POSTI DI INTE
SEDURRE AL FEMM
FLAIANO DENTRO O FU
LETTERA APERTA AD UN MAESTRO
INCONTRO DI ESPLORATORI: ANTONELLI E

RIVISTA MENSILE DI CULTURA E ATTUALITÀ
ANNO XXVIII - N. 1/1 - GEN./FEBBR. 2000
N. 295 della serie - L. 20.000

OGGI E DOMANI



sped. in a.p. comma 26 - art. 2 legge 549/95 filiale - Pescara

IVANOS CIANI



FOTOGRAMMI DANNUNZIANI

Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema

EDIARS

(formato cm. 14 x 21,5, pp. 176 + LXV-LXXXVIII, con 36 foto in bicromia, L. 30.000)

RICHIEDERE A:
Centro Nazionale di Studi Dannunziani - Via S. Tommasi, 5 - 65126 Pescara
Tel. 085 4517898 - Fax 085 4517909

OGGI E DOMANI

ANNO XXVIII - N. 1-2 (N. 296-297 della serie) GENNAIO-FEBBRAIO 2000

SOMMARIO

Incontro di esploratori: Pietro Antonelli e Henry Stanley, *di John Woodhouse* ... pag. 3
Flaiano dentro o fuori, *di Lucilla Sergiacomo* ... » 6
Lettera aperta a un maestro di strada, *di Caterina Falotico Vitelli* ... » 7
La forza ispiratrice di Ignazio Silone, *di Aldo Garosci* ... » 9
Sedurre al femminile, *di Paolo Fedeli* ... » 11
Immagine di Ovidio, *di Carlo Carena* ... » 14
Il poeta vate e i poeti di Internet, *di Angiolo Bandinelli* ... » 17
Peter Russel poeta della libertà, *di Vittoriano Esposito* ... » 18
La poesia in dialetto di Vito Moretti, *di Luigi Iachini Bellisarii* ... » 20
Il Giappone di Hokusai e il rifiuto della tradizione di Munari, *di Caterina Lelj* ... » 22
Raimondo Volpe: la materia madre della luce, *di Leo Strozzieri* ... » 24
Jazz di Jesús Cos Causse, *di Enzo Bonventre* ... » 25

A MARGINE

Ivanos Ciani, *di E.T., Attilio Mazza* ... » 2

LE RASSEGNE DI OGGI E DOMANI

LETTURE - V. Faggi (*Pirandello, Mari*), G. Rosato (*Cassieri*), C. Depetro (*Cacopardo, Nata, Gianini Bellotti*), A. Pane (*Rossi*), G. Traina (*Belgiorno*), U. Russo (*Giunco*), F. Brinati (*Cerasi Mandrelli*), V. Esposito (*Russo, Ventura, Cristini*), V. de Luca (*Paglialonga*), I. Di Iorio (*Bolla di Papa Bonifacio VIII per il primo Giubileo*), E. Sprecacenere (*Maria Emilia Caracciolo*), S. D'Amaro (*Marcone*), G. Pandini (*Zanzotto*), A. Ventura (*Guarracino*), V. Di Lascia (*Locatelli*), S. D'Amaro (*Bettarini, Di Biasio*); *TEATRO* - A. Tiberi (*Antigone di Jean Anouilh, Vita di Galileo, Coppia aperta, quasi spalancata, Il ritorno a casa, I Newyorkesi, Zio Vanja*); *CINEMA* - D. Campolieti, S. Pedroli (Gatti-Guglielmin, Oliver, Comencini, Garofalo, Comazzi, Alberione-Canova-Miuccio, Giusti, Trivelli); *MUSICA* - F. Cacaci (*I Colla incontrano Mefistotele*), M. P. (*Sanvitale*), O. Giannangeli (*Della Sciucca*), M. Della Sciucca (*Compagnacci e Cavalleria rusticana, Marino-Ioannoni Fiore-Ortolani, Danese, Riuvista Internazionale di Musica Sacra, Streicher, AA.VV.*); *ARTE* - A. Tiberi (*Grande asta a Trieste, Le esposizioni pitoriche di Rosignano, Nelda Stravisi*), U. Russo (*Mattiocco*), B. Di Leo (*Dei residui*); Mostre a cura di Gabriella Albertini ... » 27-48

RASSEGNA DI STUDI CROCIANI N. 17-18

Bilanci e prospettive dell'Istituto, *di Edoardo Tiboni* ... II
Il Revisionismo storico - Atti del Convegno
Il Revisionismo come punto di metodo, *di Giuseppe Galasso* ... III
Revisionismo: una definizione storiografica ambigua, *di Piero Craveri* ... VI
Il testo e le forme d'attenzione. Dimenticare attraverso il ricordo, *di Emma Giammattei* ... IX
Tavola rotonda (G. Galasso, P. Craveri, E. Giammattei, A. Giardina, P. Macry, G. Pescosolido ... XI
Il 5° Premio Croce di storiografia a Piero Bevilacqua ... XV
Benedetto Croce dagli esordi a "Poesia popolare e poesia d'arte", *di Massimiliano Capodacqua* ... XVII

Il fascicolo è illustrato da Raimondo Volpe

Oggi e domani pubblica saggi e articoli rappresentativi di tutte le espressioni della cultura, non solo italiana. Il confronto di idee anche contrapposte consente al lettore di trarre sui vari argomenti proprie conclusioni. Si collabora per invito o a seguito di proposte concordate. Gli originali inviati non si restituiscono. La riproduzione parziale di testi è consentita se si cita la fonte.

OGGI E DOMANI

ORGANO UFFICIALE DEI PREMI FLAIANO, DEL CENTRO NAZIONALE DI STUDI DANNUNZIANI, DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI CROCIANI, DELL'ISTITUTO MULTIMEDIALE "SCRITTURA E IMMAGINE"

EDOARDO TIBONI - Direttore responsabile

Oggi e Domani-Ediars - Via S. Tommasi, 5 - 65126 PESCARA - Tel. 085 4517898 - Fax 085 4517909 - flaiano@webzone.it

ABBONAMENTI 2000

Enti L. 100.000 (estero L. 160.000); studenti e vecchi abbonati L. 60.000 (estero L. 120.000). L'abbonamento è annuo; si rinnova tacitamente per l'anno successivo se non viene disdetto entro il mese di ottobre, con lettera raccomandata. La semplice reiezione di fascicoli non può essere considerata come disdetta. Versamenti a mezzo vaglia postale o c/c postale (15541659). I numeri arretrati costano il doppio.

CENTRO STAMPA TECNOVADUE - CHIETI SCALO

EDIZIONI EDIARS
pubblicazioni

LA CRITICA E FLAIANO
a cura di Lucilla Sergiacomo
(pp. 336, L. 35.000)

FLAIANO E LA CRITICA
bibliografia 1946-1992,
a cura di Lida Buccella
(pp. 140, L. 15.000)

LE RIVISTE ITALIANE DEL '900
Atti del Convegno 20 nov. '92
(pp. 100, L. 20.000)

FLAIANO E "OGGI E DOMANI"
a cura di Vito Moretti
(pp. 244, L. 15.000)

OTTAVIANO GIANNANGELI
scritti in suo onore nel 70° compleanno
(pp. 288, L. 25.000)

VITA DI DOMENICO STROMEI
Autobiografia inedita
a cura di Vito Moretti
(pp. 560, L. 35.000)

CROCE CRITICO E SCRITTORE
Atti del Convegno
Pescara, 21-22 maggio 1993
(pp. 60, L. 10.000)

CROCE FILOSOFO
Atti del Convegno 15-16 ottobre 1993

CROCE STORICO
Atti del Convegno
19-20 novembre 1993
(pp. 96, L. 15.000)

CROCE A QUARANT'ANNI DALLA MORTE
(pp. 416, L. 40.000)

CONOSCI L'ABRUZZO
Guida ai Comuni
(pp. 592, L. 70.000)

AMBONI E PORTALI NEL ROMANICO ABRUZZESE
(illustrazioni di Gabriella Albertini)
(pp. 128, L. 80.000)

MOTIVI D'ARTE IN TERAMO E PROVINCIA
(illustrazioni di Guido Giancaterino)
(pp. 164, L. 80.000)

MOTIVI D'ARTE IN CHIETI E PROVINCIA
(illustrazioni di Luciano Primavera)
(pp. 144, L. 80.000)

SIMBOLI D'ARTE NEL ROMANICO ABRUZZESE
(illustrazioni di Gabriella Albertini)
(pp. 128, L. 28.000)

PER INFORMAZIONI:
65126 PESCARA - Via Tommasi, 5
Tel. 085 4517898 - Fax 085 4517909
flaiano@webzone.it

Ivanos Ciani

La dolorosa scomparsa di Ivanos Ciani che tanto motivato rimpianto ha suscitato nel mondo della cultura e specificamente in quello letterario, priva noi di un amico carissimo e indimenticabile e il Centro nazionale di Studi dannunziani – e questa rivista – di un prezioso insostituibile sostegno.

