoico, e rivela non soltanto la serenità di una ragione aliena da pretesti pittorici e sentimentali, sperimentata ai disinganni delle immagini, ma una suprema saggezza, un alto equilibrio dei sensi, una chiara coscienza del proprio essere in rapporto all'inquieto mondo, e romantico, della natura». È un continuo ondeggiare tra gli incanti di una fantasia pura e gratuita e questo gratuito moraleggiare.

Le prospettive di *Città come me* s'accampano nello spazio fantastico determinato da un iniziale vorrei armonicamente ritmato o sottinteso in tutto il pezzo, si concretano nel largo periodo e nella precisione del lessico che fa pensare ai trattatisti del Quattrocento: i nomi dei monti a sfondo di questa ideale città (Spazzavento, Retaia, Monferrato) danno, con allusivo riferimento alla realtà, consistenza alla materia fantastica che non perde la sua aerea leggerezza. «Le strade le farei non troppo larghe né diritte, ma tagliate secondo una prospetti-

va armoniosa e prudente, che mettesse in vista e in luce gli angoli dei palazzi, lo sfondo di una chiesa, di un muro, di una piazza. Le case le vorrei tutte di bella pietra, ben squadrate, con le altane aperte sui golfi del cielo. Alcune intonacate di grigio, altre di quel bianco avorio che la pioggia e la polvere fanno lucido e vivo. Altre le farei che la pietra si vedesse nuda e liscia a riflettere il variare della luce secondo il volgere del sole. Le chiese le vorrei pure e tristi, con le facciate di marmo bianco e di marmo verde, a strisce alterne, come nei campi i solchi ondegianti di tenero grano e l'incavo di terra tra un solco e l'altro». Ma non sempre il Malaparte sa contenersi in questa misura. Troppo spesso anzi indulge alla trovata e ci si abbandona portandola fino alle estreme conseguenze, come, per esempio in *Terra come me*, dove immagina di andare assaggiando in quel di Prato, coi suoi fratelli, tutte le diverse qualità di terra, in cerca di quella con cui suo padre, una notte, li avrebbe impastati. Pretesto ad una trasfigurazione surrealistica del paesaggio. Sono eccessi a cui il Malaparte è portato fatalmente quando si lascia andare a costruire a freddo, sulla scala delle analogie e delle contrapposizioni violente.

Ciò che si è detto finora vale anche per tutte le altre prose del volume, per quanto la raccolta non sia, nel suo insieme, omogenea. *Quasi un delitto*, la *Città incantata*, *Tramonto su lago*, *Paesaggio in bicicletta*, e altre sono, rispetto al gusto di quelle che danno il tono alla raccolta, affatto extravaganti, hanno l'aria di tentativi, di assaggi di modi e mode diverse, come *Il mare ferito* che ricorda da lontano Tombari. Qui la lingua è meno sicura e sensibile, perde di precisione, non è più ricca ma pletorica, e gli prende la mano. Tipica l'apertura liricamente enfatica di *L'albero vivo*: «Ancor dall'ombra di questo nero albero, sedendo lungo la riva, cercar nel rosso tramonto la prima stella sul mare». E ancora: «Sulla spalla di ogni donna si posano mondi spenti, s'incurvano orizzonti bui, indugiano opache lune e soli nebbiosi, fermano l'ansioso galoppo i cavalli bianchi che ogni uomo vede passare nell'ombra davanti a sé, ecc., ecc.» fino al parossismo di parole vuote: «I suoi rancori s'addormentano: i tradimenti turchini, le rosse innocenze, i verdi dubbi, le azzurre menzogne, le nere speranze».

Della formula che diede misura alle pagine delle *Avventure* e dell'*Arcitaliano* non troviamo qui traccia, se non forse in *Un santo come me*, che chiude la raccolta. Ma il nodoso e liscio bastone di cipresso ch'egli pone in mano a codesto santo fatto a suo modo non par dello stesso legno di quello dei cenciaioli delle *Avventure*, e ci sta più che altro per un'ormai accettata affermazione di principio: «Le ragioni valgono per quel che valgono, e senza un argomento di quella specie nessuna ragione ti serve al vivere tranquillo». Cercare qui, in sede stilistica, uno svolgimento dal primo Malaparte è dunque fatica sprecata. Si può dire approssimativamente che egli, mutandone i termini, si valga dello stesso contrasto dialettico come espediente tecnico.

Se la fantasia del Malaparte dell'*Arcitaliano* e delle *Avventure* s'appoggiava a un presupposto polemico, qui la battaglia bizzarra e scanzonata fattasi idillica, s'appoggia a una sorta di moralismo estetizzante e verbale che, come la sua po-

lemica di un tempo, non esce, in fondo, dalla letteratura. Del Malaparte pole-  
mista si può dire ciò che il Russo diceva nel 1926 di Giovanni Papini, che cioè:  
«Il Papini è soltanto un idillico che si ostina a fare il Belzebù». Ora, il Malaparte  
non fa più il Malaparte e il suo moraleggiare non esclude l'idillio.

## PANE IN DESCO

Eccolo dunque «l'uomo schivo, quello che deve i suoi maggiori successi a non voler essere, nel costume, diverso dagli altri» ma che lo è tuttavia, suo malgrado, per una qualità dello spirito, quasi una fatalità a cui, in fondo, non tenta neppure di ribellarsi, una fatalità che lo porta talvolta ad essere deliberatamente diverso dagli altri, come quando se ne va per le vie di Parigi con un pappagallo sulla spalla, o quando, a Londra, cede alla «voglia pazza di un cappello a cilindro», lo compera da un rivendugliolo che sembra scappato fuori da un romanzo di Dickens, e lo prova là, sul marciapiede, davanti a un gruppo di monelli, che lo guardano impassibili – una fatalità o forse niente di più che una distrazione dell'uomo schivo che non vorrebbe trattare mai la strada come una ribalta, che anche in arte vorrebbe essere, come dice giuocando con le parole «più professionista che artista», ma che, malgrado tutto, non sa sottrarsi alla dolce mania di chiamarsi sempre *poeta*. È questa la scottante parola. E sempre arriva a pronunciarla col brivido di pudore di un ragazzo che si denudi.

Nei quattro quaderni di *Pane in desco* (Mondadori, 1940) noi assistiamo alle varie esperienze di quest'uomo singolare; prima a Dolcepaese, sede e simbolo del raccoglimento e della solitudine, della vita casalinga e modesta piena dei sogni e degli atteggiamenti dell'adolescenza, poi attraverso l'Italia e l'Europa, per ritornare infine, col *Quaderno della buona memoria*, a Dolcepaese. Questo Quaderno è il più esiguo dei quattro. «Non già» egli scrive nella prefazione «che il quaderno della memoria sia il più lieve e spazioso, ma si è voluto una volta tanto scegliere con parsimonia e rimandare il lettore che ne abbia voglia ad altri libri come *Il tempo felice* e *Via Laura*». È questa, almeno per noi, la parte più bella del libro e la più toccante. Gli altri quaderni non pare, a lettura finita, che si possano considerare, malgrado la promessa della prefazione, come il «diario di uno scrittore»; anzi, per evitare delusioni, è meglio non aspettarsi nulla di simile. Marino Moretti non parla mai di sé e delle sue esperienze di scrittore con l'abbandono con cui parla della vecchia casa sul portocanale, di suo padre, di sua madre; non ne parla mai se non con una ironia che talvolta ha tutta l'aria d'essere una concessione al modo più corrente ed esteriore di considerare la letteratura e la professione del letterato («Porterei forse un pappagallo sulla spalla se non facessi il buffo mestiere?»). Ironia e pudore insieme; e l'ironia copre talvolta il brivido di pudore che sempre accompagna quella parola scottante che si è detto, la quale è già se stessa uno scoprirsi, come di uno che sappia di rivelarsi tutto in un gesto, e volutamente lo compia. In un curioso *pezzo* del *Quaderno di forivia*, (*Le due tavolozze*), dove ci dà in un'allusiva trasposizione di piani il ritratto di se stesso in veste di pittore, ha occasione di citare un aforisma di Van Gogh: «i quadri sono come i fiori: appassiscono». Ebbene, si potrebbe ricordare al Moretti, anche le parole sono come i fiori, e il profumo della loro ironia si perde a lungo andare, le parole si stancano di servire a un gioco letterario senza mutamenti. E tutte le considerazioni che il Moretti fa su se stesso e sull'arte si riducono, in



fondo, al medesimo ritornello sempre ripetuto, a una formola che non soltanto vela, ma finisce per escludere la confessione. Rimane qualche volta quel brivido, che si indovina, spesso, più che non si senta, ma che non basta certo a fare di queste pagine «il diario di uno scrittore». *Pane in desco* è piuttosto, come lo stesso Moretti ci dice in un secondo momento, «una sorta di viaggio di un povero letterato», un viaggio attraverso paesi diversi ma che finiscono per aver tutti la stessa fisionomia, si chiamino essi Londra o Parigi, Roma o Budapest, perché ovunque vada, il «povero letterato», porta seco l'aria di Dolcepaese, le sue dolci manie, la sua costante purezza di cuore. I paesi, le persone, le cose non sembrano avere risalto se non, come osserva Renato Serra a proposito dei giovanili versi scritti «col lapis» e delle «poesie di ogni giorno», per un «contrasto tra certe cose e un certo tono della voce». In altra sede si potrebbe approfondire l'affinità tra quel primissimo e quest'ultimo Moretti, studiare il significato di certi giorni dopo una così complessa e ricca esperienza di narratore. Anche qui le cose sono illuminate come di striscio e di esse risulta solo un aspetto: quel tanto che basta a farle somigliare tutte le une alle altre; a Dolcepaese come a Roma, come a Londra, in Italia come in Francia o in Olanda. Ovunque la stessa ottusità della gente, la stessa impossibilità del *poeta* a comunicare con la gente. Comunicare con gli altri, evadere. In alcuni dei capitoli del *Quaderno di forivia*, l'unico segno dell'ambiente è una certa euforia fantastica, come di uno che, lontano da casa, e dalle persone che lo conoscono, si senta più libero, e anche un poco di fare il matto, così da potersi improvvisare di momento in momento. Neanche il soggiorno tra i contadini del podere di *Pane in desco*, tra i quali egli vive per un certo tempo per *imparare a scrivere*, è, dal punto di vista della fantasia, così felice come le diverse scappate *forivia*. È a Parigi che ha il coraggio di andare per le strade con un pappagallo, e non metaforico, sulla spalla, è a Londra che si caccia in testa un cappello a cilindro e mette un garofano rosa all'occhiello, è a Mont Saint-Michel che diede alla signora Poulard la ricetta per far la frittata. Tutte le avventure un po' rumorose il «povero letterato» le vive *forivia*, e hanno, nel loro ironico distacco, qualcosa di palazzeschi, qualcosa che Marino Moretti, in un momento di euforia, si riprende, qualcosa che si ritrova tra le mani quasi senza averlo cercato. E siccome l'affinità, anzi, entro certi limiti la derivazione di Palazzeschi da Moretti va ricercata nelle poesie, troviamo in questo una conferma a quanto dicevamo più sopra circa i ritorni di Moretti a certe sue posizioni e atteggiamenti dei versi giovanili.

La parsimonia con cui è stata fatta la scelta dei capitoli del *Quaderno della buona memoria* e la continuità dell'ispirazione concorrono a fare di esso la parte migliore del libro. È indimenticabile la figura del padre illetterato che non riesce a leggere per intero nessun libro del figlio e negli ultimi anni ritorna a una delle sue rare letture di gioventù: *I promessi sposi*. Ritorna il motivo, costante nel Moretti, dell'insegnamento che ci viene dagli umili. Marino Moretti non teme il luogo comune, lo affronta sempre in pieno, e qui riesce ad animarlo di un sentimento profondo che turba. Sono, queste sul padre, tra le pagine migliori che

egli abbia mai scritto. Bellissima anche la figura della madre, vicino a lui sentimentalmente quanto il padre ne era lontano, di questa madre che cerca quasi di sparire per non disturbare il figlio che lavora, per non sviarne l'«ispirazione». Nell'ultimo di questi capitoli, dove si parla della casa, che il «povero letterato» si risolve a vendere, troviamo un vivace ritratto di Alfredo Panzini e una citazione dal *Diario sentimentale*: «Vecchia casa paterna a Cesenatico fiorita di gelsomini e davanti c'è il porto con le vele rosse». Peccato che il Moretti non sappia resistere a citare i pezzi di altri scrittori che hanno parlato della sua vecchia casa: Ojetti, Deledda... Sembra di vedere degli autografi incorniciati alle pareti. Le buone cose di pessimo gusto di gozzaniana memoria! Ma sono inezie. Si legge volentieri questo libro, nel quale ancora una volta, Marino Moretti si mantiene fedele alla sua ispirazione più costante: la ricerca della «adesione d'una creatura dal volto meno perfetto, dal seno meno colmo, dagli occhi non dico malati ma almeno un po' miopi, dato che la miopia trattienga i riflessi di certe intemperanze dell'anima».

[AURELIA GRUBER]

Aurelia Gruber in *Atmosfere crepuscolari* (Ariel, Milano, 1940 XVIII) ci dà una serie di bozzetti nei quali ritornano a tratti, inaspettatamente, gli stessi nomi, allusioni alle stesse situazioni e vicende. Senza spiegarsi mai nella narrazione, una complessa trama narrativa li lega gli uni agli altri. Ci sono in ognuno di essi spiragli aperti sul mistero di questo romanzo non scritto. I personaggi, o meglio le astrazioni liriche, che sono come le ombre di personaggi che operino e vivano altrove, boccheggiano come pesci tramortiti in questa specie di acquario a scompartimenti. La prosa è ricca di pretese letterarie, incerta e torbida. In una stessa pagina si passa dalla tirata lirica alla piattezza di un linguaggio pseudo-scientifico. Inutile citare: per la prova si può aprire il libro a caso, ogni pagina è buona.

## RECITA IN COLLEGIO

L'adolescenza, piena di tormenti, di confuse aspirazioni, di sete di purezza, complessa come forse non è mai, almeno in letteratura, o in certa letteratura, la vita degli adulti, l'adolescenza così sentita è la materia di *Recita in collegio* (Garzanti Editore, 1940-XVIII).

I ragazzi di quinta ginnasio, in una cittadina di provincia, sono stretti da un patto solennemente giurato nella stanza di studio di uno di essi barricata con un armadio. L'azione del romanzo comincia quando questo patto sta per allentarsi, e il carattere di ognuno di quei ragazzi subisce una fatale trasformazione che li porta a staccarsi gli uni dagli altri, quasi a non riconoscersi più. Questa trasformazione si compie senza che alcun fatto esteriore la determini. Il *fatto* che in apparenza determina lo scioglimento del *gruppo* è un colpo di temperino che Serafini dà a Valeriani. Tutto il piccolo mondo della scuola ne resta sconvolto. Ma qual è la realtà del fatto? Serafini e Valeriani sono rivali in amore. Stringono un patto (il *patto* principale proponendo un principio di alleanza, di fedeltà e d'onore, comporta altri *patti* particolari): lasciare che la ragazza faccia liberamente la sua scelta. Il patto non viene mantenuto. I ragazzi ignorano che un elemento nuovo è entrato nella loro vita e li trae fuori, loro malgrado, dal libro dell'infanzia, ove i principi o categorie morali di fedeltà, morale, onore, ecc. ecc. sussistevano esemplarmente determinati. Siccome è Serafini a rompere il patto, Valeriani gli sferra un pugno sul naso. Serafini stava temperando il lapis: si difende, reagisce e, senza volerlo, pianta il temperino nella gamba del compagno. Senza volerlo. Questa è la realtà del *fatto*: ma questa realtà è chiusa nella coscienza-limbo dei ragazzi del *gruppo*, e resta inattiva praticamente. Agisce invece l'idea di *delitto passionale* che subito si forma nel piccolo mondo della scuola e delle famiglie. Così, per trasposizione successiva di piani, si passa dal gesto infantile (il pugno sul naso) a qualcosa che rientra in una certa categoria di fatti che appartiene ai grandi, al mondo della passione, dell'amore. L'innocente scambio di lettere diventa una vera e propria *relazione*, la ragazzetta delle tecniche una *donna* fatale, e via discorrendo. Anche i ragazzi del gruppo, e gli stessi attori del piccolo dramma, perdono di vista la realtà *vera*, e accettano l'idea che gli altri se ne son fatta. Le sopravvalutazioni della loro fantasia vengono a coincidere con la nuova realtà che si crea. Serafini viene allontanato dalla scuola e spedito come un recluso in un collegio di Sinigallia.

Entro questa storia generale del gruppo, si svolge quella particolare del protagonista: Mario Rondani. Orfano, accolto in casa da un vecchio zio scapolo e brontolone, Mario soffre più di tutti gli altri per lo scioglimento del gruppo. Tutta la sua vita, tutti i suoi pensieri sono imperniati sulla morale del gruppo. Come tutti i giuochi di ragazzi, anche questo non è soltanto puro giuoco. In ognuno di questi caratteri troviamo, definito nel suo carattere, un piccolo uomo calcolatore: l'alleanza impone doveri, ma offre anche vantaggi. La stessa gelosia

che tormenta i ragazzi quando qualcuno si allontana («tradisce») ha un'origine economica, oltre che affettiva. Mario, come tutti gli altri, quando l'adolescenza non gli ha dato ancora il primo brivido di turbamento, è un piccolo uomo anche lui. Ha un'esperienza umana limitata ma ben definita, che risponde perfettamente alla morale-limbo del gruppo. L'adolescenza cancella questi lineamenti definiti, il primo turbamento del sesso lo rigetta in una sfera di incoscienza prenatale in cui egli cerca di riconoscersi. Il suo essere si trova all'improvviso scisso in due parti estranee l'una dall'altra: c'è uno scompenso tra lo sviluppo fisico della sua maschilità, la conoscenza intuitiva della carne e l'amore spirituale che per astratto si determina in astratta e violenta esaltazione della purezza. Da una parte la tentazione del peccato, potente per la precisione delle immagini suscitate dalla curiosità e dall'istinto; dall'altra lo slancio verso un bene inafferrabile e sconosciuto. Lo sguardo di una signora che, durante un intervallo della recita che gli passa davanti schiacciandolo con la sua poltrona, mandando «dalla scollatura un acuto odore di mughetto», basta per rivelargliela nella sua carnalità; i sogni gli danno un'immagine torpida e molle della donna; ma nulla egli sa delle ragazze, l'istinto sessuale non lo aiuta a raggiungerle, esse «sono tutte chiuse, per lui, in un segreto unico». «Anche le sue compagne di scuola gli sembravano creature in viaggio che restano un momento su quei banchi, ma per la sosta di un momento». Alla donna intuita dalla carne si contrappone la fanciulla di cui tutto si ignora. Il ragazzo ha avuto coscienza del sesso fisicamente, moralmente è ancora impubere. Durante la recita nel collegio delle Orsoline, osservando le ragazze sulla scena, Mario pensa che «dev'essere bello essere ragazze». E il suo innamorarsi di Emilia non è altro, in fondo, che l'immedesimarsi in quella creatura senza sesso truccata da generale romano, con corazza ed elmo, che «ha di donnesco solamente una gracilità acerba, una molle snodatezza delle giunture», che ha mani lunghe e aride «quasi ancora maschili», e il ginocchio che fa pensare, nella sua magrezza, a una statua antica, «il Davide del Verrocchio che non si capisce se sia, anche lui, ragazzo o giovinetta». Ama disperatamente, in Emilia, la sete di purezza minacciata che ha in sé, lo slancio verso il bene sconosciuto. Della figura reale di Emilia egli non conosce che quegli elementi che non contrastano con il suo mito. Emilia è sola, staccata dal mondo, il padre l'ha allontanata da casa perché essa è frutto di un peccato di sua madre, Emilia non è amata dai suoi, Emilia è pura in mezzo a un mondo corrotto. L'amore *ideale* che improvvisamente s'accende nel ragazzo travolge nella sua febbre fantastica tutti gli elementi preesistenti della conoscenza istintiva della carne, li amalgama senza distruggerli. La scissione sparisce, lo scompenso non sussiste più, ma ormai anche nell'esaltazione di purezza del ragazzo serpeggia qualcosa di impuro che finisce per manifestarsi, poi, nel travestimento a cui egli si acconcia per consiglio di Giorgio. Ma quello che è, per il ragazzo ricco, mondano ed esperto, un giuoco innocente, diventa per Mario, ancora puro, un esperimento pericoloso. I leggeri vestiti della giovinetta amata, che egli indossa trepidando e porta poi in mezzo alla folla di maschere imbestiate, si direbbe che operino in lui una specie di me-

tamorfosi. I piccoli seni di bambagia che Giorgio gli aggiusta sotto la camicetta lo fanno arrossire e, a volte, tra la folla, egli è portato, con un gesto improvviso e spontaneo, a difenderli come farebbe una fanciulla. Ed è lo stesso sentimento di pudore che lo spinge ad atti che rasentano l'osceno, quasi che egli tenti di liberarsi violentemente dalla personalità fittizia che il travestimento gli impone. È la stessa Emilia, cioè la sua propria purezza, che egli trascina e contamina nell'orgia del carnevale. E non è estraneo alla torbida sensibilità a cui s'abbandona un sentimento acuto di rimorso per codesta profanazione. Rimorso che si estrinseca poi, esteriorizzandosi, nella catastrofe finale: l'improvviso annuncio dell'incidente automobilistico, il sospetto e poi la certezza della morte di Emilia.

Per la sua riposta natura scientifica, lo sviluppo di questa vicenda interiore del ragazzo, così ovvia, dopo alcuni decenni di innesti psicologici sulla più corrente letteratura romantica, si può seguirlo, in mezzo all'intrico del romanzo, come si segue con la punta del lapis un disegno che traspare sotto un foglio di carta velina. Orio Vergani ha la penna facile, briosa, sensibile forse, più che a un particolare gusto letterario, al gusto del pubblico e all'estro del momento: qui lo sforzo della costruzione lo impaccia, la necessaria, imposta continuità del romanzo spegne tutte le possibilità del suo umorismo occasionale. La ricchezza dei personaggi e dei fatti che contornano il protagonista e la vicenda principale nulla aggiungono al romanzo, anzi lo appesantiscono con un inutile grigiore di cronaca. La mancanza di sorpresa nella vicenda interiore del ragazzo trova così riscontro nella genericità degli ambienti descritti: le case borghesi, la città, il teatro, il collegio, la scuola. La materia gli prende la mano con tanta forza di inerzia, che l'ambiente della scuola, per esempio, con i compiti cacciati sotto il secchio del «licet», le dispense comprate all'edicola e nascoste in fretta sotto il cappotto, i soldini rubati di notte allo zio, le amicizie, le antipatie, ecc. ecc. sembra uscita dal *Cuore* di De Amicis. Questi ragazzi ripetono i gesti di Garrone e Precossi, quando, per avventura, nei momenti di più intenso pathos, di intima solitudine, non parlano il linguaggio del *Ragazzo* di Jahier. Si ha l'impressione, pensando alle intenzioni del libro, che il Vergani abbia voluto chieder troppo a questi suoi ragazzi. Notiamo di passata che anche *Recita in collegio*, come *Io povero negro*, si chiude con una tragica maratona. In quel vecchio romanzo assolutamente puro da qualsiasi pretesa introspettiva, la corsa e l'inseguimento del pugile negro impazzito attraverso la città e la sua morte era una soluzione forse un po' sforzata ma abile: qui, con tutti i fatti che l'accompagnano, esteriorizza la vicenda del ragazzo, denunciando lo sforzo della costruzione. Fino a questo punto, la prosa fluida e facile aveva accompagnato la giustezza psicologica della vicenda principale, senza tuttavia farci pensare che questa trovasse la sua origine profonda e necessaria nel linguaggio. Il quale, forse per la prima volta, in Vergani, si rivela povero rispetto alla materia che adombra, e – cosa che a nessuno verrebbe in mente di ascrivergli a colpa, in altre circostanze – assolutamente privo – vorrei dire naturalisticamente privo – di storia.