Avevamo, qualche settimana prima che cominciasse il terribile calvario che avrebbe portato Ivanos alla morte in sette mesi, celebrato il ventennale della fondazione del nostro Centro, rattristato in quei giorni purtroppo da un'altra dolorosa perdita, quella di Francesco Iengo. E avevamo progettato il Convegno di studi di quest'anno, poi da Ivanos strutturato nel modo in cui lo realizzeremo.

Sarà questo l'omaggio che a lui dedicheremo, allo studioso e alla sua grande umanità, al quale certamente si uniranno amici e studiosi che ebbero la fortuna di apprezzarne le grandi qualità intellettuali ma anche la sua costante disponibilità, la viva e rallegrante cordialità.

L'appuntamento è per il 26 e 27 maggio a Pescara e a Francavilla al mare. Nella prossima Rassegna di studi dannunziani a marzo, daremo il programma completo delle manifestazioni.

Pubblichiamo, di seguito, il ricordo che di Ivanos ha voluto inviarci da Gardone un assiduo frequentatore delle nostre giornate di studio e valido collaboratore della Rivista, Attilio Mazza.

E.T.

Il giorno di Natale si era appena concluso quando il professor Ivanos Ciani si è spento nella sua casa di Empoli. Il male che non perdona lo ha strappato all'affetto della moglie e delle due figlie, dei familiari e degli amici nel fiore della vita, a 53 anni. Era uno dei più valorosi e stimati studiosi di D'Annunzio, legato al nostro Garda che raggiungeva non appena gli era possibile anche per continuare le ricerche negli archivi del Vittoriale. A lui, in particolare, si deve la nascita, a metà degli anni Ottanta, dell'associazione "L'Oleandro" che, oltre a molte iniziative dannunziane, ha dato vita al Festival dell'umorismo di Salò all'inizio degli anni Novanta.

Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo sentirà fortemente la sua mancanza. Era una persona straordinaria per umanità e cultura. Su D'Annunzio conosceva tutto. Per molti era diventato un punto di riferimento. Bastava una telefonata per sciogliere dubbi su date e situazioni, grazie alla sua prodigiosa memoria. Con gli amici era generoso senza misura, pronto a mettere a disposizione i suoi scritti ancora inediti per favorire il completamento di lavori. Quanti hanno avuto occasione di ascoltare i suoi interventi pubblici hanno potuto apprezzare il suo arguto spirito toscano che lo rendeva amico assai piacevole. Non mancava d'ironia, anche feroce, allorché si trattava di mettere alla berlina arrivismi e glorie fatue.

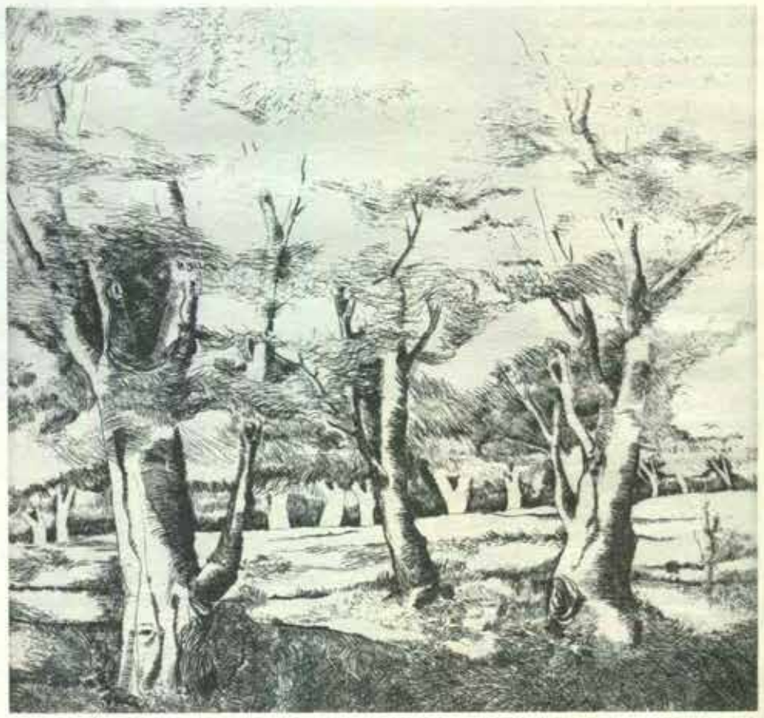
Amava ricordare di essere riuscito a raggiungere la cattedra universitaria – i primi passi a Firenze nel 1975 ed ora titolare a Macerata – pur essendo nato in una famiglia modestissima. Aveva il cuore a sinistra, ma contava molti amici carissimi in tutta Italia che militavano in partiti di destra, straordinario esempio di tolleranza, pur nella fermezza delle idee e nella rigorosità del comportamento.

Aveva pubblicato il suo primo lavoro su D'Annunzio nell'aprile del 1973, l'anno successivo alla laurea in Letteratura italiana conseguita all'Università di Firenze con Domenico De Robertis. Da quella data ad oggi è impossibile anche solamente elencare i contributi sul poeta pescarese, ultimo dei quali è il volume "Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema", edito a Pescara nell'aprile scorso. La competenza in questo versante degli studi gli ha fruttato la chiamata in prestigiosi Comitati, fra cui quello scientifico per l'Edizione nazionale dell'Opera omnia di D'Annunzio con la responsabilità dell'edizione critica del "Piacere" e del "Trionfo della morte", nonché la stretta collaborazione con il Centro Nazionale di Studi dannunziani di Pescara nell'ideazione e organizzazione di numerosi convegni, oltre alla condirezione della "Rassegna dannunziana".

Il suo orizzonte non era, tuttavia, limitato a D'Annunzio. Era studioso della letteratura fra Settecento e Novecento. La Utet gli aveva affidato l'edizione integrale dell'opera poetica di Pascoli; per l'Edizione nazionale dell'opera di Renato Serra aveva pubblicato i volumi "Scritti critici".

Il suo ultimo lavoro su D'Annunzio si collega alla passione per il cinema che lo ha portato a realizzare – anche per la Rai e per il Centro nazionale di Studi dannunziani di Pescara – una nutrita serie di documentari televisivi, firmati come autore e come regista. Proprio la sua ultima pubblicazione è stata per me occasione di estremo contatto. Gli avevo proposto un'intervista, di cui gli avevo fatto pervenire le domande per email. Il 3 novembre mi aveva risposto, amareggiato, di non essere ancora riuscito a predisporre le risposte: "purtroppo sono sempre più malvivo, devastato spesso dalla chemio, e senza alcuna voglia di fare, se non quello che serve a curarmi e il pochissimo per la scuola. Ma prima o poi le cose dovranno migliorare, almeno così voglio credere". Invece la triste parca si apprestava a recidergli il filo, proprio nel tempo dell'intimità natalizia. E agli amici non rimane che piangerne la scomparsa. Il modo più degno per ricordarlo sarà quello di pubblicare le sue opere rimaste nel cassetto: la traduzione del diario di Aélis Mazoyer e il catalogo delle donne di D'Annunzio.

Attilio Mazza



Raimondo Volpe, "Bosco di Sant'Antonio", acquaforte.

DOCUMENTI INEDITI

Incontro di esploratori: Pietro Antonelli e Henry Stanley

John Woodhouse

Durante le mie ricerche sui rapporti tra D'Annunzio e il Generale Santi Ceccherini[1], e in particolare sul servizio di quest'ultimo durante la campagna di Eritrea, sono andato ad esaminare certi documenti donati recentemente alla Biblioteca Bodleiana di Oxford dal Conte Pietro Antonelli, discendente di quell'altro Conte Antonelli (1853-1901)[2], nipote del Cardinale Giacomo. Deputato di Roma nel 1891, Sottosegretario agli Affari Esteri sotto Crispi fino al 1894, anno in cui venne nominato ministro plenipotenziario a Buenos Aires e poi a Rio de Janeiro, Pietro Antonelli era stato tra i più famosi esploratori del Continente Nero e per molti anni si distinse come il più forte propugnatore di una colonia italiana in Eritrea[3].

I documenti nella Bodleiana sono molti e devo ammettere che finora non ho trovato menzione né di Ceccherini, (che andò militare in Eritrea appunto nel 1890) né dei suoi famosi Bersaglieri. Comunque, sfogliando le tante carte raccolte dal politico-esploratore mi sono imbattuto in una breve serie di documenti intitolati *Intervista con Stanley*, ed è questa immediata scoperta che vorrei condividere con i lettori di "Oggi e Domani".

Dovrei spiegare che il nome di Sir Henry Morton Stanley (1841-1904) era sempre capace di dare un fremito d'emozione per noi altri giovani dell'immediato dopoguerra, cresciuti, nutriti quasi direi delle storie dei nostri famosi esploratori, nell'ombra di un impero che ormai era scomparso[4]. Avevano qualcosa dell'atmosfera dei racconti di Emilio Salgari, ma queste erano avventure vere. Di tutte le storie, quel famoso incontro tra Stanley e Livingstone colpisce sempre l'immaginazione, quando dopo cinque anni senza vedere altri europei i due esploratori s'incontrarono a Ujiji, e Stanley facendosi avanti, e togliendosi il casco coloniale, chiese con disinvoltura: "Il Dottor Livingstone, suppongo?". Così quando ho visto non solo il nome di Stanley, ma anche la sua scrittura, ho sentito un'emozione quasi pre-adolescenziale, e ho voluto condividere il mio piacere con altri che forse sentiranno la stessa emozione.

In sostanza come si vede subito dalle prime righe del suo scritto, Antonelli aveva incontrato Stanley a Roma nel 1893, e aveva preso degli appunti sul loro colloquio (che Antonelli voleva adoperare anche come propaganda per promuovere l'idea della nuova colonia). Trascritti i suoi appunti, Antonelli ne mandò la traduzione inglese a Stanley chiedendogli di aggiungere i suoi commenti; cosa che Stanley fece subito. Nelle pagine che seguono trascrivo la lettera di Antonelli, la risposta di Stanley (da me tradotta in italiano), "l'intervista" stessa e i commenti marginali di Stanley alla versione inglese (da me tradotti in italiano e messi in nota, omettendo però quelle poche correzioni di vocaboli o di grammatica). Ecco dunque i documenti in ordine cronologico[5]:

Una intervista con Stanley

Un antico proverbio dice: "Non si va a Roma senza vedere il Papa". A mia volta potrei ripetere[6]: "Non si va in Africa senza poi vedere lo Stanley".

Molte volte ho pensato allo Stanley, come si pensa ad un uomo che resterà uno delle grandi glorie del suo secolo; la mia ammirazione per lui non va disgiunta dal desiderio di conoscerlo personalmente.

Qualche settimana fa seppi che lo Stanley si trovava a Firenze. Una illustre Signora mi procurò una lettera di presentazione per lui, ma un cumulo di circostanze, ritardando la mia gita, mi fece arrivare a Firenze quando Stanley era partito per Roma.

Tornai qui molto malcontento di me stesso. In una successione di corse, m'incontrai col mio amico Scheibler, reduce dalle sue fortunate cacce nell'Africa orientale.

Credo che lo Scheibler sia il solo italiano che ha tenuto viva in Africa la fama d'ardito cacciatore.

In questo suo ultimo viaggio ha riportato un vero trofeo di spoglie d'elefanti, leoni, antilopi, tanto da suscitare l'ammirazione di tutta la colonia inglese di Aden.

Ma egli non è solo un appassionato *sportsman*; dai discorsi avuti con lui ho potuto convincermi che lo Scheibler, oltre a far correre cavalli ed uccider leoni, è pure un osservatore profondo ed intelligente.

Manifestai al mio amico il desiderio di conoscere lo Stanley. Fu subito combinato che l'indomani, alle 10.30 del mattino, mi sarei recato da lui all'Hôtel d'Europe, dove alloggiava anche lo Stanley. Alle 11.45 del giorno fissato, io ero alla presenza dell'illustre viaggiatore.

Non ho bisogno di presentarlo ai lettori; credo invece che sia interessante riferire la conversazione che lo Scheibler ed io avemmo l'onore di tenere col primo conquistatore del Continente Nero.

Quanto l'Africa è tenebrosa, altrettanto franca ed attraente la figura dello Stanley che v'inspira nell'animo la fede d'alti ideali.

A noi stava particolarmente a cuore di conoscere l'opinione dello Stanley sulla nostra Colonia. La prima cosa che mi disse fu questa: "Mi duole di non parlare l'italiano, perché vorrei spiegare al vostro popolo[7] l'importanza e l'utilità che l'Etiopia potrà avere per l'avvenire[8] economico dell'Italia".

Incoraggiato da questo esordio, feci allo Stanley una breve esposizione della nostra azione coloniale in Africa.

Credo mio dovere riferire per sommi capi, il sunto de' suoi autorevoli apprezzamenti; e a scopo di maggiore chiarezza distinguerò le diverse questioni, riportando la sintesi dei discorsi tenuti, senza il dialogo dell'intervista.

Questione dei confini

Lo Stanley ritiene che il paese, ceduto a noi da Menelik, sia più che sufficiente per svolgere una proficua azione coloniale.

Pochi chilometri quadrati di territorio, occupati da europei, bastarono per incivilire l'America e le Indie[9].

Non si conquista in un giorno un vasto paese. Bisogna, prima di tutto, affermarsi bene in un territorio ristretto, ma con una buona organizzazione; il resto vien dopo, da sé[10].

L'europeo va[11] dove ha maggiori facilità di comunicazioni. L'Italia ha una parte dell'altipiano etiopico dove il clima è salubre e dove si può vivere come in Europa[12]. Ebbene, rendete facili e sicure, quanto più è possibile, le comunicazioni tra l'Italia e l'altopiano.

Non vi fermate a Massaua; fate in modo invece che chi va in Africa passi nel modo più rapido attraverso l'insalubrità e i calori della costa.

Non vi date pensiero, per il momento, della vastità del territorio da occupare, contentatevi di poco, ma questo poco rendetelo attraente per l'italiano e la forza delle circostanze, l'aumento della popolazione, l'emigrazione, vi condurranno, naturalmente, all'espansione, cosa che oggi sarebbe prematura.

La discussione su questo tema fu ampia, la conclusione incisiva. "Evitate", esso diceva, "di ingerirvi della politica interna, non urtate le suscettibilità[13] di alcuno".

"Non vi conviene mettervi male coi vostri vicini[14], ma d'altra parte, se scontentate Menelik correte il pericolo che esso dalla parte del Sud faccia penetrare l'influenza di un'altra nazione, sì da paralizzare la vostra azione ed impedirvi qualsiasi utile progresso".

"Sono indispensabili una grandissima abilità e molta ponderazione"[15].

Vie per il commercio

Stabilite che siano le due arterie principali del commercio ossia, per la via del Sudan, il traffico con Kassala e Keren, e, per la via del Sud, quello di Kaffa, Giumma, Scioa e Goggiam, cercate che siffatto commercio sia riattivato dagli indigeni, come era nel passato.

I prodotti del paese, come avorio, muschio, zibetto, oro caffè, pelli, che gl'indigeni porteranno ai commercianti della costa, potranno dare un movimento commerciale molto apprezzabile e, creando locali interessi, eserciterete una vasta influenza che renderà più facili le vie di comunicazione.

Residenza del Governo della Colonia

Ma per esercitare questa influenza e fare degli indigeni altrettanti efficaci cooperatori, nell'azione civilizzatrice intrapresa, è utile, secondo l'opinione dello Stanley, che la residenza del Governo non sia a Massaua, ma sull'altipiano[16].

Ed egli sviluppava il suo concetto come dirò in appresso:

Amministrazione della Colonia

Non fu senza sorpresa che l'illustre uomo sentì che l'Italia spende, nell'Eritrea, circa dieci milioni all'anno e che la maggior parte di questa somma serve non per far strade o costruzioni, ma per comperare granaglie e farine da dare ai soldati.

Ricordò la spedizione inglese di Magdala, dove 25.000 uomini trovavano abbondanza di provviste in ogni accampamento. Lo Stanley, che prese parte a quella spedizione meravigliosa, raccontava che appena essi giungevano al luogo destinato all'accampamento, accorrevano i contadini indigeni carichi di pane per la truppa, da tutte le parti.

I Parsis contavano i pani e ce n'erano sempre in quantità sufficiente per il consumo giornaliero di quella numerosa massa d'uomini.

Da tutto ciò quindi provava la produttività dell'Etiopia.