## LETTERATURA PER LE SCUOLE

Quando il De Sanctis s'accinse a scrivere una storia della letteratura per le scuole fallì l'impresa: scrisse un libro che poté tornare alla scuola solo per altra via e solo quando fu consacrato per sempre come un capolavoro. Libro antiscolastico quant'altri mai perché amato e imposto dai giovani stessi. Se tutti gli uomini che si dedicano a scrivere libri scolastici fossero uomini di genio, addio! di libri scolastici finirebbe per sentirsi la mancanza e ogni mediocre manuale andrebbe a ruba. Fortunatamente non è così: i libri scolastici abbondano e fra essi c'è modo di trovare qualcosa che risponda se non a tutte a molte delle complesse esigenze che si richiedono ad un libro scolastico. La piatezza, la goffaggine, la pedanteria potrebbero essere per sempre bandite dalla scuola, banditi i mestieranti, e l'intelligenza dei compilatori affinarsi, entro quei limiti necessari e liberamente accettati. L'aurea mediocrità dovrebbe essere alla base di queste opere, tanto più apprezzabile quanto più cosciente. Per questo è bene richiamare l'attenzione degli interessati sulla *Storia della letteratura italiana* di Plinio Carli e Augusto Sainati (Felice Le Monnier, Firenze, 1940-XVIII) di cui l'Editore come saggio del terzo volume ha pubblicato e diffuso l'ultimo capitolo. In questo breve saggio sui *Contemporanei*, vediamo i due autori impegnati in un'ardua prova. Essi dichiarano che «delineare, sia pure per sommi capi, un panorama della odierna letteratura italiana è impresa di estrema difficoltà, per non dire impossibile. Non perché questa letteratura si differenzi profondamente da quella del passato ed esiga dalla nostra sensibilità un diverso impegno e nuovi criteri per essere compresa e giudicata adeguatamente; ma perché appare troppo vicina al nostro spirito e con viva immediatezza s'investe dei nostri problemi e dei nostri interessi e penetra nella nostra stessa vita quotidiana. Essa partecipa necessariamente delle incertezze, delle aspirazioni, della cultura, degli entusiasmi e delle aspirazioni del periodo storico nel quale viviamo». Sulla linea di questa rinuncia che ci richiama alla scuola storica più rigorosa, il breve saggio ci dà tutto ciò che noi, avvertiti, possiamo aspettarci: un'informazione rapida. Precisa, aliena per lo più da ogni giudizio di valore, quando non si tratti di scrittori la cui statura è ormai fissata prospettivamente, come D'Annunzio, Gozzano, Pascarella, Panzini, Pirandello ecc. e accanto a essi, come rappresentanti del pensiero contemporaneo Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Aggiornatissimo si mostra anche per ciò che riguarda gli altri a noi più vicini, come Pea, Viani, Comisso, e giù giù fino a G. B. Angioletti, a Vergani, a Tecchi. Dei più giovani troviamo solo i nomi scolpiti in cima alla piramide. Qui notiamo qualche confusione, qualche lieve innocente omissione, dovute a dimenticanza, a mancanza di spazio... In complesso questo capitolo di saggio ci sembra, nei suoi limiti, esauriente, e ci lascia sperare che il terzo volume annunciato, fuori da questo intrico di problemi insoluti e di valori ancora imprecisati, come i due primi, si avvantaggi ancora di più del metodo e dell'esperienza dei due Autori, che hanno già dato alla scuola altre opere di innegabile valore.

## LIRICHE E PROSE DEL FOSCOLO

Nell'introduzione alla sua scelta di *Liriche e prose* del Foscolo (Firenze, Vallecchi, 1940- XVIII) Giuseppe Troccoli prende posizione contro le conclusioni dell'ultima critica foscoliana, dal Fubini al Flora, accettando la svalutazione desanctisiana delle *Grazie*, e vedendo nei *Sepolcri* il termine e il capolavoro del Foscolo poeta. Le *Grazie* sono così considerate nel loro valore meramente e limitatamente frammentario. Il Troccoli insiste soprattutto nel mostrare nell'*Ortis* il germe e i motivi degli ulteriori sviluppi del Foscolo. La scelta è ricca e il commento accurato. Notevole la polemica sui *Sepolcri* tra il Foscolo e l'ex abate Guillon, e la scelta delle lettere tra le quali il Troccoli ha creduto opportuno largheggiare nelle familiari, forse per mostrare quella forza negli affetti più miti, che meno s'immagina nel Foscolo. Non difettano, nella scelta, i saggi di prosa più importanti, come l'*Orazione inaugurale di Pavia*, il discorso sulla *Morale letteraria*, il *Parallelo tra Dante e Petrarca*; e quegli studi sul Montecuccoli, dove il Foscolo si vagheggia e s'afferma come scrittore di mente filosofica, animo libero e di vita guerriera.

Dal sonetto *All'Italia*, del 1798, alle *Grazie*, dall'*Orazione inaugurale* alla lettera a sua figlia, del settembre 1827, la figura del Foscolo uomo e letterato sarebbe abbastanza esaurientemente presentata ai giovani e illuminata; se non che mancasse completamente ogni accenno, ogni saggio del Foscolo traduttore dell'*Iliade* e di *Didimo Chierico*. Questa doppia deficienza si spiega con quella certa indifferenza ripresa dal De Sanctis per la modernità e complessità del Foscolo.



## VITTORIO ALFIERI

Considerando il saggio di Raffaello Ramat *L'Alfieri tragico lirico* (Firenze, Felice Le Monnier, 1940, XVIII), vien fatto di ripensare a quanto scriveva anni or sono Luigi Russo nei suoi *Ritratti e disegni storici* sul concetto della nuova critica, che egli chiama classica, in contrapposizione alla «vecchia dottrina romantica, che concepiva l'arte come primogenita di Dio», e in contrapposizione altresì alla critica come attività considerata «come un'attività postuma, che giungeva dopo l'arte e sarebbe potuta anche non esserci». Per il Russo la critica «è già immanente nell'opera d'arte stessa. Il critico non fa che perpetuare quel travaglio dialettico, che fu proprio dell'artista nelle vicende della sua creazione, sicché si potrebbe dire che l'opera d'arte esiste, ha solo la sua realtà nella critica del poeta stesso o nel suo eterno lettore: ha la sua realtà nella critica, come un corpo nella luce, come il sogno nella veglia». Ora, codesta non è una generica affermazione di principio, ma scopre tutta una concezione estetica e metodologica critica, alla quale appunto, portandovi il suo contributo, si riallaccia il Ramat. Nel pensiero estetico dei neo-idealisti italiani alcuni problemi fondamentali sono stati impostati con tanta forza e con tanta precisione che forse mai si è avuta in Italia, come ora, una scuola così bene individuabile e, per certi aspetti, così severamente circoscritta. La distinzione teoretica tra poesia e non poesia posta dal Croce, anche quando è venuta a coincidere con la conclusione di altri ragionamenti, o semplicemente con un gusto letterario che aveva tradizioni più remote, è stata come una sigla di riconoscimento. C'è stato chi si è impadronito della formola come di una realtà a sé stante facendone un comodo strumento di lavoro, come un punto di partenza immutabile, e si proclamava crociano pur non serbandone nulla, all'infuori di questa formola, del pensiero crociano; e chi, solo perché si trovava a porre la distinzione che si è detta, veniva definito crociano suo malgrado, pur non volendo nulla accettare del pensiero di Croce. Ma il crocianesimo di Ramat è di ben altro carattere. Vi è in lui una rielaborazione, e spesso, nell'atto della critica, un arricchimento dei problemi sorti in terreno crociano, così che più che di derivazione si deve parlare di collaborazione – quella collaborazione che è possibile solo in un clima di alta civiltà letteraria.

Non a caso citavamo più sopra le parole del Russo: ritroviamo nel Ramat la stessa esigenza storicistica del Russo, per quanto riportata ad una originaria scheletricità. Si direbbe che qui codesta esigenza dia luogo ad una metodologia critica più che attuarsi nella critica stessa, e sia non una realtà raggiunta, come nel Russo, ma una aspirazione del critico; e questo non per mancanza ma per un eccesso di vigore logico, che poi è il difetto di molti critici idealisti, i quali spesso dimenticano l'arte di lasciar parlare l'artista, di ascoltarlo, e si sostituiscono a lui. Così il critico, che nella concezione del Russo da *artifex additus artificum* si evolve in *philosophus additus artificum*, si trova ad essere *artifex* o *philosophus se-iunctus ab artifice* e per suo conto raziocinante. Nel caso del presente saggio di Ramat, a noi pare che la consequenzialità con cui il critico *dimostra* l'Alfieri e

l'aderenza scrupolosa ad alcune formole fondamentali facciano assai meno guasto, e talvolta anzi giovino a spiegare certi nessi dello svolgimento della poetica alfieriana. Lo stesso titanismo eroico dell'Alfieri che aveva dato appiglio a tutte le interpretazioni più varie e arbitrarie per la sua indeterminatezza, trova nel Ramat una sistemazione logica alla luce della critica idealistica. Inizialmente il Ramat si trova in netto contrasto col Croce che, definendo l'Alfieri un *protoromantico* lo distingue dai romantici per la sua mancanza di senso storico e di interesse religioso. Per il Ramat l'Alfieri è un asceta della letteratura. Per lui la letteratura è una religione e in essa tutto si riflette e si conchiude.

In una lettera al senese Bianchi, l'Alfieri, nel 1796 (cito dal Ramat), scriveva: «Le lingue sole trionfano, qual più, qual meno, e i pensieri dell'uomo, con forza ed eleganza vestiti, sopravvivono anche alle stesse lingue». Il Ramat commenta: «Ecco l'eternità domata, non precisamente dalla poesia, come oggi intendiamo, ma più esattamente dalla letteratura, che è pur quella che elegantemente e fortemente veste i pensieri... Nella metafisica alfieriana si potrebbe asserire che, al di sopra di una serie di valori umani gerarchicamente disposti, v'è un valore immobile superumano che è la letteratura e che egli sentiva risiedere nel proprio petto di poeta». Cade dunque la possibilità di distinguere tra il poetare e il fare, «le due cose si ricongiungono anche nell'etimo, e ogni grandezza viene sussunta nell'orbita della letteratura». L'Alfieri dice che gli uomini *sommamente capaci a commuovere e a guidarne molti altri* si possono dividere in letterati-attori e letterati-scrittori. Letterati sono dunque *gli Orazi, gli Scevola, gli Emilij, gli Attilij e Regoli, e Scipioni, e Decj, e Catoni e i fondatori delle sette diverse, i santi e i martiri, così cristiani che giudei, o di altre religioni* (*Del principe e delle lettere*, III, 4, 5). «Dove è da notare» scrive il Ramat «che il letterato attore e quello scrittore si incontrano sul piano dell'oratoria: un'oratoria esaltata di superumano, che, nei sogni, dovrebbe accendere di eroico furore i cento e i mille, e guidarli ad instaurare nella terra sonante come un palcoscenico il regno della virtù e della libertà alfieriana...»

Lo sforzo logico del Ramat, a noi pare che consista proprio in questo, nel confondere, o nel modificare il concetto che l'Alfieri poteva avere della *poesia* attribuendo a quella mente assolutamente priva di senso critico, una qualunque distinzione tra poesia e letteratura. È perita la Grecia politica e morta la lingua, scrive l'Alfieri, eppure ne vivono gli autori. È morta la cultura greca, dunque, e ciò che rimane è la poesia, le singole individualità poetiche.

Giacché abbiamo accennato più sopra al Croce e al Russo, non sarà superfluo precisare quale sia la posizione del Ramat, in questo saggio, rispetto ai due critici. Egli è venuto qui applicando e sviluppando il concetto di *letteratura*, stabilito dal Russo nei suoi *Problemi di metodo critico*. Si veda a questo proposito quanto dice Claudio Varese in un articolo sul *Boccaccio* del Russo (*Civiltà moderna*, Marzo-Giugno 1940-XVIII). «Il concetto di oratoria» scrive il Varese «con cui il Croce pareva volesse trovare il limite della poesia, concetto restrittivo, viene dal Russo baldanzosamente adoperato come definizione positiva di un necessa-

rio e indispensabile nesso». Secondo il Russo, *il poeta è sempre un lirico che nasce sul pensatore, e si fa oratore in certi momenti dei propri fantasmi poetici e speculativi*. «Da quest'idea e dall'esempio del Russo, è stato aiutato il Croce a dare valore positivo e a definire sotto il concetto di *letteratura* tanta parte di quello che veniva invece una volta respinto sotto il mero concetto di *non poesia*». Mi sembra che sia qui chiara l'origine e la storia del concetto che informa lo studio del Ramat, e spiegabile al tempo stesso la tentazione che lo induce a sforzare il concetto stesso di letteratura quale poteva essere sentito dall'Alfieri. Abbiamo insistito su questo anche per mostrare la consequenzialità logica del Ramat; ma bisogna tener presente che l'appunto che gli facciamo non toglie valore al suo discorso, in quanto non è detto che l'Alfieri dovesse aver letto *La poesia* e i *Problemi del metodo critico* e avere una così chiara coscienza delle propria attività spirituale. Viene tolta, al più, la felicità miracolosa di questa coincidenza, che pareva fare dell'Alfieri lo scrittore italiano fra tutti predestinato ad essere illuminato dalla nuova critica; a togliere l'illusione di quella perfetta aderenza che potrebbe addirittura far pensare che la metodologia critica del Ramat e in particolare la definizione dell'Alfieri come *asceta della letteratura* sbocciassero dall'opera stessa dell'Alfieri. Il che nulla toglie, del resto, né al saggio del Ramat, né al metodo.

A questa luce è studiata la personalità e l'opera dell'Alfieri. Lo storicismo del Ramat così s'inquadra in una visione *romantica* complessiva. Notevoli, in questo senso, le analisi particolari delle singole tragedie, dove si segue con scrupolo minuto lo svolgersi della poetica alfieriana, da *Polinice* e dal *Filippo*, fino al *Saul* e alla *Mirra*. A proposito del *Polinice* riprende la questione delle fonti, quali ci appaiono dalla *Vita*, quali dalla seguente critica storica, e riporta combattendolo, il giudizio dell'Impallomeni, il quale, dimostrata la scarsa originalità del *Polinice* «quanto a invenzione e novità di condotta», prendeva questa tragedia come esempio del comporre dell'Astigiano. Il Ramat nota che l'Alfieri coglie, «per intuito d'artista, la moderna teorica distinzione tra fantasia e invenzione». Intuizione, a noi pare, senza per questo accettare il giudizio dell'Impallomeni, per lo meno episodica, perché è noto che l'Alfieri leggeva, e qualche volta s'interdiceva di leggere, con contraddizione inconciliabile, sempre per la stessa ragione: per non correre il rischio di imitare. Il Ramat tende ad attribuire all'Alfieri una coscienza critica che non poteva avere, proprio qui il suo storicismo rimane solo intenzionale. Procedendo nell'analisi, il Ramat osserva che, se si considera la costruzione, il *Polinice* è un'opera fallita, e questo vale anche per tutte le tragedie dell'Alfieri. Quindi non bisogna guardare alla costruzione ma ai «risultati lirici». La differenza tra il *Polinice* e il *Saul*, l'alfa e l'omega della carriera poetica alfieriana, non è, secondo il Ramat, differenza tra poesia e non poesia, ma tra poesia più organica e poesia meno organica. Il Ramat si accorda con la critica precedente nel giudizio negativo che dà del *Polinice*. «Tutto è psicologicamente posto» egli scrive «ma si tratta di una psicologia intellettualistica architettata a freddo, non nel caldo vitale dell'ispirazione. In tali casi l'Alfieri tenta di mascherare la vacuità poetica con artifici stilistici; ma riesce solo a una macchi-

nosa brevità, non a quella effettiva della vera poesia, sempre breve perché tutta necessaria». Anche per le altre tragedie il giudizio di valore di Ramat coincide con quello tradizionale. L'originalità della sua critica consiste nell'attenzione con cui, attraverso le singole analisi, egli segue e documenta «la sua intransigenza, la tensione con cui l'Alfieri ha studiato il proprio mondo».

Le *Rime* sono viste come intermediarie tra le tragedie e la *Vita*. E qui viene ripresa un'altra vecchia questione della critica alfieriana, di cui il Ramat fa una rapida e precisa rassegna: cioè se le *Rime* siano o no opera d'arte, se trovino la loro giustificazione nell'unità ideale in cui sono state create o se siano nate «dalle vicende cronachistiche della vita del poeta» e «quindi prive di ideali nesi fuori di quelli dati dallo svolgere pratico, cronologico, delle vicende di quella vita». L'opinione del Ramat è che non «sia possibile dedurre che al canzoniere va dato il valore, sia pure altamente interessante, di sfogo, di documento autobiografico». Le *Rime* sono «in un certo senso un poema, in cui, seppure non sono fittissime le zone di piena luce e vi abbondino invece le plaghe d'ombra, luci e ombre hanno un intimo legame, non contenutistico ma estetico». Bisogna però qui osservare che questa, che il Ramat chiama «volontà di architettura poetica» non esclude affatto la mera esercitazione letteraria a cui troppo spesso le *Rime* si limitano, e che per l'Alfieri, più che per chiunque altro, le esercitazioni letterarie sono un fatto di ordine pratico e contenutistico. Perciò è più convincente il giudizio comune, ribadito dal Fubini, che il Ramat accetta solo con riserva, che le *Rime* vadano considerate come il *diario di un poeta*. Del resto, anche in questo caso, non si tratta di sfumature, il cui valore è tutto nella polemica sistemazione della critica precedente, la quale spesso riceve luce dalla nuova interpretazione del Ramat.

## RAGGUAGLI DI PARNASO DI PIETRO PANCAZZI

La ristampa di *Ragguagli di Parnaso* (Latera, Bari, 1941), che comprende anche *Venti uomini, Un satiro e un burattino*, oggi che nuovi indirizzi, e tentativi, ed esperienze rivissute con nuovo vigore sembrano giustificare l'aspettazione di un rinnovamento delle lettere italiane, costituisce per se stessa, con la sua tempestività, oltre che una conferma implicita di quest'aspettazione (o di questo timore), un contributo alla critica. Apparsi vent'anni or sono, alla fine della Grande Guerra («In queste pagine D'Annunzio, Soffici, Baldini, e anche Tozzi, Palazzeschi, Moretti... compaiono ancora vestiti in grigioverde»), così puntuali e tesi a valutare ciò che di concreto ogni autore aveva saputo dare con l'ultimo libro, senza mai nulla concedere alle aspirazioni, alle promesse (neanche di quelli che avevano fino allora mantenuto), con quella severità che si concede alla critica giornalistica (intesa naturalmente nel senso più nobile), che colpisce talvolta duramente, perché tocca, almeno in apparenza, un punto solo, e accompagna passo per passo il lavoro di ognuno, assumono ora un'importanza che trascende quei giudizi particolari. Per quanto il Pancrazi affermi che «di quel mondo letterario, il suo libro non pretende oggi di fare il quadro o il ritratto, ma forse può dare ancora l'impressione e la macchia», gli scritti qui raccolti sono ben lontani dalla provvisorietà giornalistica, di cui conservano la movenza disinvolta e rapida.

Come alcuni narratori della stessa generazione (Cecchi ne è l'esempio eminente) hanno trovato nell'elzeviro una misura che ha volto in profitto a costrizione esteriore, creando una nuova forma d'arte; in altro senso, la necessità di rivolgersi a un vasto pubblico (o l'elezione di questo pubblico) ha, se non determinato, guidato e aiutato la formazione del linguaggio critico del Pancrazi. La presente ristampa reca, nelle correzioni che l'Autore vi ha apportato, la traccia di questo sforzo, di questa volontà di chiarezza fin d'allora professata. Il Pancrazi tende ad eliminare ogni oscurità e astrattezza «traducendo i tecnicismi e i criticismi inutili nel comune linguaggio degli uomini». «Ci sono critici di natura combattiva e drammatica» scrive nella sua prefazione «che portano con sé, forse ineliminabile una certa oscurità; altri ve ne sono (oggi parecchi), ai quali l'oscurità serve a mascherare l'incertezza o la pochezza delle cose che hanno da dire. Io non appartengo né a questi né a quelli; la mia natura fu d'esser chiaro, anzi (come San Bernardino voleva i predicatori) *chiarozo chiarozo*».

Questa dichiarazione così pacifica e bonaria tocca un argomento delicato e scottante. Come sempre, il Pancrazi, assume, quasi senza parere, una netta posizione polemica. Stimola la polemica, o addirittura ne crea i termini, con la ferma volontà di restarne fuori. Non è solo aristocratico riserbo, signorile eleganza, ma fedeltà ad un modo di essere, fedeltà, anche in questo, a uno stile raggiunto. I tecnicismi, i criticismi, l'oscurità stessa di certa critica di oggi (quando non servano a mascherare un incolmabile vuoto) sono il segno di quel travaglio romantico che perdura tutt'oggi (le parole che il Pancrazi scriveva nel 1919

a proposito di *Belphegor* di Julien Benda non hanno perduto il loro valore di attualità) di quel travaglio dal quale soltanto, egli dice, è possibile il ritorno alla *classicità*: non al *classicismo*, che «è un modo di essere». La classicità di cui parla il Pancrazi, noi la concepiamo infinitamente arricchita da questo travaglio, dalla problematica oscurità di oggi; tenendo presente che il *nostro* romanticismo è ancora diverso da quello contro cui s'appuntava la polemica di Benda. Siamo ben lontani oggi, e specialmente in Italia, dal prevalere sugli elementi affettivi e istintivi sull'intelligenza e sulla logica; anzi semmai l'intelligenza e la logica prevalgono, nelle forme razionalistiche in cui la critica idealistica ha sfociato. Ma la posizione romantica della critica di oggi è nel suo aderire al problema non propriamente artistico ma filosofico dell'arte, a questa ricerca che arde sotto l'apparenza imperturbabile di quelle che possono apparire le più gratuite costruzioni intellettuali. Dove il problema è ancora così scoperto, e quasi allo stato aurorale, non può essere critica, nel senso almeno che il Pancrazi intende; ma vi è la collaborazione al futuro chiarimento, al futuro raggiungimento di quella pienezza e chiarezza che si preparano.

La metodologia del Pancrazi può ricondursi alla classicità come modo di essere. E non solo dunque in letteratura. Letterato nel senso più profondo, al modo del Sainte-Beuve e del Carducci, non esistono per lui due modi differenti di scrittura, del critico e dello scrittore: in lui lo scrittore e il critico si fondono. La sua prosa critica è permeata di una sensibilità formale, direi quasi poetica; e il critico sembra talvolta condizionato dallo scrittore. In lui il *problema* si potrà forse intuire, ma rimane un fatto o di coscienza celato dietro la nitidezza della prosa: dal piano filosofico è portato sul piano letterario e quivi risolto, chiarito.

Per questo coincidere della sua metodologia e del suo gusto di scrittore, ritroviamo intera la sua personalità e il suo stile nell'*Intermezzo d'autunno*, nell'*Elogio di Pinocchio*, nei ritratti che e di quando in quando si affacciano tra i saggi critici di questi *Ragguagli*, come quello di Giuseppe Brunati, di Eugenio Giovannetti, di Petrolini, che ricordano la prosa d'arte di altri scrittori della sua generazione ai quali specialmente lo sentiamo affine. Qui s'individua, e scopre il suo *limite*, la sua classicità; la quale è il gusto particolare di un'epoca. Si veda questo giudizio sulla letteratura moderna: un giudizio quasi extra-critico: «Tutta affaticata a scoprire e a scavare i sensi riposti, lontani, difficili, delle cose e degli uomini, la letteratura moderna è andata via via perdendo il gusto della vita, il senso più modesto, (e tuttavia necessario alla stessa poesia), della realtà. Ogni uomo, ogni parola, ogni gesto, tendono oggi ad assumere un significato che li superi; non c'è più nessuno che si contenti di essere (e soprattutto di sembrare) ciò che è; ogni persona e cosa vuole essere più di se stessa, vuole assumere, per forza, anche dove è impossibile e inutile, un significato trascendente o di simbolo. Deformazioni grottesche, estratti d'ironia, fumi allegorici, nostalgie crepuscolari, allusioni metafisiche, crudezze realistiche, tutto può servire a forzare la realtà. In nessun orto, uno scrittore giovane troverà mai una pera, e basta; non c'è più romanzo dove entri una bella donna che sia una bella donna soltanto».

«La conclusione? La conclusione è che, in tanto maneggiar di simboli e problemi, non si vedono più né pere né belle donne».

Non è questa la voce di Antonio Baldini? Non si sente qui la stessa ironia, la stessa saggezza? E noi sappiamo che la saggezza di *Michelaccio* come quella degli animali parlanti dell'*Esopo moderno* non è altro che la soluzione del problema in sede stilistica.

MICHELE BOSCHINO

Quando Michele seppe da sua madre ciò che la gente andava dicendo sul suo conto, non ci fece nessun caso, né s'addolorò per il fatto che lei gli ripetesse quelle parole: «Dicono che ti sei messo a far l'amore con una poco di buono». Aveva anche capito che sua madre si pentiva di quelle parole proprio mentre gliel'aveva dette, e che ciò nonostante era pronta ad approfittare del loro effetto per sapere. «Eh, no!» disse tra sé Michele «lo saprete quando vorrò dirvelo. Domani, forse. Forse domani stesso. Forse tra una settimana. Ma ora no». Era estranea a questo proposito di tacere l'intenzione di punire sua madre per quelle parole. Non aveva nessun rancore, ma non voleva parlarle di Severina, per ora. Era certo che Severina non aveva detto nulla a sua sorella di ciò che era accaduto tra loro nel capanno; e anche lui voleva mantenere il segreto. Dire il nome della ragazza, in quel momento, sarebbe stato, per lui, come fare un'aperta confessione. Quando aveva fantasticato, prima, che al posto di Severina ci fosse Angela, aveva immaginato ciò che la gente avrebbe detto di Angela nuova, sconosciuta, egli non faceva altro che medicare la sua vecchia ferita; ma della gente non gliene importava nulla. Non gli importava di quel che dicevano ora che non sapevano ancora nulla di preciso, e inventavano una quantità di storie per arrivare a scoprire la verità, né di quello che avrebbero detto poi. Ora sentiva soltanto fastidio della gente, e voleva pensare tutto solo a Severina e a quello che era capitato. Era padrone di tenersi quel segreto, di nutrirlo dentro di sé. Nessuno poteva impedirglielo. Questa possibilità gli dava un piacere intenso, ma indipendentemente dai possibili commenti della gente. Quando suo padre, tanti anni prima, era stato arrestato, tutti, tranne i parenti di Salvatore e Benedetto, si erano schierati dalla sua parte mostrando chiaramente quale fosse la loro opinione, tutti avevano avuto una parola di commiserazione per la Maddalena e per lui. Nel dolore si erano sentiti confortati da quel consenso, da quella simpatia della gente. La gente allora era importante, per Michele. Ciò che la gente pensava e diceva aveva un significato per lui. E la gente erano i parenti di sua madre, lo zio Teodoro e la zia Luisa, che venivano a sedersi in cucina per tener compagnia a Maddalena, erano le vicine di casa che in quei giorni di lutto non cantavano più quando si mettevano al telaio o a far la farina, erano le donne sedute davanti alle porte del vicolo, che lo salutavano in silenzio quando lui passava, e parlavano sottovoce tra loro, erano tutti quelli che conosceva soltanto di vista e che, in quella occasione, con una parola, con un saluto o soltanto tacendo mostravano di sapere che suo padre era innocente. Allora la sua certezza che suo padre venisse messo in libertà dopo il processo, s'era fondata soprattutto in questa solidarietà della gente. I giudici non avrebbero dovuto fare altro che informarsi, chiedere a tutto il paese come erano andate le cose, chi era Giuseppe Boschino. Ma cosa veramente valesse l'opinione della gente si vide al processo. Tutti quelli che erano stati chiamati a testimoniare in favore di Giuseppe non avrebbero saputo sostenere là nell'aula ciò che avevano detto fino al giorno prima. Nessuno



disse neppure la cosa più semplice di cui tutti erano convinti, che Giuseppe era un uomo mite, che i suoi fratelli erano dei violenti, che lui non aveva mai alzato la mano su nessuno, prima d'allora, mentre i fratelli già altre volte lo avevano picchiato a sangue. Nessuno aveva detto che Giuseppe aveva colpito solo per difendersi. Nessuno. Sembrava che quel lugubre apparato di toghe, di parole incomprensibili, di gendarmi, e il chiuso stesso di quelle aule, avessero insinuato un sospetto di colpevolezza che prima non aveva neppure sfiorato le loro menti. Davanti al banco, i testimoni si limitavano a rispondere secchi secchi alle domande che venivano loro rivolte da quei signori togati, i quali sorridevano tra loro inchinandosi e facevano la faccia severa e grave quando si rivolgevano ai testimoni. Avevano la faccia severa della legge, sconosciuta e terribile, della legge che sta per colpire un uomo che fino al giorno prima era occupato ad arare tranquillamente il suo campo, della legge che può colpire tutti, come un colpo di accidente. Non era la prima volta che si vedeva un testimonia cadere nelle mani della Giustizia solo per essersi contraddetto. Bisognava stare bene attenti a non dire la verità intera, ma solo quei fatti che tutti sanno, e che, nell'opinione comune, s'accordano tra loro, dire il minor possibile di fatti, dire soltanto *sì* e *no*, possibilmente. I testimoni della difesa non difendevano Giuseppe, badavano a mettere al riparo e stessi, prima di tutto, e a non tirarsi addosso dei guai. Per questo erano stati molto prudenti anche con l'avvocato difensore. La loro opinione era una cosa, la Giustizia un'altra. Anche l'avvocato faceva parte della Giustizia, in fondo, parlava come gli altri e aveva la stessa faccia degli altri.

Se Michele non lo avesse conosciuto prima, non avrebbe certo capito che era lui che doveva difendere suo padre. L'avvocato disse cose stranissime sul conto di Giuseppe. Disse che Giuseppe era un uomo fiero, di quegli uomini di tempra antica che formano il fiore della razza del Centro; e molte altre cose che Michele non poteva capire e che nessuno degli abitanti di Sigalesa chiamati in città per il processo poteva capire. Ma la colpa non era dell'avvocato. Neanche a lui i testimoni della difesa avevano detto le sole cose che importava dire, neanche con lui avevano osato accusare Salvatore e Benedetto, perché avevano capito che egli si sarebbe valso delle loro parole e li avrebbe costretti a ripeterle, quelle parole, nell'aula di tribunale, in faccia a tutti. Ora, cosa c'entravano loro, con la Giustizia? Eppoi, ammettendo anche che Giuseppe era un uomo mite, mentre Salvatore e Benedetto non avrebbero perdonato chi li avesse assolti. Questo avevano fatto i testimoni di difesa, la gente. E un mutamento ancora più strano Michele lo aveva notato dopo la condanna. C'era ancora chi commiserava Giuseppe, e forse sinceramente, che tanto non contava nulla; ma tutti quelli che avrebbero dovuto testimoniare in favore di suo padre, non guardavano più in faccia, ora, né lui né la Maddalena, come se si fossero dati una parola d'ordine. Non si parlava più dell'innocenza di Giuseppe. L'opinione che tutti si erano fatti del gesto violento a cui Giuseppe era stato tratto dall'improntitudine dei fratelli, ora non contava più: contava la sentenza del tribunale. La gente, che non credeva alla Giustizia, aveva finito per accettare la condanna come una cosa giu-

sta. Lui e sua madre furono messi da parte. In ogni occasione Maddalena ricordava la sua disgrazia: «Sono una donna sola, sola come una vedova, e tutti vogliono approfittare di me». La gente si stancava di questi piagnistei continui, e Maddalena sempre più si accaniva, s'arrovellava per l'indifferenza della gente. E anche Michele, sentendo sua madre continuamente così agitata, stava con tutti sulla difesa, in sospetto, e tutti, anche i parenti di sua madre, finivano per allontanarsi da loro.

Anche allora la gente aveva per lui una grande importanza: erano tutti nemici, tutti contro di loro. Poi, quando suo padre, dopo due anni di carcere, era tornato in paese, con meraviglia Michele lo aveva trovato sereno come un tempo, persino allegro, come se la disgrazia non lo avesse neppure toccato; e con meraviglia ancora più grande lo ascoltava dire, quando Maddalena o lui stesso gli raccontavano i torti che avevano subito da parte dei finti amici, che la gente aveva ragione a non volersi immischiare in una faccenda che la riguardava, che alla gente non bisogna mai chiedere niente. «Che cosa possono fare, la gente?» diceva. «Se io mi rompo una gamba, cosa ci possono fare, gli altri? Il male non l'ho fatto a Benedetto, quando gli ho dato un colpo di zappa: a me l'ho fatto, e a mio figlio». «E a me, no?» diceva Maddalena. «Sicuro, anche a te» ammetteva Giuseppe soprappensiero. Non serbava rancore a nessuno. Era lui il primo a salutare le persone che incontrava, anche i testimoni che non avevano osato dire una parola in suo favore per paura di Salvatore e di Benedetto; si fermava a parlare, chiedeva notizie della salute, della famiglia. E quelli, allegri, espansivi; amici come prima del processo; salutavano con la stessa cordialità anche Michele, come se anche lui fosse stato via dal paese in quei due anni. Così era fatta la gente. Solo i fratelli non aveva voluto rivedere, Giuseppe, benché gli avessero mandato a dire che desideravano venire a salutarlo; non perché serbasse rancore, ma per prudenza. Era pericoloso parlare con loro. Non erano come la gente estranea, che può dire e fare ciò che vuole senza toccarci: con loro una parola poteva attirarne un'altra impreveduta, non si sapeva mai dove si andava a finire. E Michele sentiva che suo padre faceva bene ad essere indifferente, riguardo agli estranei, invece di prendersela come Maddalena. «Ora tutto è finito» diceva Giuseppe «bisogna dimenticar tutto». Sentiva che aveva ragione, che non poteva far a meno di chiedersi, in certi momenti, perché tutti si fossero comportati così, perché tutti erano stati così ingiusti.

La sua giovinezza era così cresciuta all'ombra di quella tranquilla saggezza. Il dolore e la mortificazione s'erano dissipati. Lavorare in campagna con suo padre, trattare con le persone con cui lui trattava, ritrovare sempre in lui la stessa sicurezza, la stessa fiducia, rendere la vita facile e piacevole. Senza accorgersene, egli lo imitava persino nei gesti. S'era trovato a contrastare per la prima volta con suo padre quando si era innamorato di Angela. Ma neanche allora la sua fiducia era venuta meno. Ciò che era seguito, quei fatti inesplicabili che avevano come arrestato lo svolgersi sereno della sua vita, invece di scuotere la sua fiducia in lui l'avevano rafforzata. Suo padre arrivava a vedere ciò che non vedeva lui,

ciò che non vedeva sua madre, capiva ciò che gli altri avrebbero voluto tener segreto nella loro anima. Un senso di vago timore si impadroniva di Michele quando gli veniva a mancare la compagnia di suo padre, quando si trovava solo in mezzo agli estranei. Allora pensava che essi sapessero sul suo conto più di quanto egli stesso non sapesse sul conto loro, sapevano che Angela lo aveva ingannato. Lo sapevano anche quando egli era stato sul punto di sposarla. E se suo padre non gli apriva gli occhi, egli la sposava e non avrebbe mai saputo ciò che tutti gli altri sapevano di lei. Anche allora la gente aveva per lui una grande importanza. Egli la temeva, la gente. Per lungo tempo aveva attribuito a suo padre come una seconda vista, una facoltà eccezionale, quasi miracolosa, di penetrare nelle cose e di dominarle senza sforzo. Egli si sentiva come una parte di suo padre, come una mano. Ecco che cos'era in quel tempo: una mano di suo padre. Non faceva un gesto che non fosse voluto da lui. E dei propri gesti non conosceva altra ragione, al di fuori di questa. I segreti del mestiere li imparava materialmente da suo padre; ma non pensava che suo padre li avesse imparati allo stesso modo da altri, bensì per una lunga esperienza e per quella sua facoltà di penetrare le cose. E anche quando questa idea fanciullesca, generata dal suo bisogno di trovare una ragione ai propri atti in questa fiducia illimitata, per non abbandonarsi alla disperazione dopo che ebbe rotto il fidanzamento con Angela, fu da lui non risolta in un modo più maturo di vedere le cose, ma piuttosto dimenticata, gliene rimase tuttavia il senso, egli effetti della puerile convinzione continuarono a durare in lui. Poi venne la malattia di Giuseppe, dovette badare da solo agli affari, districarsi da solo nelle mille difficoltà che giornalmente sorgevano intorno a lui, trattar con la gente, prender decisioni a volte gravi senza aspettare il suo consiglio. Allora aspettava con ansia i momenti in cui suo padre poteva riposatamente parlargli e ascoltarlo come un tempo, per attingere dalle sue parole quell'inesplicabile senso di fiducia che nessun'altra cosa al mondo poteva dargli. Lo assaliva a volte un terrore folle. Gli pareva di non sapere più né parlare né muoversi; e solo il pensiero di suo padre poteva ridargli coraggio. Cosa sarebbe accaduto se gli altri si fossero accorti di questi terrori? Anche quando sedeva sul muricciolo dell'orto a chiacchierare col servo di Bore Lisca, quel senso di smarrimento poteva nascergli dentro senza nessuna ragione. Il servo di Bore Lisca lo guardava con i suoi occhi impenetrabili di pastore, e vedeva forse ciò che accadeva dentro di lui, sapeva che sarebbe bastata la mano di un bambino a stenderlo a terra, anche se lui continuava a parlare del prezzo dei terreni da semina. Parlava, ascoltava, ma le parole non avevano più senso, erano vuote. Anche col suo servo Beniamino gli accadeva questo fatto. Allora si sentiva nudo come un gecko, nudo e trasparente, gli pareva che quel ragazzo chiacchierone e maligno potesse vedere la vergogna che, ecco, si riaccendeva in lui all'improvviso come quando suo padre gli aveva detto il nome di quell'uomo con il quale Angela lo aveva tradito. Non udiva più le parole del suo interlocutore, ma le parole di suo padre, rinascevano i pensieri dolorosi che quelle parole avevano alimentato in lui, e ciò che aveva visto in quel momento con l'imma-

ginazione e aveva cercato disperatamente di cancellare subito dalla memoria, quelle immagini che invece ritornavano sempre con lo stesso vigore anche ora che di Angela non gli importava più nulla. Dopo questi turbamenti era come uno che si svegliasse: si ritrovava seduto sul muricciolo dell'orto, oppure a camminare accanto alla ruota del carro col pungolo sulla spalla, a fianco del servo che, nel frattempo, sentendolo immerso in altri pensieri, s'era messo a canterellare per suo conto. Con uno sforzo richiamava il pensiero di suo padre, riacquistava fiducia, gli pareva di essere non lui stesso ma Giuseppe. Si sentiva all'improvviso sicuro, padrone di sé anche lui come tutti gli altri, che si spogliavano del loro mistero: vedeva che i pensieri che nascondevano non erano molto diversi da ciò che dicevano o che avrebbero potuto dire. Lentamente, durante la malattia di Giuseppe, quasi senza accorgersene, si era andato preparando alla sua morte. Ma ecco che di colpo era stato di nuovo gettato in mezzo ai terrori e ai sospetti, che non erano più fantasmi della sua immaginazione, ma una realtà alla quale non si poteva sfuggire; ecco che era venuta quella notte terribile del Ponte del Faraone, ed era stato trascinato, contro la sua volontà con un altro uomo come lui ignaro e mite, quasi a commettere un delitto. Senza neppure sapere come, s'era trovato ad essere complice di ladri e assassini. E questi assassini erano uomini che suo padre conosceva, dei quali non aveva mai sospettato nulla; tra costoro c'era Lubina, di cui suo padre s'era sempre fidato. Da quel momento egli aveva sentito che c'era qualcosa che sfuggiva anche a suo padre. Neanche suo padre sapeva tutto degli altri, non conosceva a fondo le persone come egli, Michele, aveva sempre creduto. Per tutto il viaggio di ritorno da Arci in compagnia di Lubina e di Cosimo, era stato assillato dal bisogno di correre da suo padre e raccontargli quello che era avvenuto. Sapeva che il vecchio sarebbe rimasto allibito come lui; ma voleva raccontargli tutto; come era la voce di quegli uomini, la loro risolutezza feroce; come erano stati ammazzati quei due sotto i suoi occhi. E invece aveva dovuto camminare al passo di quegli altri, entrare senza fretta in paese per non dare sospetto, e aveva trovato il vecchio già privo di conoscenza. Come era arrivata terribile, in quel momento, la morte del vecchio! Come avrebbe avuto ancora bisogno di lui, Michele, di sentire la sua presenza, di liberarsi di quel ricordo che doveva invece tenere per sé, ormai, per tutta la vita. Si era trovato solo, improvvisamente. Ogni cosa sembrava essere morta con suo padre, e che lui si fosse portato via il meglio della vita. La casa, l'orto, i poderi, tutto era vuoto: il lavoro non aveva più scopo. Per tanti e tanti mesi la sua vita non era stata altro che stanchezza e disgusto; e se n'era andato a Monte Ulia come un animale ferito che cerchi la solitudine per morire in pace. Se anche era rimasto, in fondo alla sua stanchezza, un istinto tenace, che lo legava alla vita, egli non lo sentiva, allora, che come un indeterminato sentimento di rivolta; e quando, allontanandosi di giorno in giorno quegli avvenimenti terribili e la morte del vecchio, egli sentì gli effetti di questo istinto, gli parve di veder ripullular la vita non dentro, ma fuori di sé, in quel campo che aveva arato e seminato contro la volontà di sua madre, in quel grano che veniva rigoglio-

so nonostante l'annata cattiva. Gli pareva di essere estraneo, lui, a questo ripullulare di vita. Amava il podere di Monte Ulia, ma come si ama un luogo che bisogna abbandonare. Il lavoro di quei mesi di oscuro dolore aveva fruttato, ma per chi? Solo quando s'era portato Severina nel capanno, il possesso di quella creatura gli aveva dato il senso del possesso del campo, di tutto ciò che era nel campo. Ancora una volta, come quando suo padre era in vita e lui si riaveva di quei turbamenti senza ragione, ancora una volta s'era sentito rinascere. Ma non pensava a suo padre; e la solitudine non lo angosciava; anzi in quella solitudine si sentiva sicuro e tranquillo.

## LE UNIVERSITÀ E LA CULTURA

Ho studiato Lettere in una delle più antiche università italiane; e quell'antica scuola è stata per me, come per molti miei condiscipoli, un bagno di modernità. Ebbi, nella disciplina a cui m'ero dedicato, successivamente due maestri tra loro diversissimi; storici della letteratura e critici, il primo di tendenza spiccatamente estetica, per quanto uscito dalla scuola storica, il secondo tendente, attraverso l'estetica idealistica, a un severo storicismo. Non saprei dire a quale dei due io debba di più nella formazione culturale. Ebbero entrambi un'importanza grandissima. Eppure la mia esperienza universitaria non si limita a questi due insigni maestri. Sento intorno a loro altri uomini, maestri, discepoli, e un fervore comune di idee, di polemiche, di problemi pur nel raccoglimento della scuola. C'era nella scuola quella complessità di motivi, e al tempo stesso quella coerenza intima, quella collaborazione che viene da un clima comune di cultura. C'erano anche certi venditori di fumo, certi barbogianni togati, ma non erano loro che facevano la nostra scuola e che potevano dirsi maestri; e certi venerandi vecchioni che non davano noia a nessuno.

Non ho mai sentito, né in quegli anni né dopo, la scuola come qualcosa di diverso dalla vita o dalla «letteratura militante». Ogni tanto passavano per la nostra università letterati, poeti, scrittori, cultori di musica, ci parlavano dalla stessa cattedra da cui parlavano ogni giorno i nostri maestri, e come i nostri maestri, dopo la lezione, venivano a spasso con noi. Eravamo un piccolo gruppo; ma eravamo noi che facevamo la scuola. La scuola eravamo noi. Noi eravamo certi di trovarci in una condizione privilegiata; ma io ora credo che, in ogni università italiana, dove c'è un vero maestro, ci siano di questi gruppi di *privilegiati*. E buoni maestri non ne mancano. Si potrebbero fare i nomi. Sono nomi ben noti anche al pubblico delle riviste e dei giornali.

La distinzione tra cultura universitaria e cultura extra-universitaria, coincidendo, almeno nei termini, con un giudizio molto diffuso, sembrerebbe voler vedere nella cultura extra-universitaria una funzione più efficace, più vitale, anzi la sola veramente efficace e vitale. Ora, per quanto riguarda la letteratura, non bisogna dimenticare che la storia della cultura italiana di questi ultimi decenni si compendia negli sviluppi del pensiero idealista nel campo dell'estetica, e nei riflessi che questi sviluppi hanno avuto nella critica letteraria e nella critica artistica.

Questo movimento filosofico si è svolto in seno alle università.

Ho sentito dire più volte che le cattedre di letteratura italiana dovrebbero venir affidate a dei poeti. Non è certo un'idea molto originale. Con tutto il rispetto dovuto ai poeti italiani di oggi, io mi auguro che questo non avvenga mai, e, se fosse per caso avvenuto, che non avvenga più; a meno che questi poeti candidati alla cattedra non siano critici e filologi della forza di Foscolo e di Carducci.

Il professore universitario ha due funzioni: 1) deve insegnare, deve formare i giovani, seguirli nel loro lavoro giornaliero, conoscerli uno per uno; 2) deve svolgere un'attività scientifica che sia come il coronamento, il risultato ultimo,

la forma stabile e definitiva del suo insegnamento. Nella sua comunione quotidiana con giovani, egli li fa partecipi del suo lavoro e del suo travaglio. Talvolta ci può essere anche la collaborazione tra maestro e discepolo. L'attività scientifica pone il professore nel campo della «letteratura militante», che non si limita alla sola produzione creativa e alle riviste di avanguardia.

È stato detto anche che gli scrittori italiani d'oggi, lungi dall'essere infiacchiti dalla soverchia cultura, ne sono affatto privi perché non si fanno un idolo di Virgilio come i romantici, o non conoscono a fondo la patristica. La cultura degli scrittori italiani di oggi è cultura soprattutto tecnica, vorrei dire *professionale*; ma è, tuttavia, cultura; e in quanto confina o coincide con l'esperienza critica, seppure non ne contiene il movente, è cultura filosofica. Forse l'ideale sarebbe la conoscenza degli scrittori latini, e greci, e dei Padri della Chiesa; ma al tempo stesso, e a maggior ragione, degli autori americani, inglesi, tedeschi, francesi.