"Voi avete là", esso diceva, "un paese dove il suolo è fertile e l'italiano può viverci come in Italia".

"Dovete organizzare le cose in modo che chi dall'Italia va nell'Etiopia possa arrivare nell'altipiano[17] nel modo più celere e più facile".

"Massaua potrà essere il porto della Colonia, ma la sede propria del Governo da cui far partire tutte le riforme e le migliorie che si debbon fare nell'Eritrea non è Massaua".

"Bisogna scegliere, perciò, paesi più produttivi, luoghi dal clima salubre e fresco".

"L'italiano che va a Massaua e di là torna in Italia, non può riportare che una impressione sgradevole, prodotta dal clima soffocante, dal suolo arido, sabbioso, triste".

"Mentre chi va nell'Eritrea, se appena dovesse attraversare Massaua per raggiungere subito l'altipiano, ritornerebbe in Italia con tutt'altra impressione di quella ch'oggi riceve, perché troverebbe là un paese fertile, piacevole, dal mite clima della propria terra".

Ho dato notizia allo Stanley del nostro sistema di amministrazione nella colonia, dove quattro Ministeri contribuiscono per le spese coloniali e dove, per conseguenza, si vengono a creare altri quattro sotto-ministeri, con tutti gli imbarazzi burocratici e con tutte le inerenti spese improduttive.

Infatti mi risulta che la giustizia a Massaua fino a pochi mesi fa costava 200 lire per ogni europeo; e 20 chili di farina, ricordo che nel 1890, costavano, per il solo trasporto all'Asmara 70 lire, da aggiungere al prezzo di costo in Trieste o in Italia, senza le spese di trasporto sino a Massaua.

Lo Stanley fu, come ho già detto, molto impressionato da tutto ciò, e la sgradevole impressione fu tanto più viva, in quanto la somma non lieve, va tutta in spese improduttive; non serve infatti al progressivo incremento della colonia, ma a mantenere laggiù dei soldati, degli ufficiali, delle amministrazioni, più dannose che utili all'assetto e alla prosperità di un paese, che sia con gli Egiziani, sia con gli Etiopi ha sempre vissuto di vita propria.

Conclusione

Riassumendo dirò che lo Stanley ritiene:

1. Che l'Etiopia sia uno dei paesi più belli e più fertili dell'Africa[18];
2. Che la nostra colonia essendo già vasta quanto il Belgio o l'Olanda, non deve essere allargata con espansioni arbitrarie, le quali possono creare delle difficoltà;
3. Che bisogna mantenersi in accordo completo col Negus e coi Capi tigrini, senza ingerire la loro politica interna;
4. Che la sede del Governo della Colonia non debba restare dove il clima è malsano[19] e il paese improduttivo, ma bensì debba essere dove l'aria è fresca e salubre e fertile il suolo;
5. Che il vitto e la paga dei soldati debba renderli la Colonia; il primo mercé la lavorazione delle terre e l'allevamento del bestiame; quest'ultima con la riscossione dei tributi da' vari distretti;
6. Che bisogna creare mezzi di facile comunicazione tra Massaua e l'Altopiano;
7. Che ristabilite le linee di commercio, ossia quella di Kassala al Nord oppure di Kaffa al Sud, s'abbia ad utilizzare quanto più è possibile l'opera di commercianti indigeni, perché l'indigeno è un elemento attivo ed intelligente, che può servire come soldato, come commerciante, come agricoltore.

"Finalmente", concludeva lo Stanley, "voi avete là un paese nel quale, se saprete fare, nessuno potrà mettere in dubbio che di qui a cento anni tutta l'esuberanza della vostra popolazione non trovi una seconda Italia, onde crescerà forza, importanza, prosperità per il vostro paese".

"Non vi fate vincere dalla noncuranza, organizzatevi bene, spendete razionalmente, produttivamente, ed allora vedrete sorgere una Colonia che molti potranno invidiarvi, ma pochi potranno vantarne una migliore.

Ringraziai lo Stanley della sua squisita cortesia e debbo confessare che le sue parole, come il suo sguardo penetrante, proprio dell'uomo abituato a dominare sull'animo altrui, mi lasciarono una gradevole e profonda impressione.

Ho veduto Stanley ed ho sciolto così il mio voto. Al tempo stesso ho creduto di compiere un dovere, pubblicando quest'intervista, che, certamente, ha per noi un interesse grandissimo, perché la parola tanto autorevole dell'uomo che ha creato nell'Africa un'altra Europa, deve esserci di ammonimento e di conforto a non trascurare degli obblighi che ci siamo imposti da noi stessi.

* * *

Il Conte Antonelli mandò il documento, tradotto in inglese, a Stanley, ormai partito per Londra, con una lettera di accompagnamento in inglese[20], evidentemente tradotta dalla seguente lettera che si trova tuttora fra gli altri documenti:

Roma
Maggio 1893

Illustre Signore,
sollecitando l'onore d'un'intervista con Lei non mirai soltanto a procurarmi una soddisfazione personale da lungo tempo ambita, ma intesi ancora attingere da' suoi giudizi autorevolissimi e dal suo illuminato consiglio un conforto per il mio paese a considerare con amore intelligente una questione di capitale importanza.

Nel ringraziarla quindi a nome mio e dei miei compatrioti della cortese accoglienza che si è compiaciuto di farmi, mi fo lecito mandare una bozza dell'intervista pregandola di volerla, siccome ebbe la bontà di promettermi leggerla, e vedere se renda il pensiero di Lei almeno con fedeltà.

E terrò ad onore ch'ella l'amplii e la corregga là dove ciò Le sembrerà necessario.

Piacciale quindi gradire i sensi della mia profonda osservanza e presentare alla sua gentile signora i miei devoti omaggi.

* * *

Come risposta Stanley rimandò 'l'intervista', corredata di varie annotazioni come sopra, insieme alla seguente lettera, che traduco dall'inglese:

2, Richmond Terrace,
Whitehall, S.W. May 15th 1893

Mio caro Conte,
sono appena ritornato a Londra, e uno dei miei primi doveri è stato di leggere il suo interessantissimo manoscritto. Trovo ammirevole e chiaro il suo resoconto, e mi auguro che faccia del bene, e che cancelli dalla mente di molti Italiani la depressione che sentono quando parlano dell'Abissinia.

Questo conforto, comunque, avrà Lei, che le opinioni attuali disperate che essi hanno dell'Eritrea sono proprio quelle che la maggioranza delle nazioni ha delle nuove colonie all'inizio. Sono gli effetti dell'errore iniziale che si dimenticano subito dopo la riorganizzazione. L'Italia, come gli altri paesi deve attraversare questo stadio prima di imbarcarsi sui lavori e metodi più permanenti che portano al successo.

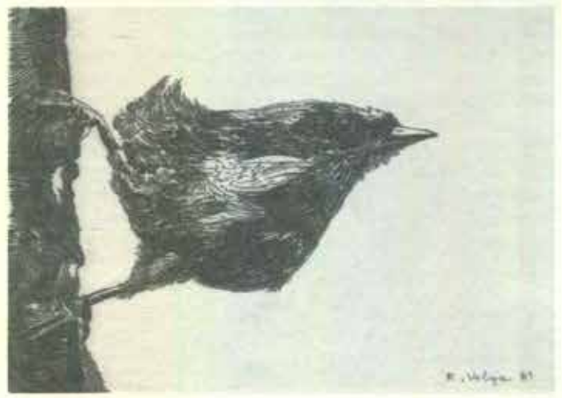
Col suo permesso, colgo quest'occasione per dire quanto ho trovato piacevoli i suoi amici romani e fiorentini, e quanto siamo grati, sia la Signora Stanley che io, delle tante dimostrazioni di amicizia e di ospitalità. Mi permetto di assicurarla che saremo sempre benevoli verso l'Italia.

Con i migliori saluti resto

Suo, fedelmente,

Henry M. Stanley

Al Conte Antonelli.



Raimondo Volpe, "Acquaforte".