Uno dei caratteri della cultura di oggi è d'essere aliena da tutto ciò che è generico e dilettesco, dalle vedute panoramiche. Limita il campo della conoscenza e lo approfondisce. Senza arrivare agli eccessi degli Americani (si veda quanto scrive a questo proposito E. Cecchi in *America amara*), tende alla specializzazione. Ora, entro i limiti di questa tendenza, l'università mantiene vivo ancor oggi il senso classico, umanistico della cultura: la coesistenza di problemi disparatissimi, l'universalità della cultura, e in questa universalità la collaborazione dei diversi *specialismi*. Anche i più giovani professori universitari, che hanno una parte attivissima nelle riviste e nei settimanali letterari, che operano cioè nella sede stessa della così detta cultura extra-universitaria, nella «letteratura militante», si portano seco quest'abito umanistico che li distingue. Se un criterio discriminante esiste tra la cultura universitaria e la cultura extra-universitaria, è questo: che nella seconda si distaccano meglio i caratteri individuali, le tendenze. Una sfumatura, dunque, non una vera e propria differenza di metodo. Se differenza di metodo vi è e divide in due campi la cultura italiana (da una parte, mettiamo, il «Giornale storico della letteratura italiana» di Vittorio Cian, dall'altra «Letteratura» di Bonsanti). Questa differenza non coincide affatto con la differenza posta tra la cultura universitaria e la cultura extra-universitaria: è l'eterno contrasto tra il vecchio e il nuovo, sempre presente in ogni epoca e in ogni uomo.

Per quanto riguarda i giovani di oggi, fatta eccezione per quei gruppi di *privilegiati* di cui parlavo più sopra, credo che Manlio Lupinacci, nel n. 5 di «Primato» abbia detto tutto ciò che c'era da dire; e così anche per quel che riguarda i rapporti tra nazionalismo e internazionalismo in fatto di cultura: «lasciar liberamente arricchire la letteratura nazionale di ogni apporto straniero». Con quel che segue.

LA VEDOVA FIORAVANTI DI MARINO MORETTI

Durante la lettura di un libro che piace siamo soggetti a mille sorprese, come chi attraversi un paese sconosciuto; e sono esse che spesso alimentano la nostra curiosità e, per il momento, ci appagano. Ma la vera bellezza di un'opera narrativa come questa *Vedova Fioravanti* di Marino Moretti (Mondadori, 1941), si gusta solo a lettura ultimata, quando il racconto già comincia a riposare nella memoria. Assumono rilievo certe linee essenziali; è l'idea dell'opera; qualche cosa che deve somigliare al fantasma che, in certi momenti di felice solitudine, l'autore ne ha avuto prima.

Il problema morale è qui trascendente. Moretti non gli permette mai di agire dall'interno del personaggio, drammaticamente, ma lo tiene, con costante fermezza, in una sfera estranea a quella del racconto. Nel giovane prete Dorligo non c'è un problema morale vero e proprio, ma un atteggiamento religioso in cui il problema morale si riflette. Il dramma, sempre sul punto di scoppiare in quest'anima, è fermato in una specie di estasi modesta, in una sorta di spirituale salute giovanile e casta. L'amore di Moretti per i sentimenti e le anime limitate ha trovato la sua espressione più completa in questo giovane prete che ha rinunciato agli studi superiori di teologia per dedicarsi alla cura delle anime.

Mitelda, madre di Dorligo, vedova di un macellaio e donna, pare, di costumi piuttosto liberi, fa parte di un mondo anonimo che i lettori di Moretti conoscono già: potrebbe essere uno dei personaggi di sfondo della *Voce di Dio*, dell'*Andreana*... È un elemento di quel paesaggio morale, non ha, inizialmente, forma individuale. È una delle signore di quel pacifico paesaggio di prosdocimi dove «non si fanno tragedie come nella *Cavalleria rusticana*» e dove «non è disonore e usa ancora oggi tenersi anche i figli degli altri». Nessuno ci dice che Dorligo non sia figlio del macellaio Pompeo Fioravanti, il quale muore portandosi nella tomba gli echi della sguaiata musica di latta sbattuta e gli striduli corni, crudele e beffarda serenata che si ripete ogni anno per San Martino; nulla di preciso sappiamo intorno agli amori della piacente Mitelda, che rimangono come sottintesi nella sua stessa natura, avvolti nel bisbiglio vago della maldicenza e nel mistero del confessionale. Su questa natura, suscettibile di mille possibilità di peccato, passano, nella fiorente maturità vedovile, le tentazioni, come reminiscenze di un altro tempo: il peccato non arriva mai a concretarsi, come i frutti di certi alberi esotici non raggiungono la maturità nel nostro clima. E il nuovo clima è determinato, intorno a Mitelda, dalla presenza del figlio prete. Ma la madre ha un'idea tutta sua della nuova dignità del figlio: «veste nuova e breviario nuovo, quando si è fuori di casa» ammonisce. Tutta la sua vanità e la sua civetteria s'esercitano sul figlio prete, che accetta con condiscendenza corredi vesti talari stole, indulgendo un poco alla «ostentazione delle abitudini religiose intese così comodamente»; tutta la sua attenzione è rivolta a creare l'ambiente nel quale il figlio dovrà vivere, con larghezza, con lusso paesano, ma senza neppure sospettare che cosa di veramente nuovo si sia operato nella sua vita con l'ordinazione



del figlio. E quando ella cedendo ad un'abitudine antica, che nella sua nuova condizione di madre di sacerdote ha tutto il sapore di un primo fallo, si porta in casa il bel pescivendolo Ghetti Bruno, e lo introduce nel talamo, al momento buono lo pianta lì in asso e corre a chiudersi a doppia mandata nella camera attigua. È bastato il ricordo delle stole del figlio chiuse nell'armadio per farla ritrarre dall'orlo del peccato come una giovinetta alle prime armi. Le rimarrà il desiderio, e insieme il rimorso di non sapersi più godere la vita liberamente, ma non peccherà più che di desiderio e di ricordo.

C'è ormai in lei quasi l'impossibilità del peccato, eppure della profonda trasformazione avvenuta, la stessa Mitelda non si rende conto che in certi momenti cruciali; mai prima e forse mai dopo. È come se una mano, in quei momenti, la sospinga più in là; pur senza violenza. La presenza del figlio le tiene luogo di coscienza morale. L'esteriore uniformarsi di Mitelda alla nuova condizione, il suo femminile mimetizzarsi, non hanno nulla a che fare con questa trasformazione profonda e inconsapevole, con questa presenza dimenticata che le sta viva in fondo all'anima. C'è in questa figura femminilmente volubile e camaleontica, qualcosa che ci fa pensare a *Due o tre Grazie* di Huxley, a *Cara anima* di Čechov: solo che in Mitelda il peccato ha una sottile cattolica presenza di seduzione, serpeggia nei meandri più riposti dell'anima, s'affaccia dove meno te lo aspetti. Essa tenta anche di indurre il figlio a lasciare la veste sacerdotale.

Dorligo uscirà da questa avventura appena turbato. Egli è rimasto estraneo, ma il peccato gli è passato vicino, ed egli ne sente il pericolo, e solo allora, per la prima volta, sembra rendersi conto, nel suo candore, di un torbido mondo che conosceva solo di nome. Per un momento sentiamo, in questo personaggio dolcemente idillico, la possibilità di una comprensione più virile, piena, al di là di quella sua purezza sincera sì, ma statica, chiusa in una regola inaccessibile all'esperienza.

Nella memoria, chiamata dalla possibilità fantastica di questa maturazione del personaggio, sale il ricordo del *Vescovo* di Čechov; ma il riferimento non sussiste e non per l'importanza che hanno anche qui, nella narrazione, le pratiche di culto. Parlare di precisione tecnica è poco: Moretti ha vagheggiato ed amato quelle parole e quei gesti, ha tradotto in questo linguaggio, quasi simbolicamente, quel bisogno di solitudine ordinata e sicura che tanto spesso ricorre nelle sue pagine. Dorligo tocca gli arredi sacri con la stessa religione con cui il protagonista di certe pagine di *Pane in desco* prepara sul tavolino le cartelle bianche. Chissà perché il giovane prete che si porta da Rimini la *pietra sacra* nella valigia mi fa pensare al personaggio che va a spasso per le vie di Parigi col pagallo sulla spalla.

Ricorrono motivi noti dell'arte di Moretti, ravvivati dalla trama felice della narrazione; e questo libro, che si pone idealmente, senza contrasti, accanto agli altri di Moretti, è un libro nuovo, più che per la materia, per la perfetta misura che lo domina.

## CANDIDA

Spesso Alessandro, quando aveva finito di studiare, riordinati i libri come gli avevano insegnato a fare in collegio, invece di uscire saliva in terrazzo, dove le donne, avvicinandosi ormai l'estate, se ne stavano a godersi la brezza marina. Camilla gli versava un bicchiere di acqua fresca da una brocchetta di terra scura che, per un'antica abitudine campagnola, teneva tutto il giorno avvolta in un panno bagnato; ed era un invito a sedersi a chiacchierare con loro.

Suo padre le aveva scovate, quelle lontane parenti, al momento giusto, quando aveva dovuto farlo uscire dal collegio; e il ragazzo si convinceva ogni giorno di più che nessuno, all'infuori della zia Candida, lo avrebbe tenuto a pensione per una retta così esigua. Suo padre aveva fatto un calcolo, risuscitando quegli antichi vincoli di parentela ormai dimenticati, e il ragazzo se ne vergognava, sapendo che la *zia* Candida, con la figlia e la nipote, viveva della modesta pensione del marito cancelliere di pretura morto tanti anni prima. Parenti modesti, oscuri, di quelli che facilmente si dimenticano e con altrettanta facilità si vanno a cercare quando se ne ha bisogno. Alessandro se ne sentiva mortificato, ogni volta che ci pensava, si vergognava delle parole che suo padre aveva detto accompagnandolo per la prima volta in via San Giovanni. Per questo s'era messo d'impegno, vincendo una certa repugnanza istintiva, per cercar di neutralizzare, per quanto stava a lui, la finzione del padre, e si sforzava di considerare la *zia* Candida come una vera zia, Paola come una vera cugina, e anche Camilla. Perché essendo infatti Camilla, per certi aspetti e certe circostanze, considerata come nipote da Candida e come cugina da Paola, in modo diverso e con diverso animo, non mancavano di ricordarle la sua condizione di serva.

Le loro chiacchiere, in fondo, non gli impedivano di fantasticare per suo conto dietro i pensieri che suscitava in lui quel vasto orizzonte che si scopriava dall'alto del terrazzo, quel paesaggio pieno d'aria e di luce che lo compensava dall'angustia delle stanzucce semibuie. In quella vastità, l'affacciarsi degli scaricatori intono ai piroscafi ai velieri, ai pontili e alle gru della darsena era un esiguo brulichio di insetti, il ponte della Scafa perdeva tutta la sua imponenza e sembrava un rottame arrugginito abbandonato sulla scogliera che separa il mare dallo stagno. Ma Alessandro si riportava con la fantasia ora in un punto, ora in un altro di quel paesaggio, ristabiliva idealmente le giuste proporzioni delle cose. Ora vedeva le alte alberature dei velieri oscillare contro il cielo vuoto e grigio. Ora seguiva, attraverso la possente armatura del ponte, le nuvole portate dal vento, in fuga. Pareva che tutta la gran macchina navigasse sulla corrente profonda e turbinosa che in quel punto sfocia dallo stagno. E, nel ricordo, tornava la sensazione vivissima della guancia appoggiata a una delle sbarre arrugginite sempre umide per la salsedine e il rombo sordo, come di un treno lontano che si precipitasse verso l'imboccatura del ponte.

Invece su quel ponte non passavano mai né treni né carri. La strada si perdeva tra gli scogli due o tre chilometri più oltre. Tutt'al più si vedeva, verso sera,

qualche pescatore d'arselle o di gamberi filar via a gambe nude con passo leggero e rapido agitando le braccia sotto la grande cesta rotonda equilibrata sul capo.

Appoggiato al parapetto del terrazzo, Alessandro immaginava questo paesaggio di ombre sul ponte. Sentiva nell'aria, mentre i contorni delle cose e le distanze si facevano sempre più incerti l'odore delle alghe che marcivano sugli scogli. E forse quest'odore gli giungeva veramente con quello complesso e vasto del mare che il vento portava a tratti, quando le tende delle finestre prendevano a sbattere e a schioccare come vele.

I pensieri e le immagini che gli suscitava la vista del golfo, fluttuavano intorno ad un pensiero solo, ben preciso, che non lo abbandonava mai, sebbene in certe ore del giorno diventasse come una lieve ombra. Il viaggio di suo padre a Tunisi era un segreto per tutti, tranne che per la mamma, per lo zio Antonio e per lui, Alessandro. Ma né il babbo, né la mamma, né lo zio Antonio sapevano che anche lui sapeva. Questo segreto, di cui non poteva parlare con nessuno, lo portava lontano di là, da quella vita meschina. Era fomento di infinite fantasticherie, ma era invece esso stesso, per la sua natura, qualche cosa di concreto, di reale, di triste anche, proprio per questa sua realtà. E spesso il ragazzo, in mezzo alle sue fantasticherie, si fermava a considerazioni che gli nascevano dentro a sua insaputa, cose che aveva sentito dire tante volte, ma a cui non aveva mai fatto caso. Per esempio che le terre non rendevano più, che suo padre era stato costretto ad occuparsi dell'incetta delle mandorle, che aveva fatto speculazioni sbagliate sul rialzo, che aveva avuto perdite considerevoli. Tutto questo spiegava lo strano colloquio che aveva sorpreso tra suo padre e lo zio Antonio, durante le vacanze di Natale. Suo padre sarebbe partito con una somma da «mettere in salvo». Questa era l'espressione che aveva ripetuto più volte allo zio Antonio: «da mettere in salvo».

Ora, se questa somma c'era e suo padre poteva disporne, perché non liberava la casa e le terre dalle ipoteche? La risposta a questa domanda, era sempre sul punto di formularsi, ma il ragazzo la respingeva con una sorta di paura simile a quella che si prova in sogno, dove l'oggetto del nostro terrore nasce dal terrore stesso.

Candida amava parlare del paese di T. ch'era stata una delle ultime residenze di suo marito. Non si stancava di far domande ad Alessandro sui cambiamenti che il paese doveva aver subito da quel tempo. Parlava spesso del nonno di Alessandro, del babbo, che allora era quasi un ragazzo, di amici comuni, di parenti. Il benessere goduto in quegli anni lontani a T. aveva conservato in lei il ricordo di tutte quelle persone, che nelle sue parole erano ferme ad una perpetua giovinezza, ad un'inalterabile prospera maturità.

Anche Paola, che solitamente, quando sua madre parlava di tempi lontani fingeva un'attonita curiosità, quando si trattava di T. dimenticava questa finzione donnesca, s'animava, toglieva le parole di bocca a Candida, e spesso sorgevano dispute tra loro a proposito di un fatto, dell'età o del nome di una persona.

Dapprima Alessandro si meravigliava vedendo come i ricordi che Paola serbava di T. fossero chiari e sfocati e vaghi altri di altri paesi dove era negli anni successivi. Poi capì, e capì anche cosa significava, in queste occasioni, sia che Paola fingesse, o si dimenticasse di fingere un'età che non aveva, il maligno ammiccare di Camilla. Ma tolte queste piccole civetterie Paola somigliava a sua madre, e mostrava un fondo di spontaneità e di schiettezza che nella vecchia erano costanti e senza turbamenti. In questa schiettezza era toccante il pudore con cui Candida cercava di nascondere la commozione quando parlava del figlio Agostino, che abitava da tanti anni in una cittadina del Piemonte. In tanti anni Agostino non le aveva mai portato la moglie per fargliela conoscere. C'era il mare di mezzo, un lungo viaggio in ferrovia, e lei era vecchia. Un giorno, a tavola, Candida disse accennando a Paola:

«Lei almeno avrebbe potuto andarci. Tante volte gliel'ho detto: Vai e poi mi dici com'è questa sposa».

Paola voltò la faccia verso la finestra, e Alessandro si accorse che lo faceva per nascondere le lacrime.

Di solito Alessandro era severo con Paola non riuscendo a perdonarle certe piccole civetterie di ragazza, come quando, per esempio, dopo essersi lavata i capelli, ch'aveva crespi e robusti come la criniera d'un berbero, li teneva tutto il giorno sciolti sulle spalle per farli asciugare con un nastro di seta celeste alla nuca. Arrivava a detestarla con tanta violenza, dentro di sé, pur senza manifestarlo menomamente, che poi finiva per pentirsene. Era in seguito a questi pentimenti segreti che le chiedeva di suonargli qualcosa al piano. Ma la sua tolleranza durava poco: bastava il gesto lezioso e innocente con cui Paola s'aggiustava la sottana sedendosi sul seggiolino, per riportarlo con violenza allo stato d'animo ostile di poco prima, e la guardava con odio sfregarsi le mani grassocce prima di cominciare, scuotere la testa come se avesse ancora i capelli sciolti sulle spalle.

Dopo queste esibizioni, accadeva che Camilla gli chiedesse se la musica gli fosse piaciuta, e c'era tanta malignità in questa domanda e negli occhi vivaci di Camilla, che Paola diventava rossa come quando s'arrabattava invano alla tastiera cercando di decifrare lo spartito che Alessandro, stanco di sentir sempre ripetere la *Marcia turca*, le aveva messo davanti. Non sapeva perdonarle di tenere in mostra, assieme con gli altri, gli spartiti che non conosceva bene. Ma fu senza la minima malizia e senza intenzione di prestarsi al giuoco maligno di Camilla, che un giorno disse che la colpa non era di Paola ma del piano scordato. In realtà, non sospettava che Camilla si servisse di lui per ferire Paola in una parte segreta e dolorante dell'anima, che lei conosceva, ma dove non sarebbe potuta arrivare da sola. Non sospettava neppure quanto soffriva Paola a causa della sua manifesta simpatia per Camilla. Camilla gli piaceva. Camilla non nascondeva i suoi anni ed era franca di gesti e di parole. Aveva bei capelli color bronzo, folti, con molti fili bianchi, e un corpo svelto e asciutto di ragazza montanara, intatto, non senza qualche dolcezza nei fianchi e sul seno. Il suo viso era di pastora, arso dal sole e dai venti, coperto di piccole rughe e gli occhi verdi come quelli

del gatto. Tutto questo piaceva al ragazzo. Doveva avere gli stessi anni di Paola, benché ne dimostrasse almeno dieci di più, non tanto per il viso sciupato, che nonostante tutto era giovanile e vivace, ma per un certo piglio maschile che doveva esserle stato proprio anche da giovane, e che ora la poneva nell'età neutra della cinquantina. E forse anche perché mentre Paola parlava il dialetto ibrido usato dai signori della città, Camilla, come Candida, non aveva mai abbandonato l'antico dialetto del paese del centro dov'erano nate, così che Camilla sembrava più della generazione di Candida che di quella di Paola. C'era, tra Candida e Camilla, l'intesa profonda che esiste tra compaesani di un paese straniero, tra i sopravvissuti di una tribù: un'intesa che nulla può distruggere e che finirà inesorabilmente per riprendere il sopravvento se qualcosa la turba momentaneamente. Un'intesa, un legame che in certi momenti sembrava più profondo di quello che univa Candida a Paola. Infatti i rapporti tra la madre e la figlia erano falsati, resi artificiosi, addirittura convenzionali, da un tentativo di educazione borghese che, in una certa epoca della vita di Paola, doveva esser stato fatto.

Per questo non erano temibili le ire tempestose che prendevano a volte la vecchia, e certe espressioni un po' libere di Camilla. Per lo più la vecchia non ci faceva caso, perché in fondo non c'era in esse nulla di sconveniente, ma a volte invece s'infuriava, con grande meraviglia di Alessandro, a cui le sfuriate della vecchia apparivano del tutto irragionevoli. Era come se in Candida risorgesse dalla memoria, illogico e fuori tempo, il timore che quelle espressioni, così comuni nella parlata paesana, potessero offendere l'orecchio delicato di una bambina. Paola, anche lei per un'abitudine antica, rimasta come certi vezzi di ragazza, arrossiva e si voltava dall'altra parte. Un giorno che Camilla disse che i gatti, se si vuole che stino in casa bisogna *castrarli*, il rossore di Paola seguì come al solito alle furie di Candida. Con molta calma, e con l'effetto, voluto, di far crescere la furia della vecchia, Camilla, rivolgendosi ad Alessandro, chiese quale altra parola si potesse usare per indicare la stessa cosa.

Alessandro seguiva con trepidazione queste dispute, aspettando ogni volta qualcosa, una parola, che mettesse a nudo, a un tratto, un aspetto nascosto, insospettato della vita di quelle creature di solito così pacifiche e serene.

Accadeva spesso che, dopo queste ire, la vecchia si sentisse male. Allora l'accompagnavano in camera, o ce la portavano di peso, ché, nonostante sembrasse corpulenta e greve era leggera come una bambina; e Camilla da maligna eccitatrice si trasformava in attenta amorosa indispensabile infermiera. Si ristabiliva d'incanto tra lei e la vecchia quell'intesa profonda che la passeggera sfuriata non aveva turbato. Nessun'altra mano, all'infuori della sua, era tanto leggera e sapiente nel fare l'iniezione a Candida, nessuno, come lei, sapeva farle massaggi tanto salutari con un panno di lana imbevuto di canfora. Dopo aver prestato queste cure alla vecchia, Camilla se ne tornava in cucina e Paola andava a sedersi, nella stanza semibuia, accanto al letto di sua madre. Allora il ragazzo sentiva per lei – e non per Candida ma per lei – una pietà struggente, un bisogno di volerle bene. E, in punta di piedi, entrava anche lui nella camera. Si sentiva

solo il respiro affannoso di Candida e il ticchettio di un grosso rosario di legno appeso alla testata del letto.

Questo stato d'animo eccezionale gli faceva nascere un bisogno di confidenza. Immaginava di raccontare delle cambiali, delle firme di favore, delle ipoteche, del viaggio di suo padre a Tunisi, immaginava le domande che Paola gli avrebbe rivolto, la meraviglia, la pietà.

Un giorno Alessandro, sentendo parlare di un podere del nonno detto *L'orto del cedro*, non seppe resistere alla tentazione, e disse che quel podere era stato venduto già da qualche anno per far fronte a certi impegni. Stette con gli occhi bassi sul piatto: gli pareva di aver detto tanto, di aver tradito il babbo. Il cuore gli batteva forte. Ma le donne non mostrarono nessuna meraviglia, non fecero nessuna domanda. Da quel momento il suo bisogno di confidarsi cessò del tutto. Si sentì solo, solo con se stesso, e pieno di rancore verso quelle creature buone e ottuse, verso la loro vita meschina. Le fantasie di prima lo ripresero con più vigore, decise che, ad ogni modo, sarebbe partito con suo padre; e siccome conosceva il nome del veliero sul quale doveva imbarcarsi, studiava attentamente sul giornale il movimento del porto. Era certo che, quando il veliero fosse arrivato, anche suo padre sarebbe venuto in città e, sicuro com'era lui che non sapeva nulla dei suoi progetti, sarebbe andato a salutarlo prima di partire, a dargli un bacio come sempre faceva prima di tornarsene a T., ogni volta che veniva in città per affari. Allora lui lo avrebbe abbracciato stretto, gli avrebbe detto che sapeva tutto, che voleva andare con lui. Non lo avrebbe lasciato partire solo. L'avrebbe aspettato all'imbarco seduto su uno dei cannoni della darsena. Ora le sue fantasie avevano una direzione precisa, si organizzavano, diventavano un piano d'azione. In questa attesa anche gli atti più comuni acquistavano il fervore dell'impresa. Anche se si allacciava una scarpa col piede appoggiato al ferro del letto le sue dita erano animate da movimenti agili, sicuri e decisi, come quelli di un campione che si prepara al combattimento.

Le giornate passavano monotone, lunghissime, senza che mai apparisse sul giornale il nome di quel veliero, che navigava chissà in quale parte lontana del globo.

Un giorno Alessandro fece una cosa di cui, anche molti anni più tardi, non seppe rendersi ragione. Come se un altro, non lui, avesse agito al suo posto.

Le donne erano sedute in terrazzo, quando le salutò per uscire. Le salutò come sempre, e sul punto di salutarle non sapeva ancora nulla di quanto avrebbe fatto qualche minuto più tardi.

Scese al piano di sotto, dov'erano le camere da letto, entrò nella sua per prendere una lettera da imbucare che aveva preparato sul tavolino. Fu mettendola in tasca che le sue dita trovarono un pezzo di refe arrotolato. Ripensandoci più tardi gli parve di aver agito con la precisione e l'abilità di un sonnambulo. Si trovò davanti alla porta d'ingresso, che dava sulla scala esterna. Spense la luce, e, al buio, fece passare un capo del refe nella maniglia del paletto, aprì la porta, uscì,

poi, tenendo saldi i due capi del refe, la richiuse e tirò pian piano. Il refe scorreva agevolmente nella connessura dei battenti, il paletto cedeva, scivolava negli anelli unti, senza rumore. Quando sentì che il paletto offriva resistenza lasciò libero uno dei capi del refe e tornò l'altro, l'arrotolò, se lo mise in tasca. La porta risultava chiusa dall'interno.

Fece tutto questo rapidamente, in silenzio, e senza sapere perché, ma con un piacere maligno che lo inebriava.

Con lo stesso piacere osservò gli effetti dello scherzo.

Le donne, che erano scese tutte e tre al piano di sotto, sospettavano l'una dell'altra, s'incolpavano a vicenda. Solo Candida non diede molta importanza alla cosa, e forse anche per questo Paola e Camilla decisero che proprio lei doveva essere stata, e ne parlarono con il ragazzo, in segreto. Certamente era lei che aveva chiuso la porta, e poi se n'era dimenticata. Paola dicendo questo al ragazzo piangeva, perché è un brutto segno quando cominciano queste amnesie con l'arteriosclerosi.

Quando ripeté lo scherzo, il ragazzo aveva due scopi, per quanto non chiari al suo spirito: vincere la pietà che gli avevano fatto le lacrime di Paola e, in un secondo tempo, dire alle donne che era stato lui: avrebbero riso.

Quella sera era sceso in darsena e s'era fermato a lungo a guardar scaricare certe macchine agricole alla luce di forti lampade elettriche; poi, era rientrato.

Si ricordò lo scherzo del paletto solo cercandosi in tasca la chiave.

Mise la chiave nella toppa, e benché sapesse ch'era inutile, provò ad aprire. Scosse la porta, poi suonò. Ora lo scherzo non lo interessava più. Avrebbe voluto andare in camera sua a leggere, senza contrattempi.

Si sentì il passo pesante di Paola per le scale, poi si aprì la finestra del pianerottolo.

«Anche questa volta avete dato il paletto» disse Alessandro con accento sincero di noia.

«Cosa!» fece Paola. Stette lì un momento, come se non capisse, poi richiuse in fretta la finestra e strillò:

«Camilla! Mamà!... venite giù!... Camilla!...»

Prima Camilla, svelta come una capra, poi Candida, si lanciarono giù per la scala; ma subito prevalse un altro sentimento, il piacere intenso, segreto, della burla maligna.

«Come l'altra sera» diceva Paola con voce rotta, a Candida che era giunta finalmente in fondo alla scala «Guardate!».

In silenzio le donne, al di là della porta chiusa, guardavano il paletto. Al ragazzo pareva di vedere le loro facce intente. Successe un lungo silenzio.

Quella sera nessuna delle tre aveva lasciato la cucina. Il fatto che Paola e Camilla erano riuscite a dare una spiegazione razionale, ora tornava a presentarsi al loro spirito misterioso, terribile. Finalmente fu tirato il paletto, d'un colpo, e la porta s'aprì. Alessandro vide ch'era stata Camilla, la quale teneva ancora la mano avvolta nel grembiale.

Egli richiuse la porta, diede il paletto tranquillamente, guardò in faccia le donne e disse:

«Sono stato io che ho dato il paletto. Volevo farvi uno scherzo».

Ma le donne non gli badarono. Candida lo attirò a sé, gli sfiorò i capelli con un gesto di compatimento.

«Sono stato io» ripeté Alessandro cercando di ridere.

«Non dir sciocchezze» disse Paola.

Tutte e tre guardavano la porta chiusa, in silenzio. Esse erano sole, di fronte a quel fatto misterioso.

«Perché non lo lasciano aperto, il paletto?» disse piano Camilla.

«Ma neanche per sogno» disse Candida con voce dura. Lasciatelo chiuso, giacché vuole restare chiuso.

Alessandro ebbe un brivido. Improvvisamente pensò a suo padre. Rivide il suo viso bruno, il suo occhio vivo e scaltro – suo padre che, a casa, gemeva per i reumatismi e si faceva aiutare dalla mamma a indossare la pelliccia, ma poi, a caccia, lontano dagli occhi dei familiari, ridiventava agile come un ragazzo di vent'anni. E questo pensiero gli fece paura. Il piacere di poco prima era sparito, non rimaneva in lui altro che un senso di paura, uno sgomento di solitudine, improvvisamente.

Camilla e Paola gli toccavano le spalle, le braccia; e tutti e tre, stretti l'uno all'altro, seguivano Candida, che aveva cominciato a salir le scale reggendosi la sottana con tutte e due le mani. Non voleva esser toccata da nessuno, e coi gomiti scansava la mano di Camilla.

A un tratto si fermò, si chinò come per raccogliere qualche cosa e s'afflosciò sugli scalini prima che potessero sorreggerla. La sollevarono di peso, la portarono giù per la scala stretta, l'adagiarono sul canapè dell'andito, le sciolsero il fazzoletto che teneva al collo. Camilla aprì la finestra che dava sulla scala esterna, Paola corse a chiuderla, poi tutte e due presero a farle vento coi grembiali, bisticciandosi sottovoce. Candida, con la testa riversa e un braccio penzoloni respirava appena.

«L'iniezione!» dissero insieme Paola e Camilla smettendo ad un tratto di farle vento coi grembiali.

Di nuovo la sollevarono e la portarono in fretta, quasi correndo, in camera sua. Alessandro stette lì a guardarle.

Dopo un poco il ben noto odore di canfora si sparse per la casa e Paola uscì dalla stanza.

Seduti sul canapè, al buio, Paola e Alessandro stettero un pezzo in silenzio ascoltando il respiro affannoso di Candida e quello di Camilla che le faceva i massaggi col panno di lana.

«Sai» disse Alessandro premendo la mano di Paola «sono stato proprio io che ho tirato il paletto, uscendo».

Voleva liberarsi di quel senso di paura e di rimorso che l'opprimeva, dire tutto, confessare la sciocchezza che aveva fatto.



Paola non rispose subito. Lo attirò a sé affettuosamente, maternamente, vincendo la sua resistenza, e mormorò con dolcezza:

«Cosa dici?»

«Sono stato io. Ti giuro!»

«Hai le mani fredde» disse Paola.

Egli stette con le mani nelle mani di lei, quieto.

Quella volta l'accesso fu più grave del solito e lasciò Candida in uno stato di sonnolenza quasi continua che preoccupava molto Paola. Ci si poteva aspettare da un momento all'altro un peggioramento, forse la fine. Ad Alessandro invece pareva immersa in una specie di meditazione fantastica di ricordi, e forse egli amava pensare così per sottrarsi al rimorso. Eppure Paola e Camilla sentivano che il fatto misterioso che s'era ripetuto due volte a distanza di pochi giorni doveva essere legato in qualche modo alle condizioni della vecchia. Era come l'annuncio di qualche cosa che doveva accadere, che forse stava già accadendo. E vivevano nell'ansia di quest'attesa. Erano pronte a tutto, e di tutto temevano. Solo Candida, quando si riscuoteva dal suo torpore, era tranquilla e serena come prima, e parlava degli stessi argomenti senza rendersi conto che, per le due donne, le sue parole non avevano peso ormai come quelle di un bambino o di un malato grave.

Una sera, con un'aria di improvvisa allegria, si mise a parlare di Michele Stagno.

Alessandro si ricordava bene dello zio Michele, che andava spesso a T.

«Anche ai miei tempi» disse Candida «ci andava spesso. Viaggiava sempre a cavallo, con due borse di pelle attaccate agli arcioni e il fucile a tracolla. Era molto amico di Gaspare e di tuo nonno specialmente, Alessandro. Che brav'uomo era! Che amico!».

Come Candida parlava, Alessandro rivedeva il vecchio, le sue larghe spalle quadrate, la gran barba, il naso forte e diritto, quel viso fino allora dimenticato, s'animava al riflesso delle parole di Candida.

«Erano tempi di abbondanza. Ma danari in giro ce n'erano pochi».

Raccontò che un giorno Michele, mentre tornava a cavallo verso F, attraversando i binari della piccola ferrovia che portava alla miniera, vide tra i sassi un sacchetto. Gli parve un sacchetto di sementa. Smontò e lo raccolse. Sementa non era perché pesava come il piombo. Piombo nemmeno perché il sacchetto non sembrava pieno di pallini da caccia né di palle.

«Era danaro» disse Camilla, a un tratto interessata al racconto.

«Erano marenghi» disse Candida.

Camilla giunse la mani:

«Allora è per questo che è così ricco» disse.

Candida sorrise tra sé, ad occhi chiusi.

«Rimontò a cavallo e invece di andare a F, quella sera, andò alla miniera, a cercare il padrone della miniera, che era un'inglese, e gli restituì il sacchetto».

«Stupido» disse Camilla.

Candida non si degnò nemmeno di rispondere, né le rivolse lo sguardo. Solo tacque un poco, poi continuò:

«Il danaro allora era in mano ai forestieri. Michele Stagno voleva mettersi a commerciare, ma non aveva danaro. Era povero. Allora andò da tuo nonno, Alessandro».

«Poteva andare dall'inglese» disse Alessandro.

Paola e Camilla risero forte.

«Tuo nonno non aveva danaro» disse Candida dopo che ebbero smesso di ridere «Non aveva denaro ma aveva terre, ogni bendidio aveva. E sai cosa fece tuo nonno? Fece finta di dovergli lui dei denari, a Michele, e gli firmò tre cambiali. Ecco com'è cominciata a ricchezza di Michele Stagno: con l'aiuto di un amico» e guardò severamente Camilla.

Senza sapere perché Alessandro abbassò la testa e arrossì.

Paola facendo un grande sforzo per trattenere le risa chiese che cosa sarebbe accaduto al nonno di Alessandro se Michele allo scadere delle cambiali non avesse avuto i danari disponibili.

«Pagò puntualmente» disse Candida passandosi una mano sulla bocca.

Alessandro, a quel gesto, pensò che Candida aveva sentito fare quel racconto dal nonno, perché quel gesto era un gesto di uomo e di fumatori, che gli pareva di aver visto fare dal nonno. Candida chiuse gli occhi e dopo un poco disse:

«Cosa non guadagnò quell'uomo, poi!»

Camilla intanto s'era alzata per cercare le carte da giuoco nel cassetto della credenza.

Candida era seduta in cucina accanto alla porta del terrazzo. Si batteva su petto un giornale piegato in quattro, facendosi vento, assorta. Ogni tanto alzava le sopracciglia, mentre gli occhi, dalle palpebre pesanti e rugose, restavano socchiusi. Pareva dicesse tra sé: «Pazienza!».

Quella sera Camilla e Paola, contrariamente alle loro abitudini, erano uscite assieme. Erano andate a vedere i fuochi d'artificio sul molo di Ponente. C'era mancato poco che Alessandro e Paola non litigassero. Alessandro, fin dal giorno prima, aveva promesso a Paola di accompagnarla lui a vedere i fuochi, ma all'ultimo momento, con la scusa di un compito, aveva detto che non poteva uscire. La vera ragione era questa, che aveva pensato che anche a Camilla sarebbe piaciuto vedere i fuochi. Ma se uscivano lui e Paola, Camilla avrebbe dovuto restare a casa con Candida. E così aveva lasciato che Paola strillasse e lo chiamasse ipocrita e *seminarista* godendosi anche, in cuor suo, il dispetto che le faceva. Sapeva che Paola si vergognava di uscire in compagnia di sua cugina. Alla fine era intervenuta Candida, prendendo le parti di Alessandro, imponendo a Paola e a Camilla, che già avevano deciso di stare a casa tutte e due, di vestirsi e andarsene fuori dai piedi. S'era tanto arrabbiata che esse avevano dovuto darle retta, per paura che le venisse un attacco, e forse contente, benché non lo lasciassero vedere, di essere state costrette ad uscire. «Due bambine» pensava Alessandro tra

sé, ora che tutto era tornato quieto, guardando il viso della vecchia e quel piccolo gesto di rassegnazione gli dava pena.

«Proprio come due bambine». Ma pensava a Paola specialmente che gli pareva di aver punito costringendola ad uscire con Camilla. Teneva il libro aperto sul piano di marmo del tavolo di cucina ma non poteva distogliere gli occhi da quel viso che gli pareva cieco. Dalla porta del terrazzo veniva ogni tanto un soffio d'aria fresca. Le farfalle notturne, dopo aver fatto una serie di giri folli intorno alla lampada, s'abbattevano e si trascinavano stanche sul marmo abbagliante. Si doveva star bene in darsena. Spostandosi appena da un lato, vedeva al di sopra del parapetto, tra i vasi di fiori, le luci del porto e delle borgate lungo il golfo, vivide nella notte. La strada, sotto il terrazzo, era silenziosa. Così dovevano essere anche le altre strade. La città s'era svuotata. La gente era accorsa sul molo e nelle adiacenze del porto per vedere i fuochi. Alessandro era contento di essere a casa, pensava alle lunghe ore di solitudine che gli rimanevano prima di andare a letto, e gli venne voglia di riprendere la lettura del *Negro di Narciso* che aveva cominciato nel pomeriggio. Poteva leggere quanto voleva, il giorno dopo era vacanza. Chiuse il quaderno, si stirò, sbadigliò; e pensando a Paola e alla rabbia che le aveva fatto si sentì allegro e leggero. Si alzò, scivolò agilmente tra la sedia e il tavolo, e si diresse verso le sale, tentando con la punta del piede le piastrelle sconnesse dell'ammattonato, per non fare rumore. Sull'uscio si voltò. Candida teneva sempre gli occhi chiusi, non s'era accorta che s'era alzato. Non dormiva però. Alessandro decise che sarebbe andato e tornato senza che lei se ne accorgesse. Scese gli scalini a quattro a quattro, appoggiandosi con tutto il peso del corpo alla ringhiera e al muro, a salti menti e leggeri. Si orientò al buio verso la porta della sua camera, sfiorò con l'indice della mano destra e riconobbe lo spigolo di un armadio nell'andito, fece ancora alcuni passi e si sentì davanti alla faccia una porta chiusa: alzò la mano, la posò con cautela e precisione sulla maniglia, spinse, entrò nella stanza e sempre al buio, con la stessa esaltata sicurezza, si diresse verso il tavolino dove riconobbe al tatto, fra gli altri, la copertina ruvida del libro che cercava. In quel punto la luce si accese nell'andito, alle sue spalle, inaspettatamente. Alessandro ebbe un brivido lungo, un brivido di paura. Si voltò di scatto e rimase appoggiato al tavolino, stringendosi il libro al petto. Nell'inquadratura della porta vide Candida, nell'andito, proprio sotto la lampada elettrica. Quando era scesa? Come aveva fatto a scendere le scale così in fretta e senza rumore, lei che con il suo passo pesante ci metteva sempre tanto tempo? Rifece mentalmente la strada: era stata questione di un attimo. Eppure Candida era lì, col suo grosso corpo, sotto la debole luce della lampada. Il fazzoletto annodato sul seno s'alzava e s'abbassava con un ritmo regolare, affannoso. «Che si senta male» pensò Alessandro. E non pensò veramente ad uno dei soliti malesseri di Candida. Pensò a qualcosa di più grave, di molto più grave, senza che tuttavia l'idea della morte si precisasse nel suo spirito, a spiegare l'apparizione.

Standosene appoggiata contro il muro con le spalle, Candida tese una mano verso di lui senza distogliere gli occhi dalla porta. C'era nel suo gesto l'invi-

to a far piano, come se si trattasse di sorprendere un insetto che strisciasse là, sulla porta. Alessandro si avvicinò in punta di piedi, cauto, come quando era sceso al buio.

«Hai sentito?» chiese Candida a bassa voce.

«Che cosa?» chiese Alessandro, pure a bassa voce.

«Il paletto. S'è aperto, poi s'è richiuso».

Il ragazzo ebbe un brivido. Poi scosse la testa.

«È impossibile» mormorò. Uno strano senso di paura cresceva, cresceva dentro di lui come un'ombra che lo invadesse.

«Vi sentite male, zia» balbettò «Volete che vi accompagni di là?»

Candida fece cenno di no con la testa.

«Tu eri in camera. Io ti aspettavo lì, sulla scala, quando ho sentito».

«Le altre due volte» disse Alessandro «sono stato io che l'ho chiuso».

Candida non gli badò. Si baciò la punta delle dita e toccò l'immagine del Salvatore che Camilla aveva attaccato alla porta con quattro borchiette d'ottone.

«Anche Camilla mi ha detto la stessa cosa» disse dopo un poco avviandosi verso la scala.

«Ch'era stata lei, dice, a dare il paletto. È ora di finirla perché io le cose le capisco meglio di voi. Non sono mica diventata stupida».

Cominciò a salire reggendosi la sottana con tutte e due le mani e scansando coi gomiti l'aiuto di Alessandro.

«Avere riguardo» borbottava fermandosi «non fare la scala! Altro che non fare la scala! Sono i dispiaceri che mi fanno morire. Ci vuole altro!».

Riprese a salire, poi si fermò di nuovo e rifacendo la voce di Paola, con una smorfia, disse:

«Non prendere caffè!» e riprese ancora a salire. Poi disse:

«Ma non è la scala, non è il caffè. A volte basta un pensiero, che viene; e il cuore comincia a battere forte. O Gesù! Ma a me i pensieri non me li ha mai risparmiati nessuno. Mai! Mai! Nessuno!»

Alessandro cercò di nuovo di aiutarla, e questa volta Candida non lo respinse. S'appoggiò stringendolo un poco a sé e continuarono a salire. Egli l'accompagnò fino alla poltrona, in cucina.

«Io...» cercò di spiegare il ragazzo quando si fu adagiata.

«Tu non c'entri» disse dolcemente Candida. I suoi occhi si riempirono di lacrime.

«Ma poi non c'entrano neanche i pensieri, sai. Né il caffè, né le scale, e nemmeno i pensieri. Si mette a battere forte forte per conto suo, e non c'è nessuna ragione, nessuna».

Tacque un poco, poi disse:

«Ora non sono tranquilla?»

Alessandro fece cenno di sì, vivamente. Prese il giornale che era sul tavolo e come aveva visto fare qualche volta da Paola, cominciò a farle vento piano piano, timidamente.

«A volte» continuò Candida «si sentono dei colpetti, poi ancora dei colpetti. E allora... non c'è molto da aspettare».

«Dei colpetti?» chiese Alessandro senza capire.

«Sì, dei piccoli colpi, così, *toc toc...* E non li sento mica nel cuore, sai. Li sento qui sui muri, nel soffitto. Qualche volta li sento anche nel tavolo, come qualcuno che batta di sotto: *toc, toc, toc...*»

Tacque un poco, poi, come cambiando argomento, chiese:

«Hai sentito parlare di quel santo che avverte battendo il muro col bastone, quando c'è qualcuno che... mi capisci?»

«San Gaetano» disse infatti Alessandro che aveva sentito parlare di quel santo dalle serve di casa.

«Beh» disse Candida socchiudendo gli occhi «io non ci ho mai creduto. Quel santo è una brava persona, ma a quello che si dice di lui non ci credo. È il cuore che batte e sembra di sentire i colpi sul muro».

«È così! Certo che è così!» disse Alessandro sollevato. E cercò di ridere.

«Io lo so che è una sciocchezza» disse pensierosa «eppure finirò per crederci lo stesso come gli altri. L'altra sera ho visto un frate».

«Un frate?»

«Sì, un frate, in sogno. Non so se fosse San Gaetano. Aveva la bisaccia e il bastone come lui. Usciva dalla mia stanza e andava a tirare il paletto della porta di ingresso. E sempre in sogno i sono detta: "Ma allora è vero"».

«Il paletto l'ho dato io, zia» disse Alessandro continuando a farle vento.

Con un gesto di dispetto gli strappò di mano il giornale e prese a farsi vento da sé, con gli occhi chiusi. Il suo viso era diventato di colpo assorto, lontano.

Alessandro aprì il libro, cercò il segno. Stette così un pezzo, senza leggere, con gli occhi sulle stesse parole: *«Dov'è Jimmy» e fummo ripresi dallo sgomento*, senza riuscire ad andare avanti. Ad un tratto s'udì un primo scoppio, lontano, sul molo. Seguì un crepitio fitto, poi silenzio. Alessandro si sforzava di continuare a leggere: *All'estremità della fila, il nostromo gridò con voce rauca: «L'ha veduto nessuno uscire?»*. E un altro colpo fortissimo in mezzo al cielo schiantò l'aria. Alessandro alzò la testa. In fondo alle orecchie gli era rimasto un tintinnio di cristalli. Candida continuava a tenere gli occhi chiusi. Un altro scoppio, a fior d'acqua, come il primo che s'era udito, si moltiplicò in echi sempre più distanti che morivano nei seni lontani del golfo, ai piedi delle montagne. Tra i vasi del parapetto si vedeva a tratti la distesa dei tetti e la cupola rotonda di Santo Spirito illuminata a giorno da un luce ora verde ora azzurra ora rossa; poi parve che una bianca luce d'alba sbocciasse in mezzo al cielo allargandosi sul mare fino a scoprire le borgate del golfo, il ponte della Scafa esile esile e nero. Poi tutto rovinò nell'oscurità a uno scoppio improvviso.

Candida s'alzò puntando le mani sui braccioli.

«Io scendo» disse «È meglio».

«Sì, è meglio» disse Alessandro.

Scesero passo passo, Candida, come soleva, mettendo sempre avanti il piede destro e tenendosi con una mano alla ringhiera. Con l'altra si appoggiava alla

spalla del ragazzo. Nel cielo era un brontolio cupo, un cannoneggiamento lontano, rotto, ogni tanto, dai grandi scoppi in mezzo al cielo. Tutta l'aria, fino a quelle altezze vertiginose, sembrava solidificarsi, sfaldarsi in quell'attimo.

Aiutò la vecchia a stendersi sul letto, e, seguendo le sue indicazioni, le mise alcuni cuscini sotto le spalle per tenerla sollevata.