NOTE

1. Di questo ho cominciato a parlare nell'articolo preliminare: *Per un'analisi della rottura tra d'Annunzio e Ceccherini*, "Rassegna dannunziana", XV/34 (dicembre 1998). Ceccherini prestava servizio in Eritrea dal 1889 al 1890.
2. Manca ancora una biografia di questo personaggio affascinante, i cui viaggi e avventure occupano molte pagine della *Nuova antologia* e del *Bollettino della società geografica italiana* durante gli anni 1880. La bibliografia migliore sia delle sue opere sia degli studi biografici, resta quella del *Dizionario biografico degli italiani*. Aggiungo che non è qui il luogo per discutere sulla sottile politica di Antonelli, visibile altrove in questi documenti, che cercava, tramite un'alleanza con Menelik, la possibilità di una stabile colonia in Eritrea.
3. Era l'epoca in cui Guido Boggiani e Vittorio Bottego persero la vita esplorando rispettivamente certe regioni ignote del Sudamerica e dell'Africa; il tema dell'esplorazione ispirò anche il famigerato protagonista di *Più che l'amore*.
4. Stanley era veramente cosmopolita: Gallese, non Inglese, era vissuto parecchio tempo negli Stati Uniti, prima di passare, esplorando molti anni in Africa, per poi diventare deputato parlamentare di Londra (1895-1900). L'autobiografia di Stanley si pubblicò postuma nel 1909; bello lo studio di T. Sterling, *StanleY's Wav*, 1960.
5. Purtroppo non c'è per ora un catalogo dei documenti Antonelli, che proprio in questo momento si stanno ordinando nella Bodleiana. Nel caso attuale il testo qui pubblicato consiste di 15 fogli non numerati e per lo più ricopiati da un amanuense.
6. [dire]. Da questo punto in poi traduco e tra parentesi quadre metto in nota le annotazioni o correzioni aggiunte da Stanley.
7. [amici]
8. [il bene economico]
9. [Sudafrica e Australia]
10. [Lord Palmerston disse che una colonia aveva bisogno di tre cose. Primo - strade, secondo più strade, e terzo sempre più strade. Sono interamente d'accordo con lui.]
11. [fioriscono]
12. [un bianco può vivere tanto bene quanto in Europa]
13. [né suscitare i sospetti degli indigeni]
14. [abissini]
15. [prudenza]
16. [Con una temperatura che sale spesso a 120 gradi Fahrenheit non potrà aspettarsi che un Governatore sia molto attivo. A Massaua perde i tre quarti del suo tempo sotto il ventaglio tentando di trovare un po' di frescura. Sotto tali condizioni non può essere né energico né paziente, e il Governatore di una nuova colonia deve procurare e l'energia e la pazienza. Ora se il Governatore è mezzo paralizzato dal caldo mentre sta nel Palazzo, cosa ci si potrà aspettare dal suo subordinato, il soldato, il mercante, il fattore, il contadino? Sono tutti ugualmente prostrati, fissandosi a vicenda l'un l'altro, scontenti, e deprecando nel cuore le imprese africane. Non era con questo spirito che soldati inglesi marciavano dodici miglia al giorno nel loro avanzo verso Magdala e nella cattura della fortezza di Teodorico. Le brezze degli altipiani conservarono il loro vigore naturale e fornirono sempre più vigore. Guardi un po' al governo d'India; durante il gran caldo fuggono a Simla, che ha la stessa altitudine dei vostri altipiani, perché stare permanentemente a Calcutta sarebbe intollerabile.

Prima di poter sentire l'influsso vitale di una colonia fiorente, al Governatore, ai funzionari, e alla maggioranza della forza militare va garantita l'atmosfera delle zone più alte. Per far ciò in modo efficace bisogna costruire una ferrovia da Massaua all'altipiano. Gli immigrati seguiranno poco dopo e andranno trattati in modo liberale. Poi seguendo una politica prudente verso Tigre e Menelik tutta l'Italia presto diventerebbe più fiduciosa nei riguardi della Colonia.]
17. [etiopico]
18. [e che considera che l'Italia è fortunatissima per averla ottenuta]
19. [così intollerabilmente caldo]
20. Aggiungo che c'è pure tra le carte Antonelli l'abbozzo di questa lettera tradotta in inglese.

Flaiano dentro o fuori

Lucilla Sergiacomo

Tra i tanti giochi peregrini, manie e passatempi più o meno innocui, che contraddistinguono questo mitico passaggio dai primi due millenni al terzo (con buona pace di Umberto Eco, che ci ricorda giustamente che per ora stiamo solo concludendo il secondo), c'è quello che assorbe le migliori forze dei letterati e dei critici letterari, impegnati ormai da tempo a definire il famoso canone del Novecento, ovvero l'elenco degli autori e delle opere di questo secolo che non vanno assolutamente dimenticati dai lettori del futuro, se ce ne saranno, dal momento che per i giovani leggere è troppo lungo e difficile. Partecipano al gioco un po' tutti, dai grandi scrittori che finalmente possono rivelarsi nella veste inedita di lettori, ai critici professionisti che danno così sfogo a convinzioni maturate dopo lunghi studi, a chiunque si trovi a parlare in pubblico di tali questioni e che, pur se di mestiere non si occupa di letteratura, sorprende per l'acuta sicurezza con cui trancia e trincia scrittori, magari anche quelli ritenuti bravi e famosi, liquidandoli con giudizi di seconda mano, orecchiati da qualche lettura di tanto tempo fa.

Al di là delle facezie salottiere, la questione del canone non è irrilevante, sia che la si consideri dal punto di vista delle opere e della loro influenza nel sistema letterario, *a parte obiecti*, dicevano i retori antichi, sia che la consideri dal punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione, e quindi a *parte subiecti*, potremmo dire. La prima mira a stabilire l'identità delle opere, l'insieme delle norme tematiche, retoriche, estetiche, tratte da un'opera o da un gruppo di opere omogenee che fonda una tradizione, la seconda rivela l'identità culturale della comunità che si riconosce in quelle norme e in quella tradizione. La prima è questione specificamente letteraria, da addetti ai lavori, la seconda ha a che fare con i conflitti delle interpretazioni, con le questioni di egemonia culturale. Ora, stabilito il contesto entro il quale decidere se un autore abbia le carte in regola per entrare o meno nella memoria collettiva, possiamo entrare anche noi nel gioco peregrino e chiederci se Ennio Flaiano, il più famoso, insieme Ignazio Silone, degli scrittori abruzzesi contemporaei, abbia le qualita per poter entrare nel canone letterario del Novecento o se dobbiamo dare retta a chi lo definisce scrittore di secondo piano riciclando, forse senza saperlo, una famosa autoironia di Flaiano stesso, che si definiva "scrittore minore satirico dell'Italia del benessere".

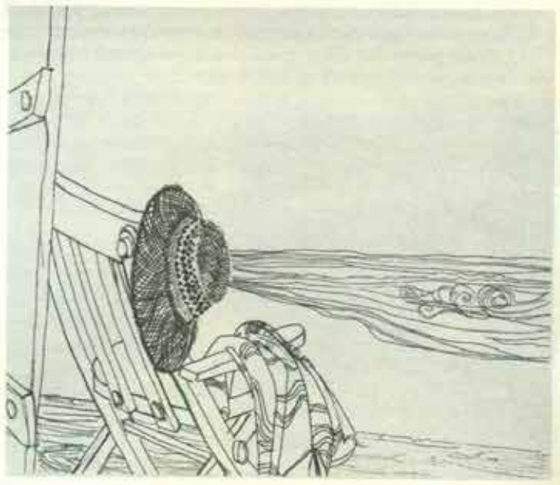
La risposta fonde considerazioni *a parte obiecti* con quelle *a parte subiecti*, e infatti per valutare oggi l'opera e la poetica di Flaiano, e capirne la validità, non si può non partire innanzitutto dalla sua funzione anticanonica, dal quel suo particolare aderire sempre alle funzioni e alle prospettive satiriche della letteratura – genere negletto in Italia –, dalla sua programmatica distanza da inquadramenti precisi all'interno del panorama letterario e intellettuale italiano della metà del Novecento, sia da quei movimenti che dichiaravano l'irrinunciabilità della fusione tra impegno sociale e letteratura, sia dagli indirizzi che, schierandosi per un'arte pura o per l'avanguardia, concepivano i messaggi letterari come autonomi dal contingente.

Sta qui forse l'inizio di un discorso critico valutativo corretto su Flaiano, proprio nelle caratteristiche assolutamente non tradizionali né provinciali degli ambiti della sua produzione, nella sua consapevole fisionomia intellettuale che riesce ad occuparsi degli eventi più significativi del secolo rimanendo discosta da posizioni ideologiche e culturali codificate, ma sta anche nel valutare appieno quel suo travalicare generi e temi diversi, nel suo saper essere scrittore letterario e cinematografico, teatrale e giornalistico, nel suo continuo andirivieni da una forma comunicativa all'altra che per tanto tempo gli ha procurato accuse di eterogeneità e frammentarietà e lo ha relegato fuori dal canone, nella schiera dei minori, appunto.