«Sto bene» disse Candida, e gli sorrise.

Le coprì i piedi con uno scialle, e si sedette su una seggiola ai piedi del letto guardando in alto il soffitto pieno di ombre. Il tumulto di tonfi sordi e di scoppi che riempiva il cielo in tutta la sua profondità richiamava l'immagine di certi tramonti nuvolosi sul golfo. A volte le nuvole sembrano immobili, ma dopo un poco l'occhio avverte un lento accavallarsi di masse grigi e turchine, un diroccare di vertiginosi pinnacoli. Nel volgere di qualche secondo, in quell'ingannevole immobilità si stravolgono prospettive sconfinite, altre se ne aprono, sempre immobili e sempre instabili. E tutto quel vasto lontano silenzioso tumulto se ne va chissà dove sul filo di un vento altissimo, di un maestrale stratosferico, mentre il venticello di levante che inumidisce le facciate dei palazzi e segue docile le vie strette e tortuose che dal mare portano agli ampi viali di sicomori e alle spianate dei bastioni, è impregnato di un odore di terra, di pioggia autunnale, che viene certo dai monti che si vedono al di là dello stagno e si protendono sul mare. Nessuna cosa, come il ricordo di questi venti così diversi, dava l'immagine della vastità del cielo, ora, ripensandoci, di quel cielo notturno che non vedeva.

S'accorse che Candida gli faceva cenno con la mano, forse già da qualche momento.

«Alessandro».

S'alzò e le si fece dappresso.

«Alessandro ho bisogno di un piacere».

«Sì» disse Alessandro. Sentiva di amarla.

«Levami le scarpe, per favore».

Alessandro sollevò lo scialle, scoperse i piedi della vecchia, inerti, e cominciò a slacciare una stringa, delicatamente. Le sue dita sciolsero con facilità il nodo, il collo della scarpa s'allargò, e Candida mandò un sospiro di sollievo. Egli prese la scarpa per il tacco e per la punta e la sfilò. Gli pareva di aver già fatto questo un'altra volta, di aver provato già altre volte la dolcezza di dar sollievo, con così poco, a una persona cara.

«Alessandro».

«Zia».

«Quando eravamo a T. Maria Teresa aveva presso a poco la tua età».

Gli parve strano il nome di sua madre pronunciato così. In casa la chiamavano Tina. A un tratto se la figurò, come non l'aveva mai vista prima, ragazza, come tante persone di T. di cui parlava Candida.

«Anche lei mi voleva bene».

Alessandro posò le polacchine sul tappeto, ma non volevano stare dritte,

avendo il tacco consumato da una parte. Provò all'improvviso un senso di fastidio, quasi di ripugnanza, e le lasciò lì.

«Era bella?» chiese con sforzo come se facesse un salto nel vuoto, e subito arrossì.

«Bella?» disse piano Candida «Mi chiedi se era bella?»

Tacque un poco pensierosa, poi disse:

«Apri quel cassetto».

Alessandro andò al canterano, aprì il cassetto, si voltò a guardare Candida.

«In fondo a sinistra. Vicino c'è una scatola di legno. Lì».

Sentì una superficie dura coperta di velluto e tirò fuori un vecchio album. Sul velluto una decorazione di perline formava un sereto di foglie e di frutti.

«Sì» disse Candida tendendo la mano.

Si sollevò sul fianco puntando il gomito, prese l'album, lo aprì, voltò alcune pagine e lo accostò alla lampada sul comodino. Anche Alessandro avvicinò il viso. Maria Teresa stava seduta su una panchina di pietra, col busto un po' chino in avanti. Sorrideva col viso alzato, come se qualcuno l'avesse chiamata, mentre stava accarezzando il grosso cane accucciato ai suoi piedi. Anche il cane aveva alzato il muso alla voce.

«Gliela fece Agostino, in casa nostra».

Nella stessa pagina c'era anche una fotografia di Agostino, col colletto duro e i guanti sfilati in una mano, c'era Candida, col marito, Paola con un gran cappello attraversato da uno spillone. Una leggera ombra di baffi accentuava la sua somiglianza con Agostino. Tutti erano in pose rigide, che contrastavano con la sciolta naturalezza della giovinetta col cane.

«Mi sarebbe piaciuto passare con lei il resto della mia vita. Se ci fosse stata lei, oh! Tante cose non sarebbero accadute. Tutto sarebbe stato diverso».

Chiuse l'album e si distese di nuovo, con un sospiro. Ad un tratto Alessandro si accorse che gli scoppi erano cessati. Nell'aria, dopo tanto frastuono, c'era un silenzio intento, profondo come in campagna. Gli pareva che la vecchia non parlasse di sua madre ma di una persona estranea, di una morta; e tale doveva esser la mamma per lei, forse. Certo, tutto sarebbe stato diverso, tutto poteva essere diverso, anche lui poteva non esser mai nato. Con un bisogno improvviso di liberarsi da quest'idea chiese:

«E si piacevano?»

Gli parve d'aver detto una cosa atroce. Se ne vergognò subito.

«Chi?»

Cosa poteva dire, ormai?

«Agostino...» mormorò.

Candida lo guardò meravigliata, si fece seria, inghiottì, con una smorfia che le rimase intorno alla bocca. Poi si ricompose e le lacrime cominciarono a scivolare di sotto le palpebre abbassate.

«Zia» disse Alessandro con voce rotta. Voleva parlare, dire qualcosa.

Candida fece cenno di no, con la mano.

«Non volevo dirti questo» disse inghiottendo le lacrime. «Quella era un'idea mia che loro due si sposassero. Il mio ragazzo non ha mai avuto la testa sul collo, mai. Una sciocchezza dietro l'altra, sempre, sempre... Io pensavo che con lei sarebbe cambiato. Da una sciocchezza all'altra. Dopo quel ch'è successo con Camilla».

«... Si fosse sposato prima, forse, chi sa!...»

Parlava come se il ragazzo sapesse già tutto, e potesse capire, e faceva con la mano gesti vaghi, pieni di sconforto. E a lui pareva di sapere, di capire tutto.

«Ora vive a V. Ha la sua famiglia. Ogni tre o quattro anni viene a vedermi, solo».

«Non ha figli?» chiese Alessandro. E ascoltò la sua voce vuota, senza senso. Candida scosse la testa.

Alessandro avrebbe voluto parlare di sé, di suo padre, degli affari sbagliati, del viaggio a Tunisi. Ma cosa poteva importare a Candida di tutto questo?

Nella strada il brusio confuso cresceva di minuto in minuto. La gente tornava dal porto.

«La mamma» pensò. Una ragazza di vent'anni che sorrideva a quell'uomo sconosciuto. E tutto questo era dimenticato, lontano.

Quando si udirono le voci di Camilla e di Paola, su per le scale, che parlavano forte, come se ancora fossero in strada, animate dallo spettacolo e dalla folla, Candida gli fece cenno di rimettere a posto l'album.

«Lei non vuole» disse accennandolo.

Alessandro ripose l'album con cura, chiuse piano il cassetto.

A lui pareva di sapere tutto di Camilla, di Agostino, tutto. Ma in realtà nel suo spirito non v'era altro che un lento e silenzioso tumulto, come di nuvole.



## DUE VITE INTERIORI DI BINNI E VARESE

Le due *Vite interiori* del Foscolo – a cura di Claudio Varese – e dell’Alfieri – a cura di Walter Binni – aprono felicemente la collana I giovani e la cultura che Luigi Volpicelli dirige per la casa editrice Cappelli: felicemente sia per il loro valore critico, sia perché mostrano, già chiaramente, lo spirito che guida il direttore della collana nella scelta dei collaboratori e delle opere.

L’interpretazione critica del Varese, condensata in circa sedici fitte paginette che segnano negli studi foscoliani una tappa importante si appoggiano ed esemplificano sulla scelta che segue, tratta in massima parte dall’epistolario. Si delineano nettamente, secondo l’interpretazione del critico, i due atteggiamenti fondamentali del Foscolo fantasticamente risolti nei due personaggi che rimangono come il simbolo di questa vita, Jacopo Ortis e Didimo Chierico.

È stata cura del Varese non solo di scegliere negli scritti del Foscolo quei brani o frammenti che servissero a tracciare il profilo di questi due personaggi interiori, ma soprattutto, seguendo questo profilo, d’arrivare alla purificazione (non alla semplificazione) del Foscolo nel travaglio della sua vasta e complessa opera e nelle avventurose o tragiche vicende della sua vita. Ricerca dunque critica e etica ad un tempo.

La scelta del Varese ha soprattutto questo valore esegetico critico e costruttivo e ci guida alla ricerca nell’intima coscienza dello scrittore, del suo tormento di artista e di uomo strettamente connessi, all’origine delle apparenti contraddizioni della sua vita e della sua complessa ispirazione poetica.

Riconducendo alla loro origine, nel segreto intuito della coscienza i due personaggi di Jacopo e Didimo, il Varese (pur delicatamente indulgendo a una tendenza psicologica del suo gusto) chiarisce e traduce in termini sensibili l’inesprimibile e ancora oscuro movente e, restando fedele, anzi servendosi della stessa lingua poetica del Foscolo, ritrova il centro di coerenza della sua anima combattuta. Direi che la stessa lingua poetica del Foscolo, e in special modo quel momento fondamentale del suo svolgimento che è la sua prosa acquista qui una nuova chiarificazione. «Con Didimo» scrive il Varese «il Foscolo è venuto così acquistando la capacità tutta interiore della prosa; un’analisi più minuta, un’attenzione più umile e più carezzevole per le cose che circondano l’esistenza degli uomini, una sfumatura di sorriso, quando non addirittura un sorriso su se stesso prima ancora che sugli altri».

È con questo affinarsi della sensibilità poetica che si spiega il passaggio dal tono dei *Sepolcri* a quello delle *Grazie*; in questa meditazione che apparentemente distrae il Foscolo dalla poesia e lo porta «alla contemplazione sentimentale della bellezza ardente e vereconda della Venere del Canova».

Nell’ambito di questo fruttuoso momento critico che potrebbe portare a più larghi sviluppi e che già implica in sé le ultime conclusioni della interpretazione del Varese, sono anche chiari i criteri e i limiti della scelta condotta con rara abilità e sensibilità di raffinato lettore.

Con impeto più romantico si presenta la *Vita interiore dell'Alfieri* di Walter Binni; direi con un impegno apparentemente più deciso che non rivela tanto la differenza dei due critici e del loro gusto quanto la diversità essenziale dei due autori studiati.

Il recente saggio di Raffaello Ramat, *L'Alfieri tragico lirico*, pur condotto con assoluto e talora metafisico rigore di metodo, è valso anche a dimostrare il giudizio di valore su un concetto idealistico della forma (De Sanctis-Croce). Il Binni pur non affrontando direttamente il problema della forma alfieriana, sembra restare fuori da questo equivoco; e alla base del suo ragionamento si sente l'influenza dell'interpretazione del Gobetti. Accettando, come già il Ramat, i giudizi di valore tradizionali, il Binni ferma la sua esegesi specialmente al linguaggio interiore dell'Alfieri, che non attinge se non in impeti furibondi e titanici, in liriche folgorazioni la forma e il tono della poesia; alla «situazione poetica ricca già delle possibilità formali» che non costituisce in realtà soltanto la prima rapida stesura delle tragedie, ma, si può dire, tutta quanta l'opera alfieriana dove le possibilità formali restano quasi sempre pure e semplici possibilità.

La «voce che parla di un'angoscia, di un desiderio d'infinito che vuole realizzarsi passionalmente, né contemplando, ma agendo», e si realizza per il Binni come per il Ramat liricamente è una voce che si fa sentire in tutta l'opera alfieriana, anche in ciò che v'è d'incondito, di non raggiunto poeticamente, una voce che si sprigiona dalla «situazione poetica» della sua opera e che ha essenzialmente un valore pratico, al di qua della forma a cui disperatamente tendeva.

## ARDENZA DI DELFINO CINELLI

C'è, in quest'ultimo libro di Delfino Cinelli, – vorremmo che le parole non avessero questo senso assoluto e definitivo – quasi simbolicamente impressa la storia della sua ricerca letteraria la quale, partita da una narrativa fresca, immediata e quasi naturalistica, ritorna a questa felice temperie dopo tentativi, assaggi, esperienze e avventure intellettuali giustificate sì da profonde esigenze spirituali ma estranee, in certo senso, al suo proprio mondo fantastico.

Per far rientrare il protagonista di *Ardenza* (Mondadori, Milano, 1942) in questo mondo fantastico e spiegarcelo psicologicamente e come motivo poetico, al di fuori della parossistica e spesso gratuita furia gesticolante, bisogna arrivare all'idillio finale del romanzo che forma, più che un capitolo conclusivo, ben definito e staccato, quasi un racconto a sé, cuore del romanzo e movente fantastico. È alla fine del racconto che il protagonista si placa e chiarisce anche criticamente dopo il gran tumulto della passione amorosa e del fantastico sogno d'arte che lo avevano staccato al suo piccolo mondo – piccolo e modesto come i quadretti di paese che dipingeva non senza una certa bravura e vendeva non senza un certo vantaggio.

Lo ritroviamo dunque, alla fine del romanzo, ritirato a vivere in una casetta di contadini con la moglie e i suoi due ragazzi e intento a dipingere non più la giovane donna che per un momento gli ha sconvolto la vita, ma la sua buona moglie, modella consueta, la quale posando fa la calza e si riposa dalle faccende.

Questa è la conclusione e la morale del libro. E può darsi benissimo – ci dice pacatamente l'autore parlandoci del suo personaggio come di una persona reale – può darsi benissimo che la sua pittura non abbia alcuna importanza, non dica nessuna parola nuova. Infatti anche davanti a se stesso egli è un vinto, ma nella sconfitta delle sue aspirazioni egli ha ritrovato la sua via naturale, quella che aveva fatto di tutto per smarrire. Per questo forse a chi lo ha conosciuto dopo la burrasca che poco mancò non lo spazzasse via per sempre «nell'alto mare della pazzia, egli appare come un uomo semplice e modesto preso dal suo lavoro, senza grandi aspirazioni, senza chiacchiere, senza boria. D'arte non parla mai...»

La giovinezza di Francesco Sgombri si è spenta in ritardo, con uno scoppio fragoroso nel pieno della quieta maturità, si è bruciata definitivamente. Il racconto di queste mattie giovanili fuori stagione sono l'argomento del racconto e rimangono un po' fuori del personaggio come vere e proprie mattie, fuori, diciamo, dall'ordine psicologico della sua vita. Ne rimane un'eco lontano un ricordo. Nel ritratto che dipinge – il ritratto della moglie – «oltre la nobile purezza con cui è dipinta la figura seduta, quello che commuove nel quadro è una linea, appena una linea ma così vana di mare da parere più un sogno o un ricordo che una realtà».

Una certa gratuità psicologica che riscontriamo nel romanzo ci fa pensare che da quella traccia azzurra possa nella vita del protagonista scatenarsi ancora la folle passione, come avviene di certi accessi periodici di pazzia e per questo

poniamo idealmente il capitolo conclusivo, sul quale finora ci siamo esclusivamente fermati, come movente ispiratore della vicenda. E vorremmo dire di più: vorremmo dire che la misura e il tono di questa conclusione (che sono la misura e il tono consueti di Cinelli) gli permettono di abbandonarsi per tante pagine al pericoloso giuoco; glielo permettono in quanto gli rimane sempre quel punto di riferimento sicuro, quell'agevole approdo.

È il mare che ha teso l'insidia crudele al modesto pittore. Già prima che si insinuasse in lui la passione senile per la giovane Olga, era tutto preso dal desiderio, dal bisogno prepotente di dipingere marine: il mare in bonaccia, il mare nei suoi mille mutevoli aspetti, ma soprattutto il mare in tempesta, ironia del simbolo. In questo desiderio, delirio per sua natura destinato a traboccare nella contemplazione pacata dell'artista e a influire direttamente sulla sua vita pratica, c'è il riaccendersi di tutte le aspirazioni irrealizzabili della giovinezza. Gli oggetti della sconvolgente passione sono due: uno apparente, cioè a dire la ricerca di un nuovo stile; e uno reale, la bella, florida provocante ragazza in costume da bagno parte integrante, insieme con il bel marinaio della barca a vela, che il pittore ha comprato, dell'ideale paesaggio marino. Accanto alla fanciulla si muove con meno grazia del giovane marinaio, ma con autorità e gravità che gli viene dai suoi milioni, un Commendatore, cavaliere di industria e, a tempo perso, amatore d'arte. La donna fa la sua parte consueta, ovvia, banale, quasi anonima: leggera, innocente e sciocca accetta la corte del Commendatore, diventa la confidente del marinaio, col quale fa lunghe gite in barca e passeggiate notturne, eccita la passione del pittore. In questo fermento di sensi e di fantasia quest'ultimo finisce per perdere ogni contatto con la realtà: tanto che, pur essendo convinto che la pittura moderna – o la sua pittura – non possa affrontare le grandi composizioni, accetta l'ordinazione di una vasta tela destinata ad ornare una grande sala di ritrovo attigua al campo di un «nobile edificio per il giuoco del pallone, antica passione dei livornesi» a cui il livornese commendator Mori aveva destinato una parte degli utili della sua fortunata speculazione. Concepisce un soggetto di mare, la battaglia di Lepanto: al centro del quadro l'Olga e il marinaio della gozzetta.

Ma la vera e terribile battaglia si scatena in realtà nell'animo del pittore quando si accorge che la fanciulla, oltre ad accettare la corte del Commendatore, ha una simpatia e un interesse un po' troppo spinti per il rude giovanotto della barca. E con la gelosia prende coscienza la passione ancora inconfessata che ormai egli non tenta più di nascondere neppure all'umile moglie preoccupata apparentemente solo dei conti della spesa ma in realtà fedele custode del focolare domestico e dei santi affetti.

L'intricatissimo nodo si risolve in una scena di folle parossismo in cui il pittore brandendo pugnali, scimitarre, barbaresche e vecchie pistole che dovevano servirgli da modello per il quadro sfonda la tela appena abbozzata, minaccia il Commendatore, spara all'impazzata contro le pareti dello studio e va a finire tra le braccia degli infermieri che gli mettono la camicia di forza e lo portano all'ospedale dei pazzi.

«Pazzo io, capisci?» dice alla moglie che va a trovarlo dopo qualche giorno. E come Pinocchio su punto di rinsavire, scoppia in pianto.

È la vera conclusione della vicenda e il primo annuncio di umanità del personaggio. I fatti che emergono poi a chiarire e a giustificare tutto come in una vecchia commedia sono del tutto superflui a meno che non si voglia vederli e ridurli a elemento dell'idillio finale di cui si è già parlato e dal quale si passa agevolmente ai due racconti che arricchiscono il volume, *Donne e cavalli* e *Purgatorio*, e specialmente a quest'ultimo che è uno dei migliori che il Cinelli ci abbia dato, già noto ai lettori de «La nuova Antologia», uno dei suoi più genuini racconti, dei più suoi, ironico e sereno commiato della sua arte.

DA «CRONACHE»



IL MAGO

Una maga andò un giorno a trovare un mago suo amico e gli chiese se gli affari andavano bene. Il mago rispose che gli affari di magia andavano bene ma non gli affari di cuore: una ragazza di cui s'era innamorato non voleva saperne di lui.

La maga sorrise pensando quanto fosse facile, anche senza ricorrere alle arti magiche, fare schiavo il cuore di un uomo; poi disse:

«Tu, con la tua arte, puoi indurla al tuo volere».

«Potrei» disse il mago «se volessi. Ma non sarebbe più amore».

Dopo qualche tempo, avendo saputo che il mago aveva sposato la fanciulla che amava, la maga bussò di nuovo alla sua porta.

«Entra» disse il mago «mia moglie è andata al mercato e potremo parlare liberamente».

«Lo so» rispose la maga «ed è per questo che sono venuta».

«Saprai anche che non sono felice» disse il mago facendola sedere.

«Questo non lo sapevo. Anzi speravo che lo fossi».

«L'amore è volubile» sospirò il mago.

«Non t'ama più?»

«M'ama, m'ama. Sono io che non l'amo più».

E raccontò per disteso tutte le sue pene, con tanta eloquenza che la maga si convinse che la cosa peggiore che possa capitare ad un uomo è quella di dover vivere accanto ad una donna che non ama. Ma, in fondo, chi aveva imposto al mago tutto questo? Perché valendosi delle sue arti magiche non si liberava di lei?

Il mago capì, senza che la maga aprisse bocca; e guardandola negli occhi scosse la testa melanconicamente e disse:

«Non capisci che poi la magia non potrebbe nulla contro il rimorso?»

Passò altro tempo e la maga pensava ogni tanto all'amico schiavo di un amore morto; quando, un giorno, si seppe che la giovane moglie del mago era morta di polmonite.

La maga andò dal mago come per fargli le condoglianze, e quando furono soli disse:

«Hai saputo aspettare. È molto saggio non servirsi della magia quando se ne può fare a meno. Se tutti i maghi facessero come te, usando parcamente la magia, saremmo tutti molto più potenti. Quest'avventura terrena è passata su di te come un soffio di vento. Desideravi che ti amasse e ha finito per amarti; poi hai desiderato liberartene ed è morta».

«Mio malgrado ho desiderato che morisse e lei mi viveva accanto ignara, indifesa e innamorata».

«E così ora ti pare di non aver saputo apprezzare quella grande fortuna e ti rimorde di non aver ricambiato quell'amore da uomo generoso capace di perdonare».

Il mago assentì tristemente. «Un pover'uomo come tutti gli altri» pensò la maga alzandosi. Guardò il suo viso emaciato, le sue mani tremanti e disse:



«Vedrai che anche questo tuo desiderio si avvererà: dimenticherai».

«Non ne dubito» disse il mago «tra non molto avrò dimenticato ogni cosa e gli altri si dimenticheranno di me».

LA PRECISAZIONE

Gli ospiti stavano cenando e parlavano di un podere del padrone di casa nel quale solevano fare, ogni anno, per San Crescenzo, che cadeva proprio il giorno dopo, 23 aprile, una merenda sull'erba. Uno disse:

«È la prima volta, in dieci anni, che non si fa la merenda di San Crescenzo».

Infatti la stagione insolitamente piovosa aveva distolto tutti dal progettare la gita. Il padrone di casa disse:

«La merenda si può fare; solo che io non potrò essere della partita, e forse neppure Giovanna. Se volete vi do la chiave della casa».

Tutti risero. Fuori pioveva a dirotto. Solo Giovanna non rise. Disse:

«A costo di lasciarti solo in casa, se la giornata fosse bella vorrei andarmene al podere».

«Ma cara, la giornata sarà bella, bellissima!»

L'affermazione era così strana che tutti pensarono fosse il preludio di uno scherzo concertato da Giovanna e da Pietro. E anche la serietà di Giovanna sembrava farne parte. Poi pensarono che fosse stata una semplice battuta di spirito e risero di nuovo coprendo lo scroscio di pioggia. Ma Giovanna non scherzava, e se Pietro aveva voluto scherzare sulla pioggia, il suo scherzo era sciocco: la pioggia aveva arrecato troppi danni alla campagna e a lei ripugnava scherzare su un fatto così grave.

«Sono due mesi che piove» disse severamente.

«Appunto per questo domani sarà una bellissima giornata» insisté Pietro.

Anche lui ora era serio, e questo riusciva molto imbarazzante per gli ospiti, così che uno, per tagliar corto, disse:

«Benissimo! Se è così, domani tutti al podere!»

Dopo che gli ospiti se ne furono andati Pietro e Giovanna si coricarono e si addormentarono subito. Durante la notte, prima che suonasse la campana delle monache, Pietro morì. Gli si fermò il cuore. E lui stette lì, col cuore fermo, una mano sul ginocchio e l'altra sotto il cuscino.

Così lo trovò Giovanna, la mattina dopo, svegliandosi. Prima di capire ch'era morto, ebbe il tempo di meravigliarsi sentendo il suo braccio così pesante e freddo. Poi gettò un urlo. E pianse molto. Gli amici accorsero, compresi quelli della sera prima. Nel pomeriggio, mentre singhiozzavano ancora col volto tra le mani, Giovanna udì qualcuno che diceva: «Povero Pietro! Ieri sera diceva che oggi sarebbe stata una bellissima giornata. E infatti!...»

Giovanna alzò il viso, guardò con gli occhi velati di lacrime. Colui che aveva parlato stava insieme con altri due signori nello strombo della finestra e tutti e tre guardavano fuori dalla finestra il sole che declinava.

Un brivido la scosse. Si ricordò che il marito aveva detto che neppure lei avrebbe potuto prender parte alla gita, se l'avessero fatta. Eppure doveva sapere anche che gli amici non avrebbero fatto la gita. Anche questo sapeva. E molte altre cose, certamente. Forse anche cose per cui il suo amore era morto da tem-

po e non restava più, in lui, altro che un indulgente affetto di uomo chiaroveggente. Per un momento questo sospetto divenne così acuto e tormentoso che Giovanna desiderò di morire anche lei; poi si placò, si attenuò. Ma visse in lei, accompagnandola sempre, come i fili del telegrafo durante un percorso in ferrovia.

E anche da vecchia le giornate di sole le davano un senso di malessere.

## IL MESSIA

Due amici, un Cristiano e un Ebreo, guardavano il tramonto da un luogo elevato sulla pianura.

Era marzo ma quella giornata sembrava essere stata la più felice della primavera. I colori del campo, dopo il lungo letargo, s'erano ravvivati e mutavano visibilmente da un'ora all'altra. Tutta la terra sembrava un animale che avesse cambiato il pelo. Qualcosa di straordinario si stava preparando nella natura, misteriosamente. Il tramonto era grandioso come l'affresco di una battaglia. Un silenzioso tumulto riempiva lo spazio ad occidente. Le nuvole raffiguravano montagne che crollavano lente o lente si ricomponevano, un mondo che usciva infocato dal caos o vi ritornava distrutto, vallate che potevano essere spezzate dalla coda dei draghi o dove poteva palpitarne, fugace, l'ala di un angelo. Dietro, invisibile, tramontava il sole.

Ad un tratto, il più giovane dei due, che si chiamava Antonio, ebbe la sensazione che qualcosa di risolutivo fosse avvenuto: non il tramonto del sole, come tutti i giorni, ma un fatto molto più importante. Cercò di spiegarsi questo sentimento riflesso e concluse che in quell'istante doveva essere cominciata, in quella latitudine, la primavera. E lo disse all'amico, che si chiamava Efrem.

«L'ho sentita nascere» disse.

L'amico si rivolse a lui, lentamente, lo guardò con gli occhi socchiusi, un po' beffardo. Disse:

«Ci vogliono ancora tre giorni».

«Ti dico che l'ho sentita nascere».

Si guardarono con odio, per un attimo. Le nuvole si spegnevano, pian piano. Nel silenzio le loro parole assunsero un significato stranamente somigliante ad altre che avevano diviso altri uomini prima di loro. Poi, tutti e due, senza guardarsi, sorrisero della propria ostinazione.

## TOGLIATTI E SARAGAT NON CI ENTUSIASMANO

In vista delle elezioni del parlamentino sardo è iniziata da tempo la campagna elettorale, impostata non su basi nazionali. Com'era giusto che avvenisse, i partiti separatisti, che del compromesso autonomistico fecero la propria bandiera, se lo son visti soffiare proprio da quei partiti che alle autonomie regionali sono strutturalmente avversi e che le accettano solo come minor male. Se il risultato fosse, come i più ottimisti pensano, il definitivo tramonto del separatismo sciocco e la correzione del centralismo deleterio, la commedia sarebbe a lieto fine. E si potrebbe stare a vedere altri estremismi in gioco, con animo piuttosto tranquillo, in attesa che la soluzione dei fondamentali problemi della nostra politica scaturisca non dalla mente di questo o di quell'uomo politico, miracolosamente, ma dal contrasto e dalla democratica composizione delle più opposte concezioni.

Era stata annunciata la visita di Giuseppe Saragat, ed era attesa con una certa curiosità, benché qui la popolazione rimanga piuttosto estranea agli avvenimenti politici e ai suoi sviluppi. Il fascismo ha dato una giustificazione storica a questa diffidenza che talvolta può apparire scetticismo o addirittura apatia. La curiosità questa volta, è risvegliata dal fatto che di Saragat, in Sardegna, ce ne sono altri; che non è un nome nuovo, ma anzi ormai considerato sardo. Giuseppe Saragat visse infatti, da ragazzo, a Sanluri, un grosso paese del Campidano, la pianura che dai contrafforti del Linas si stende fino al mare. Conta poco che suo padre non fosse sardo, che il soggiorno in Sardegna sia stato breve e episodico. Ciò che conta, per i Sardi, è che è stato qua, che ha passato qua gli anni della prima adolescenza e ora che occupa un posto importante nella scena politica italiana, questo particolare acquista per essi un valore sentimentale forse sproporzionato. Per capire questo fatto bisogna metterlo in relazione con lo spirito nostalgico del Sardi, i quali, quando la vita li porta lontano dall'isola, si ammala-no di malinconia e, per riflesso, vestono di un alone di malinconia non solo gli amici lontani ma anche coloro che nell'isola hanno soggiornato per un periodo più o meno lungo. Che si tratti o no di uomini famosi, poco importa, ché anzi il Sardo nutre istintiva diffidenza per i grandi uomini.

Anche Togliatti, come si sa, fu, da giovane, in Sardegna, e proprio a Sassari. C'è chi è andato a scovare i voti della sua licenza liceale, tutti nove e dieci, e racconta che suo padre fu economo del Convitto Nazionale Canopoleno e che sua madre, dopo la morte del marito, dipingeva fiori e cartoline illustrate per aiutare il povero bilancio familiare. Quando venne, poco tempo fa, per aprire la campagna elettorale, gli antichi compagni di scuola gli offrirono un pranzo. Non si tratta di compagni di partito, come si potrebbe credere, ma di compagni di scuola che col partito non hanno assolutamente niente a che fare. È giunta la notizia che anche a Sondrio i compagni di scuola di Togliatti gli hanno offerto un pranzo, e qualcuno dice che si sta ventilando l'idea di una Associazione Nazionale Apolitica dei Compagni di Scuola di Togliatti.

Anche Antonio Gramsci era sardo: nacque ad Ales e visse, da ragazzo, a Ghilarza. E Gramsci è vicino al cuore degli isolani più per la sua origine che per gli ideali che professò e per i quali morì. Si potrebbe dedurre da questo che esista, tra Sardi, una sorta di massoneria simile a quella di cui si parla a proposito dei Siciliani. Nulla di tutto questo. I Sardi si fanno, tra loro, la forza regolarmente; e solo il senso della lontananza, del distacco, attenua la diffidenza che crea tra loro i rapporti di incommensurabili, quasi stellari distanze entro i quali vive un individualismo esasperato. Bisogna andar via, sparire, per farsi amare. E questo devono aver capito molto bene i nostri uomini politici – Sardi di Sardegna – i quali cercano di star lontano dall'isola il più possibile, convinti, e non a torto, che sia questo il modo migliore per assicurarsi simpatie e suffragi.

Pochi applausi ebbe il discorso di Togliatti, quelli dei comunisti stretti in gruppo nella vasta piazza sotto il monumento di Vittorio Emanuele II. Discorso abile, rassicurante, che sembra diretto ad un modello ideale di massa idealmente semplice e manovrabile; esemplare, pedagogico direi, per una scolaresca che non c'è. Tutto procede benissimo: la serata è una calma serata di primavera, piacevolmente tiepida, l'aria si va a mano a mano oscurando. La piazza è piena, per tre quarti di folla plaudente ma di silenziosi spettatori. Gli altoparlanti funzionano a perfezione. Ai margini della folla c'è gente che passeggia, signore che lavorano a maglia accanto alle carrozzine dei poppanti, sotto i palmizi. Discorso abile, tutti lo riconoscono. Togliatti è riuscito a dare a tutti il piacere della critica. Il più modesto ascoltatore può togliersi il gusto di smontarlo, vite per vite, pezzo per pezzo, come un meccano.

Pochi applausi anche al discorso di Saragat, quando giunse. Sparsi qua e là, spontanei certo, niente affatto organizzati. Tira un libeccio che spazza la città come la tolda di una nave, tronca alberi nei viali, solleva polvere, foglie, cartacce, fischia diabolicamente negli altoparlanti tanto che il microfono viene avvolto in un fazzoletto. La folla aspetta paziente che l'oratore cominci. Sembra di essere a Trieste quando soffia la bora. La piazza è gremita, tuttavia, quasi come quando parlò Togliatti; e se la gente resiste sotto queste raffiche, è segno che la curiosità è più forte del solito. Parla per primo il segretario della locale sezione del P.S.L.I.; poi l'on. Angelo Corsi, ottimo oratore per sala, il quale per giunta sembra oggi niente affatto in vena. Non si capisce perché la tiri tanto per le lunghe. Ma la folla resiste ed ascolta compostissima. Solo il vento fischia e miagola negli altoparlanti. Finalmente si avvicina al microfono Saragat. Non sembra che abbia alcuna fretta. Si preoccupa perché il microfono è troppo basso: fatto su misura per i due oratori che lo hanno preceduto – Sardi di Sardegna – ma troppo basso per lui. È l'uomo alto e ben portante che i giornali illustrati ci hanno fatto conoscere. Armeggia intorno al microfono, gli leva il fazzoletto che prudentemente gli avevano messo a mo' di cuffia e cerca di allungare lo stelo metallico che lo sostiene. Il microfono reagisce con un grido da pollo strozzato e finisce per restargli in mano. La folla aspetta sempre molto paziente. Quando finalmente l'apparecchio viene riparato da uno dei presenti, il vento ne appro-

fitta per soffiarcì dentro miagolii infernali. Ma ecco la voce simpatica, pacata di Giuseppe Saragat in mezzo a quel diavolerio: ci si inserisce e lo domina senza sforzo. Dichiara subito che «torcerà il collo alla retorica». E mantiene la parola. Non sembra rivolgersi a una folla sconosciuta che lo ascolta per la prima volta, in una grande piazza, ma a ciascuno dei componenti della folla. È un uomo che appare profondamente convinto di ciò che dice. Non fa della tattica con le parole. Dice molto bene cose che ognuno è convinto di aver pensato; che sottoscriverebbe e che fa piacere sentir dire con tanta eloquenza. I Sardi sono silenziosi e riservati, ma ammirano molto l'eloquenza. Solo che ognuno pensa che questa «non è politica». La politica è un'altra cosa, «è una cosa sporca». Nella politica c'è sempre un inganno – un inganno necessario, una riserva –.

L'abilità sta nel farlo apparire quel tanto che basta per far credere a ciascuno di averlo scoperto lui solo. Un inganno, una riserva, una minaccia che ciascuno stima rivolta ad altri e dalla quale si reputa immune. Qui no, non c'è inganno, né minaccia, e neppure riserva. Ad entrarci dentro, ad abbandonarcisi, ci si sentirebbe come indifesi, disarmati. Questo pensa la gente. Forse è per ciò che, giorni fa, a Carbonia, i minatori hanno impedito a Giuseppe Saragat di parlare. Ma questo vento! Ecco ciò che preoccupa, questo vento!

## RADICE EDUCA MOGLI, NON COSÌ LA MILANI

Con *Un matrimonio mancato*, romanzo breve di poco più di centoventi pagine, Raul Radice apre la collana La Medusa degli italiani che Mondadori presenta e che da questo inizio e dalla fiducia che ispirano gli alti autori che seguono nell'elenco si annuncia pieno di promesse e di sorprese per il lettore.

Questo di Radice è uno studio di ambiente rapido, asciutto e agile come una commedia, si direbbe, narrata. La vicenda si inquadra in un ambiente delimitato come quello schematico e convenzionale che si suole indicare nelle didascalie spazio illuminato che deve contenere una determinata azione che si svolge in un tempo determinato e esteriore. E tali da poter essere compresi nelle didascalie che interrompono e sottolineano il dialogo sono i gesti quasi visti con occhi di regista.

Giovannino Casagrande, gaudente metodico e pieno di precauzioni derivategli da un'innata attitudine a vivere prudentemente raffinata dall'esperienza è al centro dell'azione. Occhiali d'oro a stringinaso, abiti eleganti, cravatte di gran marca da cui poi stacca accuratamente l'etichetta per applicarla a quelle di poco prezzo che arricchiscono il suo guardaroba, è un uomo che gode della stima del direttore della banca in cui si svolge la sua lenta ma sicura carriera, del rispetto dei dipendenti, dell'ammirazione degli amici e del favore delle donne. Donne che somigliano stranamente alle cravatte di poco prezzo a cui egli applica l'etichetta di quelle di gran marca; commesse di negozio, dattilografe, indossatrici le quali, divenute sue amanti e entrate nell'orbita della sua influenza, imparano e mostrano di imparare la difficile arte in cui egli è maestro, assorbono da lui, e trasfondono nei propri atti o gesti, quella prudenza, quella misura che son le doti più apprezzate nel piccolo clan degli amici in cui le donne vengono, una dopo l'altra, messe in mostra. Quando le ragazze hanno finito il loro apprendistato, egli insegna loro tutto ciò che meglio si addice ad una donna «dal modo come tenere la forchetta a come comportarsi in letto»), qualcuno degli amici del clan si fa avanti e, regolarmente, la sposa. Alleva mogli come altri potrebbero allevare cani e cavalli. Ciò fa parte della sua arte di vivere, è il suo tratto caratteristico, il suo segreto, che gli conferisce sicurezza, fascino e prestigio.

Questa circostanza, non inverosimile in sé quanto per il suo ripetersi e diventare regola, dà carattere all'ambiente e ai personaggi. Radice è un buon psicologo di questa forzatura della realtà. Notevole la finezza e la leggera ironia con cui a una qualsivoglia norma morale, passibile di approfondimento e di sviluppo in ciascun individuo, sostituisce costantemente, sistematicamente l'arte di vivere di Giovannino Casagrande, circoscritta e precisa come a regola di un gioco. Le combinazioni che ne derivano sono sfruttate su una gamma assai ricca nell'ambito degli effetti umoristici che con impassibile oggettività l'autore propone. Come quando, per esempio, il Casagrande soffre (e la sua sofferenza somiglia stranamente a una vera e propria sofferenza morale) quando Silvia, già sua amante, tradisce il marito, venendo così meno non alla norma morale ma



alla regola del gioco; soffre, e gli amici prendono parte alla sua sofferenza, la capiscono, come capirebbero quella di un fratello o di un padre.

Tali effetti umoristici, rari nella nostra letteratura, sono qui ben distribuiti, direi distribuiti per scene e atti; e raggiungono il colmo quando l'allevatore di mogli sospetta della bellissima Giulia, e finisce per pedinarla e scoprirla in fragrante. Cade il mito, il prestigio di Giovannino è rovinato. E Rosalia, l'amante attuale, ch'egli si gode e al contempo educa con la consueta cura e arte amorosa, e sul cui collocamento già contava, si ritrova, rotto l'incanto, nella parte pura e semplice di mantenuta. «Ho paura» pensa Giovannino «che questa sia l'ultima. E dovrà contentarsi di vivere con me». Ma la donna, in una gustosissima scena finale, già medita di piantarlo. La solitudine e la sconfitta vanno molto al di là di quanto lo sconfitto non supponga. È lo scappellotto finale con cui l'autore si congeda dal suo personaggio.

Vien fatto di chiedersi se, per caso, R. Radice non abbia voluto scrivere questo racconto in margine al libro ormai famoso di Léon Blum, *Du mariage*, da poco tradotto da Livio Cibrario per la casa editrice Lattes; quasi ad arricchirne l'aneddotica con una sfumatura maliziosa di più sottile ironia.

Di Milena Milani i lettori hanno visto molte fotografie in occasione del premio Mondadori, prima di aver letto un suo rigo. Pochi scrittori possono contare su una presentazione tanto lusinghiera e invitante. Ma la pazienza del lettore lusingato e invitato con argomenti tanto efficaci viene messa a dura prova oltre che dalla sprezzatura e impertinenza della scrittrice anche dalla copertina del libro ch'è come una porta magica trasparente sull'orto dei miracoli. La copertina è di Remo Brindisi. L'edizione del Cavallino. Il titolo del libro – una raccolta di undici brevi racconti – *L'estate. A ciascuno il suo*.

Ma con la pazienza del lettore ed anche con certe sue intolleranze bisogna fare i conti. Di fronte ad un'opera narrativa il lettore diventa moralista. Non che il libro sia immorale ma, chi sa perché, certe frasi son le prime a cadere sotto l'occhio del lettore, come se fossero scritte con l'inchiostro rosso o come se l'occhio le scoprisse guidato dall'istinto avido che guida infallibilmente l'occhio di certi adolescenti. E il lettore reagisce. Reagisce un po' alla frase troppo colorita, un po' al proprio istinto di adolescente morboso che gliel'ha fatta, chi sa come, trovare. Reagisce e, con morale disdegno, butta da parte il libro.

Invito perciò espressamente il lettore a rinunciare al gesto sdegnoso e a leggere tutto con pazienza. È vero che certi tratti, qui, offendono il buon gusto, più che la morale; ma nell'insieme perdono della loro crudezza e sono colore nel colore.

Non voglio dire che Milena Milani non calchi un po' troppo la mano, in certi casi. La calca, e come. Per esempio nel racconto intitolato *L'ascensore*. Chi vuol togliersi il gusto di vedere una giovinetta prostituirsi ad un lercio cinquantenne in un letto sporco e senza ragione alcuna, può leggerlo. Chi vuol vederne un'altra, o meglio la stessa, istigare al suicidio un ragazzo che poi finisce davvero per buttarsi da un ponte, legga *Il Ponte*. Ma non son queste tuttavia le cose più importanti del libro; né le più interessanti; né le più belle. Bisogna leggere anche

*Lo smalto*, che ne è come la chiave; dove ancora a stessa ragazza (c'è un'unica protagonista, in questi racconti) si prepara ad un appuntamento, a cui arriverà, come sempre, in ritardo facendosi le unghie. Quelle mani pigre e delicate le cui unghie si colorano, secondo il giorno, di smalti diversi, hanno qualcosa di peccaminoso e, al tempo stesso, di distaccato, di disinteressato.

Il sospetto che permane è che l'autrice questo qualcosa, questo elemento inquietante, lo adoperi come la ragazza adopera il suo smalto per le unghie.

Vi è dell'ardimento. Ma un inconscio ardimento. E non nelle cose scritte con l'inchiostro colorato con gusto un po' sadico, ma nelle cose più tenui; dove la sprezzatura si accorda con qualche cosa di più intimo, nel raccoglimento di un diario. C'è una sincerità nuda, senza false pietà, limpida, amara. Si pensa a certe rapide impressioni e annotazioni del libro degli appunti di Katherine Mansfield che Middleton Murry s'è deciso a mettere fuori, purgatissimo, solo nel 1939 e che Elsa Morante ha tradotto per *Il sofà delle Muse*.

Non è un accostamento ma solo un'indicazione che può tornare utile forse alla stessa giovane autrice, come esortazione a un controllo e a una misura di cui, nelle sue pagine, si sente, per lo più, la mancanza.

## INDISCRETA LA PREFAZIONE

Mi sono chiesto più volte, nel corso della lettura de *La difficile speranza* di Carlo Cuccioli (ed. «La voce») fino a che punto le due lettere che vi stanno a mo' di prefazione giovino alla comprensione del libro; e, a lettura finita, ho concluso che gli nuocciono più di quanto gli giovino. È inutile, per il Lettore, sapere quali moventi abbiano indotto l'autore a rappresentare quel mondo in trapasso, quali fini si sia proposto, quale la sua posizione polemica di fronte al lettore stesso. E soprattutto è inutile e dannosa l'oggettivazione cruda e in un certo senso compiaciuta di certe situazioni interne dell'opera che restano così esteriorizzate e falsate, di certi stati d'animo determinati e della particolare natura del protagonista, che del libro è centro luminoso e sensibile, l'occhio attraverso il quale l'autore vede e al tempo stesso esprime il suo mondo. Vi è maturità nell'opera, immaturità nella prefazione: e direi che il linguaggio stesso, in queste due lettere dirette all'amico editore, è inadeguato a dare un'idea in sintesi della malattia dell'animo del protagonista, calunniato dal suo stesso autore. Ma basterà non leggere la prefazione o leggerla dopo. Ciò che spesso il lettore italiano usa fare. Sedato il tumulto della guerra, quando già cominciano le ricostruzioni dei ponti e delle case, il giovane Tom, capo partigiano, scampato alla morte per miracolo, fa ritorno nei luoghi già prima conosciuti e familiari. Nessuna debolezza è in lui, e neppure stanchezza. È come un convalescente reso più sensibile dalla malattia. Soffre del suo ritornare alla vita, e dell'amore per la vita: o meglio, c'è in questo un punto doloroso, un tormento morale, non per una colpa commessa, ma per una predisposizione alla colpa, reale o solo sospettata, avvertita da lui per un eccesso di sensibilità morale. Così che, su questo personaggio, su cui incombe la condanna pregiudiziale dell'autore (e che l'autore nelle sue indiscretissime lettere ci dichiara di aver odiato e poi amato), e che arriva poi, alla fine del libro, a redimersi da questa colpa o sospetto di colpa, che è come l'ombra di un oscuro peccato originale proiettata e stravolta in un ciclo futuro, è il solo veramente e profondamente morale del libro. E questa sua moralità concreta traspare in ogni suo gesto o parola e nel turbamento vibrante che lo accompagna.

Tornato nei luoghi noti non si trova più in armonia con le cose né con gli uomini. O meglio, non trova nell'oggettività del mondo sicurezza e appoggio. La guerra è passata, la guerra denuda le anime. Le tracce della guerra sono più nelle anime che nelle cose. Il mondo è anch'esso convalescente della guerra, nelle cose e nelle persone, ma nel suo insieme più che nelle cose o nelle persone singole, investito anch'esso da una nuova giovinezza dolorosa, da una ritardata, malata, torbida adolescenza. Quel mondo accoglie il reduce. Egli vi sta sospeso, dentro. E, a onde, l'intimo tormento si allarga, si propaga e ritorna. È la vibrazione di luce che dà risalto alle cose più belle del libro... Di questo mondo certo è Rigo, l'amico che Tom va a trovare; ed è nella persona di Rigo che converge l'amore di Tom. Nella persona fisica, se tale distinzione è consentita; in quanto sono elementi sensibili, colori, forme che entrano in questo sentimento. Rigo è

il ricco proprietario di tutto ciò che si vede intorno, case, bestie a perdita d'occhio. I contadini dipendono da lui benché egli, in quanto ragazzo, non eserciti ancora il suo diritto di proprietà. Ha ereditato da uno zio e per lui amministra il padre. Così vive in seno alla famiglia, che gravita intorno a lui: il padre, la madre, le zie e le cugine. Una quantità di figure femminili vibrano intorno a questo adolescente: e femminile è anche il servo della zia Elisa, Occhi di Pervinca. Ma a esercitare il suo diritto di padrone, e di padrone assoluto (ché vi è qualcosa di arcaico e non astrattamente arcaico ma intonato alla realtà della nostra provincia, in questo mondo formalista e esuberante al tempo stesso), l'adolescente si prepara, e anzi si può dire che già in potenza lo eserciti, promettendo di sposare, contro la volontà della famiglia una ragazza povera, una contadina, dopo aver avuto una poco fortunata esperienza con una ragazza borghese. La sola persona favorevole all'idillio è la madre di Rigo, contadina anch'essa e isolata dalla famiglia, diversa di gusti e di razza, ed entrata a farne parte per un'antica ribellione del padre di Rigo oscuramente analoga a quella del figlio. Vi sono così nel libro due vicende principali che corrono parallele, ora intrecciandosi ora sovrapprendendosi in trasparenza: l'intima storia della passione di Tom per Rigo o meglio di questa sua dolorosa coscienza per una colpa non commessa, anzi per un'inclinazione (e apparentemente per la mancanza di inclinazione per la fidanzata, Marcella, a cui infine varrà ad avvicinarlo la comprensione e la confidenza di un'altra donna); e l'amore sano e contrastato di Rigo per la sua giovane contadina. I personaggi sono netti, distinti e complessi e fanno intorno un ambiente umano e disumano, un clima particolare in cui tutto ciò che è immerso appare in trasparenza con un risalto irrealistico e intonato, insieme alla realtà. Materia ricca, profonda, sensibile.