Quel suo navigare lontano da flotte di cui si conoscevano gli schieramenti e le rotte, quella sua anacronistica religione della libertà, così illuministica, individualistica e interiore, quel suo laicismo che mai però rinnegava le ragioni della solidarietà, dell'amicizia, dell'amore, quel suo essere sempre spregiudicato, personale, indipendente, quel suo non credere affatto in nessuna delle "sorti magnifiche e progressive" dei vari ismi novecenteschi non possono essere interpretati solo come componenti tipiche della visione del mondo di uno scrittore di costume qualunque, la cui musa si esaurisce nell'umorismo o tutt'al più nell'invettiva contro il degrado e lo sfacelo italiano. Il suo scetticismo ha un respiro certamente più vasto dei confini di quella italianità che pure tanto bene emerge dalle pagine dissacranti del *Diario notturno* o dalle scene di *Un marziano a Roma*, perché Flaiano, nonostante la sua indipendenza intellettuale, o forse soprattutto grazie ad essa, partecipa intelligentemente e appassionatamente al suo tempo storico in modo complesso, con intuizioni talvolta profetiche, che si affidano soprattutto alle sue invenzioni satiriche, ai suoi personaggi stravaganti, alle sue storie allucinate, alle sue pagine giornalistiche così ricche di intuizioni per capire il presente. Per questo la sua fortuna è crescente, per questo le sue opere continuano ad essere ripubblicate, per questo Flaiano, come ha detto Pampaloni, appartiene a buon diritto alla schiera di quegli scrittori che la morte ci restituisce.

Flaiano è insomma "leggibile" oggi come ieri, a differenza di un Moravia, che lo era ieri e sempre meno lo appare oggi, perché è uno scrittore che unisce alla sfiducia nella funzione odierna della letteratura – e chi potrebbe dargli torto? – una nuova fede nell'atto comunicativo in se stesso, che gli consente appunto di avvicinarsi al lettore, di favorire la ricezione di quanto scrive, usando tutti gli strumenti che permettono la comunicazione attraverso la parola, accostandosi senza dilettantismi al romanzo, al testo per e sul cinema, al teatro e alla critica teatrale, alla satira, al giornalismo, alla poesia lirica e a quella civile in forma epigrammatica.

Nell'elenco degli scrittori satirici del canone del Novecento italiano, di recente onorato e riportato in primo piano dal Nobel a Dario Fo, non mi pare, insomma, che Ennio Flaiano sfiguri.



Raimondo Volpe, "Sulla spiaggia", acquaforte, 1999.

Lettera aperta a un maestro di strada*

Caterina Falotico Vitelli

Come te, Marco, prendo il taccuino e scrivo mentre leggo questo bellissimo dono, che è il tuo libro. Sono le confessioni di un maestro, per parafrasare un'altra opera che parte dall'introspezione per andare oltre: nel tuo caso muovi dal doveroso interrogarti sul "chi sono io?", "perché faccio di mestiere il maestro?" e arrivi a una puntuale analisi dei meccanismi autoreferenziali del sistema scolastico, che resiste a ogni tentativo di riforma, e alla denuncia dei vizi più diffusi nel Belpaese. Senza arroganza, tuttavia, con la mitezza e il sano empirismo, che ti vengono di lontano, in contrapposizione con la generale propensione ad "aprire contenziosi e a partecipare a diatribe", invochi una "cultura dei risultati, che parta dai fatti inerenti al compito" e sogni una grande Assise in cui i docenti, consapevoli del loro malessere e del malessere delle istituzioni, si raccontino storie di vita vera e spesa nelle aule, dentro la quotidiana fatica della relazione umana ed educativa. Storie per conoscere, storie per lenire la sofferenza.

Bisogna leggere questo libro non solo perché si è insegnanti, ma perché adulti alle prese con l'educazione; la spinta che se ne ricava a riflettere in solitudine e con spirito di resistenza, negli interspazi di un tempo furtivamente sottratto al pervasivo frastuono, è segno che l'operazione di scriverlo è stata buona e giusta, e anche utile. Perché si avverte una saggezza di fondo che riconcilia con la realtà nel segno della calma, della pacatezza, dell'apertura all'altro, al bene che comunque c'è nella scuola, misto al male. Realtà a macchia d'olio, la scuola si rivela anch'essa con polpa e osso.

Umilmente e autorevolmente, il tuo pensiero pedagogico si nutre di esperienza, nasce dalla calda e dura vita, dall'artigianato di un mestiere sempre perfettibile, che trova quotidiana occasione per fare rifare aggiustare, finire rifinire e solo talvolta concludere con una certa soddisfazione. Mi tornano all'orecchio le tue parole: "mi muovo lento e tranquillo come poche altre volte e conservo un timbro di voce basso e suadente, non richiamo nessuno mi accovaccio mi chino con dolcezza mettendomi all'altezza dei bambini e tutti i tavoli stamattina si nutrono di parole di aiuto reciproco e quasi paiono lievitare nell'aria". Il tuo libro è un rischio e perciò appassiona, non rassomiglia ai referti clinici elaborati negli ambienti asettici della didattica ufficiale, da cui provengono parole magiche à la page o formule di cui ti servi solo per aggirare le pastoie burocratiche e ottenere quanto serve al tuo campo base, alla tua classe, alle bambine e bambini del disagio sociale. Di essi conosci da subito nomi e storie, in essi ti proietti bambino. Sì, perché questo mestiere costringe alla riflessione e all'autoanalisi, almeno quella categoria di "maestri vagabondi" o "imbecilli", cioè *sine baculo*, che si esautorano per mettersi in gioco; ce n'è qualcuno fra i nostri amici di Lucania e tanti sconosciuti nelle scuole della Repubblica. Più funziona questo mestiere nella misura in cui gli adulti si ritrovano bambini nello sguardo alla pari e dal basso, nell'umile ripiegamento alla dimensione piccola e quotidiana delle cose che si fanno e si possono fare in concreto e si apprendono e si insegnano insieme. Annoti infatti nel tuo taccuino che "ci sono giornate in cui i bambini da soli capiscono tutto, proprio tutto, giornate che ti uniscono ai bambini per sempre perché ti riconciliano con te stesso bambino, giornate del coraggio e della buona sorte".

Chi sa qualcosa della tua infanzia, padre madre fratelli e lingue e interessi, ritrova noti stili di essere di pensare e lavorare, proiettati nel caleidoscopio delle tue esperienze di vita scolastica e di vita e basta. E sono le favole che tuo padre raccontava ritualmente con voce ferma e sicura eppure mite, magari storie di palline di sette (o più?) colori; e l'apertura sociale di una madre dalle tante lingue di cui una molto oscura, che esprimeva in inglese, lei ebrea ungherese trapiantata in America, il concreto bisogno di fare subito il possibile nella fattispecie. Come fai tu, quando parlando di scuola e dei rischi di una falsa autonomia ti richiami alla prassi dell'*empowerment* e del *learn from good practices*. Ora puoi non avere il panico del tuo cognome, perché hai costruito te stesso al di là ma anche al di qua dei confini familiari: figlio di

** L'Ancora del Mediterraneo, giovane e vivace casa editrice napoletana, ha recentemente pubblicato* Di mestiere faccio il maestro *di Marco Rossi-Doria. Il libro ha susciatato ampio riscontro di pubblico e di critica (dal* Corriere della Sera *a* Repubblica*), la nostra rivista interviene nel dibattito, che è poi sul modo di fare scuola oggi, con una lettera aperta della nostra collaboratrice all'autore.*



Raimondo Volpe, "Finestra", acquaforte.

"strana gente", come direbbe l'amico Fofi, sei diventato uno strano maestro di strada, che ha trovato un punto di equilibrio nello stare dentro e fuori le istituzioni, tra modernità e tradizione.

Non ammetti tu stesso d'avere gratitudine nei confronti dell'austero direttore malato di Parkinson che ti affidò con parole solenni la tua prima classe, ricordando il dovere di insegnare comunque "la santa lingua d'Italia" a bambini privati dell'alfabeto e della dignità? Da lui dici di avere appreso alcuni principi fondanti, come la puntualità che è misura; invece dal maestro di scuola elementare, che in un anno solo insegnò l'essenziale a te alunno americano,discende la vocazione per questo mestiere che senti tuo. Da tali figure adulte venivano riferimenti educativi validi a strutturare la persona. Quasi salmodiando, parli della "polvere d'oro del passato" con riferimento all'immenso patrimonio di sapienza, che nei tempi e nelle culture le comunità hanno elaborato per dare un senso comune e condiviso alla crescita dei figli. E mi piace puntualizzare con te che "sono la stabilità delle figure adulte di riferimento, i giochi che si ripetono e si trasmettono di generazione in generazione, i riti di iniziazione e di passaggio graduati per età e le prove protette eppur vere di vita e di sfida nel mezzo dell'infanzia e dell'adolescenza".