Diviso in brevi capitoli che scandiscono la misura della narrazione e spesso pausano con efficacia i bellissimi dialoghi, il romanzo ha passaggi rapidi, soste meditative, e anche soste oratorie e una certa retorica contenutistica. Ma l'impressione che si ha è che la narrazione assorba in gran parte e purifichi il contenuto di cui restano ai margini poche scorie. Il lettore noterà, per suo conto, sforzature e crudeltà, ma saprà apprezzare anche ciò che fa di questo libro uno dei più belli e significativi di questi ultimi anni.

## LO STRANIERO DI CAMUS EBBE UN SOLO GESTO D'IRA

*Lo straniero* di Camus, tradotto per Bompiani da Alberto Zevi, si presenta al lettore italiano preceduto da *Il mito di Sisifo* – edito pure da Bompiani e tradotto da Attilio Borelli – che può considerarsi come una lunga introduzione alla breve narrativa. Introduzione non inutile. *Il mito di Sisifo* è una raccolta di saggi filosofici che dal punto di vista di un esistenzialismo non ortodosso interpretano l'eterna e apparentemente inutile fatica dell'uomo a conoscersi e a vivere, l'eterna fatica di essere consciamente e angosciosamente dell'uomo che è solo in un mondo sordo ai suoi richiami, chiuso nell'angoscia trasparente e consapevole.

Oltre che dall'implicita polemica con Sartre, la particolare posizione di Camus appare chiaramente puntualizzata nei saggi dedicati specialmente all'interpretazione di opere di narratori e di filosofi come Dostoevskij e Kafka, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers: e per quanto Sartre, nella sua *Explication à l'Étranger* (Aux deans du Palinugre – janvier 1946 – hors de commerce) affermi, riferendosi ai filosofi, che Camus si compiace di citarli «senza capirli molto bene» possiamo convenire con Federico Federici (introduzione a *Il mito di Sisifo*, p. 9, ed. Bompiani) che Camus non capisce perché non vuol capire quei filosofi «preoccupato proprio di giustificare teoricamente contro le loro asserzioni un atteggiamento umano». È appunto questo che bisogna ricercare in Camus filosofo e saggista per arrivare a capire la sua arte nelle sue profondità e fin dalle prime sobrie e sicure movenze della sua prosa di narratore. In definitiva i saggi de *Il mito di Sisifo* servono soprattutto per l'interpretazione dell'opera artistica di Camus; e avviene fatalmente anche per lui ciò ch'è sempre avvenuto per i rari filosofi che furono anche poeti, che la sua opera di filosofo viene messa al servizio dell'opera d'arte, è utile all'opera d'arte, cessa di essere autonoma mentre autonoma resta l'opera d'arte che occupa il gradino più alto. Il lettore non può non restare colpito dall'autonomia dell'opera del narratore di fronte a quella del saggista (per quanto questa sia utile a fini esegetici) e dalla sua straordinaria chiarezza. La concezione del mondo che nei saggi era appena adombrata e proposta, anche là dove le affermazioni erano più recise e disperate, dove ci portavano al caso limite del suicidio, qui si scioglie dal groviglio delle ripetizioni e delle incertezze e appare lineare e al tempo stesso complessa nei modi dell'arte. Anche qui la storia del piccolo impiegato Meursault, che dalla situazione di vita più banale e incolore arriva, portato dalla meccanicità degli avvenimenti, a commettere un assassinio del tutto gratuito e a morire sul patibolo, è un caso limite. Meursault è un uomo comune e il suo uno dei tanti riportati dalla cronaca nera. Uno dei tanti. Ma ogni caso della vita è un caso limite se, nel corso del suo svolgimento, nella catena di fatti che è la vita, nella meccanicità della vita, si accende, ad un certo punto, la consapevolezza. Allora l'indifferenza non è più la noia dei personaggi moraviani, per esempio, ma quasi una disperata beatitudine e, pur restando indifferenza, dolore. È la consapevolezza del limite, e anche la sdegno-accettazione che non invoca, non prega, non spera. Camus apre il già citato

*Mito di Sisifo* con i versi della III *Pitica* di Pindaro, che potrebbero chiudere anche la narrazione della semplice e tragica esperienza terrena del piccolo impiegato: «O anima mia, non aspirare alla vita immortale, ma esaurisci il campo del possibile». Dopo avere squassato come un sacco di stracci il prete che è tornato ancora una volta nella cella per tentare di convertirlo e indurlo a confessarsi, abbandonandosi ad un inusitato impeto d'ira (è il solo gesto di impazienza di tutta la narrazione e più violento dei colpi di pistola con cui abbatte lo sconosciuto) il condannato rientra nel suo stato d'animo abituale, un'atmosfera che, come quella del tramonto, piena di luce pura accorda i colori, vibra di profonda consapevolezza. «Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno ha sentito ch'ero stato felice e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi restava da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e mi accolgano con grida d'odio» (p. 150).

L'uomo è solo, arrivato al limite estremo della solitudine e della consapevolezza. L'odio dei suoi simili non gli ispira un sentimento analogo: è un muro a cui appoggiarsi. E si sente meno solo perché la sua solitudine non ha rimpianti. Un caso limite ma che potrebbe essere di ognuno. Meursault è un uomo comune, apparentemente mediocre, grigio. Nessuno lo riconosce acutezza di giudizio, ma solo perché ciò è utile alla sua tesi. Per il pubblico ministero l'intelligenza di Meursault è un aspetto del suo cinismo – di quel cinismo col quale viene scambiata la sua maturata indifferenza e che è la principale causa della sua condanna se non, almeno apertamente, il principale capo d'accusa. Egli ha accolto con indifferenza la morte di sua madre. Ha detto che non desiderava vederla, quando il guardiano gli ha chiesto se voleva che venisse scoperchiata la bara. Ha fumato e ha offerto da fumare, ha bevuto due tazze di latte. Questi fatti, che non sarebbero bastati da soli per formulare onestamente un serio giudizio su di lui, e sarebbero passati inosservati senza il delitto, acquistano agli occhi del pubblico accusatore un valore immenso e vengono messi in relazione con l'indifferenza dimostrata da Meursault per la madre quando era ancora in vita e, astrattamente, col procedimento avvocatesco intellettualmente disonesto, valido sia per la difesa che per l'accusa, col delitto. Tutti recitano una parte. Il pubblico ministero stesso recita una parte, anzi la parte principale della commedia della convenzionale finzione che copre il vuoto. Recitano una parte coloro che partecipano alla cerimonia funebre, tutti coloro che pur sentendo il richiamo di quella spoglia verità che è in fondo alla loro anima come la presenza della morte che, con assoluta certezza, li disfarà un giorno non ci si abbandonano ma si aggrappano al tessuto connettivo di finzioni che tiene insieme la società. Meursault rimane solo, estraneo perché una naturale consapevolezza che lo ha illuminato di dentro gli dice ch'è inutile mentire anche con una sola parola, anche con una metafora; non per ragioni morali ma per un'intima impossibilità. Quando la ra-

gazza gli chiede se vuole sposarla, le dice che per lui la cosa è indifferente non pensa neppure di dirle che potrebbe fargli piacere. Non gli fa né piacere né dispiacere: per lui è lo stesso. E non può fare altro che dirlo. Questo modo di essere con gli altri, che sembra precludere perfino la effusione della metafora che è in ogni parola, e porta fatalmente alla solitudine e al silenzio, è l'assurdo che provoca il divorzio col mondo. E come è inutile mentire è inutile anche pregare, è inutile invocare, inutile disperarsi. L'uomo comune, il piccolo impiegato Meursault, conscio solo e indifferente, sta in mezzo agli altri uomini che non hanno, almeno per il momento, la consapevolezza che distingue lui, e passa sconosciuto in mezzo a loro.

Quando s'accorgeranno che non è simile a loro lo condanneranno, per bocca e per mezzo del pubblico ministero, che simboleggia il luogo comune dei sentimenti e dei pensieri di tutti. «Il vuoto dell'animo nel quale si trova quest'uomo» dirà il pubblico ministero concludendo la sua arringa «diventa un abisso entro il quale la società può perire». La società può sussistere solo se si accetta l'eufemismo, se si usa la figura retorica, che non è menzogna, forse che è una semplice e leggera deviazione dalla verità, ma che Meursault non può usare perché «non vale la pena».

Per lui non c'è altro che la solitudine, con quel muro d'odio degli uomini a cui appoggiarsi, e la «dolce indifferenza» del condannato a morte la notte carica di segni e di stelle.

La narrazione in prima persona è qui il prisma semplificatore di un'oggettività spietata, non necessità imposta dall'effusione lirica o semplice espediente tecnico.

La traduzione è precisa, semplice nel lessico ed elegante. L'opera tale da resistere alla traduzione come solo poche grandi e rare opere di arte narrativa.

REGIONALISMO DI CICOGNANI E MALINCONIA DI ANGIOLETTI

La prosa di certi scrittori richiama con icastica evidenza l'ambiente in cui vivono o in cui fanno muovere i loro personaggi. Non è detto, con questo, che si tratti di paesi reali. Possono essere astratte province letterarie, con caffè dove si beve il caffè nel bicchiere, ballerinette, violinisti belli bruni e virtuosi carabinieri con la lanterna e le bande rosse, cipressi e preti.

Fa una certa impressione oggi ritrovarsi davanti queste immagini immutate, inossidabili, a una svolta di strada, come se nulla fosse stato, dopo questi anni.

Certo si può convenire con Renato Serra e ammettere che le guerre nulla aggiungono e nulla tolgono, in assoluto, alla vita dello spirito, se si considera la cosa dal punto di vista stoico o religioso. In tal caso però la prosa e la barba di Bruno Cicognani rimangono fuori dall'angolo visuale, ignorate, inesistenti. La morale di questi suoi cinque racconti – che fanno il volume Barucca edito da Vallecchi – così convenzionale, così borghese non immerge le sue radici nella profondità di quell'indifferenza che sola può annullare gli effetti di una catastrofe come quella che si è abbattuta sul mondo. Si accontenta di ignorarla, e continua come prima. Non è una morale vera e propria, non è un elemento spirituale, è anch'essa colore, mezzo per caratterizzare personaggi e ambienti sullo stesso piano della patina dialettale della lingua che disturba con certe insistenze.

E se poi vogliamo attenerci strettamente al mondo reale, anzi naturalistico, che è poi quello del Cicognani, della realtà che tanta importanza ha per lui scrittore visivo, la ritroviamo monca come in un libro di lettura per giovinetti. E ci pesa l'imperturbabile persistenza di modi tanto lontani da una coraggiosa astrattezza quanto da una sensibile aderenza alla realtà. Quel falso moralismo di situazioni sfruttate, quel compiacimento linguistico di dolciastrici toscanismi, quelle frasi ad effetto sonore e rotonde come altrettanti titoli a scoppio ritardato («E era il dolore del mondo» ... «E intorno alla morta i garofani, le rose, le dacie esaltarono quella mattina per lei, il loro inno di bellezza e di gioia»... «Sopra l'altare il calice vuoto, la patena nuda raggiarono»...) ci mostrano il Cicognani, più di quanto non ci sembrasse prima, legato a quella bozzettistica toscana che rimane fuori del quadro della cultura europea e, modestamente, del nostro più profondo interesse.

Risente un poco di una certa staticità letteraria anche *L'Italia felice* di G. B. Angioletti, un volume di saggi edito da Tumminelli, e ci riporta anch'esso, in tutt'altro modo, al passato, con una nostalgia cosciente. Quella nostalgia che Angioletti sente per le cose presenti come se fosse già nel futuro lontano, partito.

Perciò questo libro, scritto parecchi anni fa, non è inattuale.

Sono pagine che egli stesso ci dice nell'Introduzione, scritte prima della guerra e ci recano un'immagine dell'Italia quale doveva apparire allora agli occhi d'un giovane che n'era innamorato nel modo più schietto e immediato, senza sovrastrutture e complicazioni intellettualistiche o semplicemente politiche. «La prima parte di questo libro» scrive Angioletti quando uscì nel 1929, era o vole-



va essere una raccolta di immagini italiane, vista da un giovane nel loro splendore entusiasmante, intatto e, pareva imperituro». La prima parte comprende quindici capitoli che riguardano quasi esclusivamente Milano e l'Italia settentrionale, se se ne toglie *Roma d'aprile* e *Meraviglia di Tivoli*. Nella seconda parte invece entrano con più libertà paesaggi e visioni di scorcio dell'Italia centrale e meridionale benché Milano rimanga sempre il punto di riferimento più caro.

Una prosa ricca, smagliante, abbondante talvolta e anche paludata e ferma, tanto che ci desidererebbe, in certi momenti, che l'autore si distogliesse dalla costante tensione lirica, ch'è come un tono di voce un po' troppo alto. Ma forse il libro perderebbe il suo carattere più spiccato, ch'è quello di un'appassionata protesta d'amore. «Certo» continua Angioletti «noi avevamo troppo confidato nell'eternità della bellezza, come se la sua rispondenza con la nostra commozione facesse parte della legge, dell'armonia che, nel nostro umano convincimento, governa l'universo. Ci pareva impossibile che una città italiana potesse in pochi istanti perire, come oggi ancora ci pare impossibile che all'improvviso si perda la luce di una stella o l'incanto di un verso».

C'è in queste prose, a volte, il brivido di un presentimento e una malinconia che può essere l'alba o il tramonto di una giornata di dolore.

È questo che fa attuale malgrado certe apparenze, questo dialogo di viaggio sentimentale attraverso l'Italia di ieri.

## INDICE DEI NOMI

- Airoidi, Aldo 24  
 Alfieri, Vittorio 24 e n., 26n., 30 e n.,  
 40, 112, 113, 114, 115, 144, 145  
 Alpino, Enrico 9, 10  
 Andrei, Chiara 9n.  
 Angioletti, Giovan Battista 13n., 17 e  
 n.  
 Apponi, Alberto 13n., 17 e n.  
 Arcangeli, Francesco 23n.  
 Ariosto, Ludovico 18, 85  
 Astaldi, Luisa 84
- Baglietto, Claudio 9, 10  
 Baldini, Antonio 31, 84, 85, 116, 118  
 Bargellini, Piero 15  
 Bassani, Giorgio 19n.  
 Benda, Julien 26n., 117  
 Benedetti, Arrigo 15n., 87  
 Bianchi, Mario 24, 113  
 Binni, Walter 10, 27n., 30n., 41, 144,  
 145  
 Blum, Léon 160  
 Bocca, Giorgio 19n.  
 Boccaccio, Giovanni 113  
 Bocelli, Arnaldo 76, 78  
 Bonghi, Giuseppe 76  
 Bonsanti, Alessandro 13, 41, 126  
 Borges, Jorge Luis 12  
 Borlenghi, Aldo 9  
 Bottai, Giuseppe 14, 15 e n., 20n., 21,  
 22, 26  
 Brindisi, Remo 160
- Camus, Albert 34, 41, 164  
 Cantimori, Delio 10  
 Capitini, Aldo 9, 12 e n., 13n., 17 e n.,  
 21n.  
 Capuana, Luigi 76  
 Carducci, Giosuè 30n., 117, 125  
 Carli, Enzo 9, 10n.  
 Carli, Plinio 110  
 Casini, Gherardo 15  
 Chimirri, Costanza 9n.  
 Cecchi, Emilio 16 e n., 17 e n., 20n.,  
 40, 62, 65, 66, 116, 126  
 Cian, Vittorio 126  
 Cibrario, Livio 160  
 Cicognani, Bruno 41, 67, 167  
 Cinelli, Delfino 31, 41, 146, 147, 148  
 Civinini, Guelfo 67, 69  
 Claudì, Claudio 9  
 Collodi, Carlo 82  
 Comisso, Giovanni 24, 25, 29, 87, 110  
 Cordiè, Carlo 9  
 Croce, Benedetto 25, 26n., 84, 110,  
 112, 113, 114, 145  
 Cuccioli, Carlo 162
- D'Annunzio, Gabriele 24, 110, 116  
 Deledda, Grazia 18 e n., 20n., 40, 76,  
 77, 78, 115  
 De Amicis, Edmondo 109  
 De Michelis, Eurialo 18n., 76, 77, 78  
 De Sanctis, Francesco 26n., 110, 111,  
 145

- Desideri, Fabio 41  
 Dessí Fulgheri, Franco 27  
 Dolfi, Anna 11n., 14n., 15n., 18n.,  
 19n., 22n., 28n., 38n., 39, 40, 41
- Federici, Federico 164  
 Flaubert, Gustave 28 e n.  
 Flora, Francesco 111  
 Foscolo, Ugo 111, 144  
 Fubini, Mario 111, 115  
 Fucini, Renato 67, 69
- Gadda, Carlo Emilio 82  
 Gadda Conti, Piero 16n., 17, 62  
 Gautier, Théophile 17, 69  
 Gentile, Giovanni 28n., 110  
 Giacometti, Viola 11n., 14n.  
 Giovanelli, Franco 23n.  
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 17  
 Gozzano, Guido 110  
 Graceffa, Monica 11n., 15 e n., 36, 39,  
 41  
 Gramsci, Antonio 157  
 Graziani, Alberto 23  
 Gruber, Aurelia 40, 106  
 Guillon, Aimé 111
- Heiddeger, Martin 164
- Jahier, Piero 109  
 Jaspers, Karl 164
- Kafka, Franz 164  
 Kierkegaard, Søren 164
- Landolfi, Tommaso 22n., 23 e n., 81,  
 82  
 Lawrence, David Herbert 89  
 La Cava, Mario 15n.  
 Le Monnier, Felice 15, 19, 21n., 110,  
 112  
 Leopardi, Giacomo 81  
 Lombrassa, Giuseppe 14n.  
 Lupinacci, Manlio 25n., 126  
 Lupo, Renzo 9n., 21n., 27n.
- Maccari, Mino 99  
 Macchioni Jodi, Rodolfo 21n.  
 Madrignani, Carlo Alberto 22 e n.  
 Malaparte, Curzio 30 e n., 99, 100,  
 101, 102  
 Manghetti, Gloria 41  
 Mangoni, Luisa 22, 24  
 Mansfield, Katherine 161  
 Manzoni, Alessandro 10, 18  
 Marescalchi, Giannino 10n., 13n., 14 e  
 n., 15n., 19, 21n.  
 Meoni, Armando 17 e n., 40, 71, 74  
 Mesirca, Giuseppe 23n., 24, 25 e n.,  
 28n., 29 e n., 40, 87  
 Milena, Milani 41, 159, 160  
 Momigliano, Attilio 77  
 Morante, Elsa 161  
 Moravia, Alberto 25 e n., 164  
 Moretti, Marino 30 e n., 31, 41, 103,  
 104, 105, 116, 127, 128  
 Mussolini, Benito 19
- Nencioni, Francesca 10n., 11n., 13,  
 17n., 39
- Ojetti, Ugo 105
- Palazzeschi, Aldo 16 e n., 17 e n., 40,  
 60, 61, 104, 116  
 Pancrazi, Pietro 26n., 29n., 30n., 40,  
 78, 116, 117  
 Panzini, Alfredo 67, 105, 110  
 Paolieri, Ferdinando 67  
 Papini, Giovanni 67, 77, 102  
 Pascarella, Cesare 110  
 Pea, Enrico 16 e n., 17, 20n., 40, 67,  
 68, 69, 70, 110  
 Péguy, Charles 63  
 Pellizzi, Camillo 99  
 Petrarca, Francesco 63, 111  
 Picasso, Pablo 63  
 Pinna, Mario 9 e n.  
 Proust, Marcel 17, 28n., 62
- Radice, Raul 41, 159, 160

- Ragghianti, Carlo Ludovico 9, 10n., 12  
 Ramat, Raffaello 24, 26n., 30 e n., 112,  
 113, 114, 115, 145  
 Rinaldi, Antonio 23n.  
 Russo, Luigi 102, 112, 113, 114
- Sainati, Augusto 110  
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de  
 30n., 117  
 Sanminiatielli, Bruno 67  
 Saragat, Giuseppe 37n., 38 e n., 41,  
 156, 157, 158  
 Sartre, Jean Paul 164  
 Schiller, Friedrich 49, 84  
 Sechi, Lamberto 37n.  
 Serra, Renato 18n., 104, 167  
 Soffici, Ardengo 67, 116  
 Spadolini, Ilaria 41  
 Stedile, Marzia 9n.  
 Svevo, Italo 18
- Togliatti, Palmiro 38 e n., 41, 156, 157  
 Tolstoj, Lev 18  
 Toscani, Claudio 28n.  
 Tozzi, Federico 18, 67, 68, 77, 116
- Trisolino, Gerardo 22n., 23n.  
 Troccoli, Giuseppe 111  
 Turi, Nicola 14n., 17n., 28n., 38n., 39,  
 40  
 Twain, Mark 26n.
- Ungaretti, Giuseppe 63
- Varese, Claudio 9 e n., 10, 12 e n., 20 e  
 n., 26 e n., 27, 28 e n., 30 e n., 37,  
 41, 113, 144  
 Vecchietti, Giorgio 10, 11 e n., 12 e n.,  
 13 e n., 14 e n., 15 e n., 16n., 17,  
 18 e n., 19 e n., 20 e n., 21 e n., 22  
 e n., 23 e n., 25 e n., 26 e n., 27 e  
 n., 31 e n., 37, 39  
 Vecchietti, Otello 10, 19n.  
 Vergani, Orio 109, 110  
 Viani, Lorenzo 67, 110  
 Villa, Vincenzo 10 e n.  
 Villon, François 99  
 Virgilio Marone, Publio 29n., 126
- Zagarrio, Vito 19n.



VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in corso di stampa).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.

3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.



## “CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI GIUSEPPE DESSÌ”

Via Roma, 65 - Villacidro

Istituito nel 2013, sotto l’egida della Fondazione Dessì, il “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”, con l’obiettivo di valorizzare l’opera letteraria e il messaggio culturale e umano dello scrittore nel quadro della cultura e della letteratura moderna, ha contribuito finanziariamente alla pubblicazione dei seguenti volumi:

- *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
- Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell’opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull’autore*, 2014.
- *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972, con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
- *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
- Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchiotti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
- *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
- *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).