Con questa luttuosa perdita faremo i conti tutti, ragazzi ed educatori, da oggi in poi, qui e nel mondo: sai che dobbiamo misurarci con la realtà di questo nostro tempo con sofferenza, ma senza fughe nostalgiche all'indietro. Tuttavia, almeno quelli che hanno goduto come te la grazia dell'infanzia possono tentare di "conservare, nel mondo educativo nuovo, dei frammenti di pulviscolo d'oro". E' la sapienza-urgenza di legare i tempi le culture le generazioni, perché l'equilibrio non si rompa in modo devastante; è questo uno dei compiti primari dell'educare oggi da parte di chi lo fa con vocazione e non con stile impiegatizio. Per guardarsi dentro, per salvarsi dal puro esercizio del potere o semplicemente dalla noia demotivante, proponi con veritiero paradosso che a noi docenti si richieda una periodica dichiarazione emotiva del perché e del percome ciascuno fa e continua a fare questo mestiere. Pretendiamo che la motivazione sia sempre da una parte sola, dalla parte di minori cui si stenta a riconoscere pari dignità; ci accostiamo alla realtà di questo mestiere con scarsa curiosità e radicati pregiudizi. Non stupisce che pochi sappiano distinguere il diverso sapore che hanno i peperoni di diverso colore, come sa fare invece quell'Ephraìm in cui ti rispecchi, il ragazzo lavoratore che di mattina va a scuola e di pomeriggio è *jua kali*, sotto il sole. Con questo ragazzo intessi storie di diversità e di somiglianza, storie d' altipiani odorosi e di ripiegata malattia in uno squarcio narrativo che è un racconto vasto sotto il sole africano.

Bambini d'Africa non tanto distanti da quell'altro universo infantile, affollato e incontenibile, che pullula nelle conurbate città ai piedi del Vesuvio. C'è chi ha parlato di una corona di spine, tu parli di perle allentate di una collana, per quei luoghi che sono i tuoi, dove sei cresciuto e hai insegnato poco più che ventenne e dove più che altrove il tuo mestiere appare eterno.

Con questi bambini feriti, che metabolizzano lutti e perdite con fiera *resilienza*, ingaggi lotte quotidiane e riflessioni, patti e conflitti facendo da te stesso l'apprendistato di un mestiere che forse non s'insegna dall'alto, ma solo si apprende dal basso, nel rovello e nell'errore, in bilico tra l'innocenza e la sua perdita. Sono bambini che "devono bastare a sé, che stanno per strada per conto loro nel loro impeto in uno stato di grazia che è largo come il cielo ma non tiene".

La realtà di Napoli e dintorni, caotica e fluida, ti affastella di pensieri la mente in un viaggio quotidiano e vagabondo, reale e interiore da casa a scuola, da scuola a casa; e la sintassi all'occorrenza sballa, e ha ritmi irregolari per significare la difficoltà di ordinate certezze e la messa a repentaglio del proprio bagaglio di conoscenze.

Maestro per senso etico, prestato al volontariato presso la sede dell'Associazione "Sportello Sociale" che opera nei Quartieri Spagnoli, dove hai scelto di vivere, disegni una figura nuova di educatore, utopica per necessità di utopia eppure concreta per altrettanta urgenza di impegno civile, riuscendo a codificare e a istituzionalizzare la figura del maestro di strada o di quartiere, per cui hai ottenuto il comando ministeriale. Nella progettazione di un intervento di risanamento educativo e didattico, adoperi forme e strategie di gestione della complessità, ma lo fai con la lucidità e la chiarezza che fanno apparire semplice ciò che non lo è. Hai pure guadagnato il merito di far convergere in un punto virtuoso chi governa l'ambito politico amministrativo e chi governa dall'interno i processi di trasformazione sociale, colmando la divaricazione, in cui riconosci un nodo della questione meridionale, "una sorte di veto potente, tenace ai tentativi di avvicinare *government* a *governance*".

Non è un caso che anche tu scelga per bussola Giustino Fortunato, fonte inesauribile di moralità sociale, per una tagliente e condivisibile denuncia dell'inadeguatezza della politica ad affrontare oggi i grandi temi dell'incontro nella diversità e dell'identità nell'integrazione, e ciò per "una sorta di diniego della natura dialogica della vita".

Lanci questo diario di bordo nel mare aperto del sistema scolastico italiano con la generosa provocazione a non relegare la tua esperienza nella categoria dell'eccezionalità, con il prezioso monito agli insegnanti a diventare "itineranti sia nei luoghi che tra le molte possibili innovazioni", a farsi maestri "nel senso di inventare costruire vera relazione educativa come in un viaggio a cui si appartiene integralmente, lungo la strada".



Raimondo Volpe, "Saluto", acquaforte.

La forza ispiratrice di Ignazio Silone

Aldo Garosci

È scomparso a 92 anni a Roma Aldo Garosci che ebbe stretti rapporti oltre che con Leo Valiani e Franco Venturi, con Ignazio Silone.

Piemontese, nato a Meana di Susa nel 1907, aveva aderito al movimento antifascista di "Giustizia e Libertà" e, di conseguenza, era stato costretto all'esilio in Francia, ed aveva partecipato alla guerra di Spagna con la "Colonna italiana" a combattere contro franchisti e fascisti; specie nella battaglia di Monte Pelato. Poi si era rifugiato negli Stati Uniti, militando con Salvemini nella "Mazzini Society" e collaborando ai "Quaderni italiani" di Bruno Zevi. Nel 1943, era tornato in Italia, nelle file del partito d'azione e, in seguito, esponente di vari movimenti socialisti (a fianco di Ignazio Silone) e della socialdemocrazia di Saragat (fino a dirigere il quotidiano "L'Umanità"), fedele al progetto rosselliano di "coniugare libertà politica e giustizia sociale". Garosci non sapeva soltanto guardare lontano, da "europeista convinto". Garosci è stato uno storico di classe, afferma Arturo Colombo, che nel passato riusciva a recuperare il senso delle nostre radici quanto l'esempio, la "lezione" de nostri "maggiori". Se, per evidenti motivi politici, la cattedra universitaria l'aveva ottenuta tardi (a Torino in Storia contemporanea e poi in Storia del Risorgimento), a dare la misura del suo modo, in parte crociano, di concepire le inquietudini e le speranze, i tormenti e le conquiste del passato come "una battaglia ideale eterna", bastano quattro sue opere, tutte quante destinate a sfidare il tempo: la "Vita di Carlo Rosselli" (1945), la "Storia dei fuoriusciti" ('53), e poi "Gli intellettuali e la guerra di Spagna ('59), e "San Marino. Mito e storiografia" ('67)".

Aldo Garosci scrisse per la nostra rivista un articolo sull'opera di Silone che apparve sul numero 6-giugno 1974 e che ora riproponiamo ai nuovi e vecchi lettori di "Oggi e Domani".

La politica è stata la forza ispiratrice di tutta l'opera, scritta e non scritta, letteraria o no, di Silone. Silone differisce essenzialmente dal più degli scrittori impegnati, è quasi un estraneo fra loro, perché prima è stato militante e poi scrittore: non ha avuto bisogno di pubblicare o di diventare famoso per accorgersi che c'è una vita politica che interessa la gente, e viverla. Perciò, in fin dei conti, il bilancio che si fa dell'opera da lui compiuta finora resta anzitutto politico: le sue doti letterarie, la forza icastica delle sue rappresentazioni, quella sferzante della sua ironia, senza dubbio grandissime, non gli hanno mai preso la mano fino a rompere del tutto la cornice in cui la sua passione politica le chiudeva; per questo non producono, o raramente, dissonanze o abbandoni che stonino con l'assunto fondamentale dei suoi libri; per questo le sue opere, così appassionate, così legate volta a volta alla tesi più attuale, non hanno nulla del "realismo socialista", in cui la dimostrazione piega la rappresentazione al compito artificioso della propaganda.

È quindi legittimo, dopo tanti anni di attività nei quali la preoccupazione politica di Silone è stata al centro della sua vita, chiederci quale sia stato il significato e l'efficacia politica della sua opera: che cosa egli abbia dato in tal modo all'età che viviamo. È doppiamente legittimo ora che le conclusioni alle quali sembra giunto con *L'avventura di un povero cristiano* sembrano a tutta prima assommarsi in una negazione: nel dualismo irrimediabile tra utopia e potere la prima soccombe, o si ripropone eternamente per il lontano futuro. Sarebbe per caso anche Silone tra coloro che, vissuti nel fuoco delle speranze rivoluzionarie, nell'inferno delle disperate speranze antifasciste, hanno poi visto nei successi apparenti di quelle speranze un tradimento di esse?

C'è un concetto di Silone che affiora spesso in qualche modo nelle sue opere, e che ritorna anche in questa formula scritta per un esemplare del *Povero Cristiano:* «sembra un'altra storia ma è sempre la stessa», che smentisce l'interpretazione negativa. Riflettendo, nessuna delle storie di Silone, nessuna delle avventure narrate o sottintese nei suoi libri, finisce con un trionfo dei principi politici, con l'avvento di ciò che si auspica, ma sempre col dramma del protagonista, e con una speranza oltre la morte, in un mondo rinnovato, che i personaggi evocano dall'intimo con tutte le forze.

Dunque, fin dal principio della sua attività di scrittore, forse ancor da prima, si esprime in Silone questo conflitto tra i fini di giustizia, o di rivoluzione, o comunque di assoluto che muovono a rifare il mondo secondo i propri ideali, e i poteri, le astuzie, le discipline esterne necessarie a mutarlo nel fatto (che poi sono le condizioni stesse del mondo che non muta). Silone – basta aver letto *Uscita di sicurezza* per saperlo – si è certo comportato nel periodo della sua attiva partecipazione alla grande cospirazione rivoluzionaria fino alla sua espulsione dal P.C. d'I., osservando quelle regole della politica (la scaltrezza, la suggestione, la dissimulazione), che le sono connaturate; e poi di nuovo ha dovuto farne uso nella sua attività in seno al P.S.I.U.P., tra il 1943 e il 1947, e poi ancora nei movimenti minori e nel primo P.S.U. fino al principio degli anni cinquanta, e quindi anche nella sua attività di organizzazione culturale: l'uomo dimostra di non ignorare nulla delle necessità che il gioco comporta, delle arti di prevalere e soverchiare per raggiungere fini immediati. Ma di questa scienza egli dovette presto sentire le contraddizioni; anche senza attendere (forse) i grandi processi staliniani; anche senza attendere (forse) il relativo insuccesso del terzo fronte rivoluzionario nella seconda guerra mondiale; anche senza attendere (forse) le delusioni della politica socialista o del rinnovamento della società contadina tra i monti d'Abruzzo. Perché abbiamo messo tra parentesi, ogni volta, questi "forse"?

In quel momento preciso Silone percepisce la contraddittorietà della azione politica, del "potere", nelle varie imprese di cui fu parte non secondaria? È difficile sempre segnare con certezza i momenti in cui un sentimento presente si fa luce e diventa dominante. In definitiva, la tragedia e la farsa del potere che si propone solo il potere (la rivoluzione del potere puro con l'aiuto delle forze del male) egli la satireggia dapprima nella *Scuola dei dittatori,* solo nell'avversario fascista; è chiaro che in quel momento spera ancora che, dalla opposta parte, il potere possa essere utilizzato per la libertà. Ma un sentimento non tanto oscuro del carattere disperato dell'impresa si fa già sentire, altrimenti i suoi libri non sarebbero storie di imprese non riuscite, sempre da ricominciare (in *Fontamara,* del resto accanto a un Pietro Spina ha già un suo posto il nichilista solitario, distrutto da un'esplosione, con tutti i suoi affetti, nel solitario complotto). Inoltre, la delusione quanto all'efficacia del potere dei partiti, pur in democrazia, può ben non trovare mai espressione diretta e totale, come sarà, in opere sue, per la fiducia accordata al potere come strumento di effettuazione della speranza millenaria (comunista o cristiana) nella giustizia: si capisce. Perché, anzitutto, questo sistema presente non è il promesso regno dello spirito; inoltre in regime democratico le promesse, perciò i tradimenti della politica non sono mai totali: Silone quindi esprime piuttosto, nei suoi confronti, critiche e deluse aspirazioni nelle moralità puntuali e parziali, come i saggi di "Tempo Presente". Ma che anche qui le strade della verità e quelle del potere si separino è provato dal fatto che, dopo aver conqui-

stato la "leader-ship" politica di un gruppo che, pur eterogeneo come il primo P.S.U., non era senza efficacia nazionale e internazionale; egli non si sia servito di questo potere, incongruo ai fini che si era proposto, oltre un dato limite e tempo, ma abbia consentito a trarsi in disparte (come già nel P.S.I.) mentre attendevano alla loro opera scaltri politici del potere.

Con tutto ciò non penso si possa concludere, nè allora nè ora, a uno sconsolato pessimismo e neppure all'inefficacia dell'azione politica di Silone. E intendo per tale azione sia quella condotta come militante nelle file dei partiti o nell'organizzazione culturale sia quella condotta con le sue opere; tutte inseparabili dall'azione politica, pur nella forte carica d'obiettivazione artistica, di "sincerità".

* * *

Un biografo di Silone – un biografo ideale, che fosse assieme storico non solo del P.C.I. (nel quale come in ogni chiesa, malgrado i foschi misteri, si rispettano gli archivi, che devono registrare almeno le vicende degli eretici, anche se essi possono restare a lungo chiusi) ma anche del P.S.I. e dei vari movimenti socialisti, dei quali, come è naturale, gli archivi e le memorie sono più disperse e le crudeli slealtà più sfuggenti proprio perché non sopportate nella forma esasperata che conduce all'assassinio e più spesso sfogate a livello di maldicenza – un tale biografo potrebbe fissare puntualmente l'esatto peso dell'azione di Silone militante. Ma già la sua posizione giovanile di punta che all'interno dell'Internazionale Comunista e della cospirazione lo aveva portato vicino ai vertici ove splende la fama dei Togliatti, dei Tito, dei Thorez, dei Rakossj, ci documenta sulla carica di energia che contenevano quelle fedi della rivoluzione proletaria degli anni venti: pronte a accettare discipline, a usare ogni sorta d'armi e tuttavia legate ancora a quella prima spinta pura. E la tragedia che seguì, la espulsione dal partito, e il modo, e la malattia, e la nascita dello scrittore con *Fontamara,* non portano più in basso, ma più in alto quell'età eroica di Silone.

Perché Fontamara come opera politica, è proprio la proiezione di qualcosa che nella realtà effettuale non trovò (la rivolta socialista dei popoli contadini d'Italia) ma che in essa parlò nondimeno, dalle sue sofferenze e dalle speranze di chi ne viveva, all'Italia e prima al mondo. A ben guardare, la rivolta di Fontamara è proprio il disegno del P.C.d'I. delle "tesi di Lione". Ma ne è anche il più concreto risultato. I pensieri di Gramsci sull'unità di operai e contadini, leninismo tradotto in sardo, hanno certo interesse a chi consideri il comunismo così come si presentava in quei primi anni; e contribuirono a fare del P.C.I. qualcosa di più che la occupazione della FIAT e la tradizione torinese. Ma a farci riconoscere, a rivelare a noi e al mondo quale fiamma rivoluzionaria covasse nella nostra diversa società, sotto la cenere del conformismo, delle guerre d'Etiopia, delle massaie rurali, rimane solo e sempre il libro di Silone, tratto nella storia come atto politico. Il libro, o meglio i libri, perché il *Seme sotto la neve* dopo *Vino e Pane* sono parte di quest'epica: di una rivolta solo immaginata e evocata, ma su un potente sfondo di vere passioni.

Il secondo periodo politico di Silone – dalla sua esperienza socialista a *Uscita di Sicurezza* – comporta, naturalmente, la complessità di atteggiamenti e di successi che comporta l'operare entro un sistema di potere non più a senso unico. Ciò che di concreto fu raggiunto, con il contributo di Silone, può essere indicato nel contributo decisivo alla ripresa di un partito socialista, all'abbozzarsi di un disegno progressivo all'interno della società europea occidentale, all'espressione del revisionismo in coloro che sentivano forza ormai estranea la organizzazione comunista. Pure, esso, come tutti i risultati, non sopporta il confronto con l'ispirazione. Il piano e la speranza del "terzo fronte" (di una rivolta europea cioè, contro i nazifascisti, protagonista essa, non gli alleati, della vittoria liberatrice, avevan per sé ancora meno probabilità di vittoria della rivoluzione contadina operaia degli anni trenta). Inoltre eran più figlie della speranza dei militanti clandestini che di vasti malcontenti popolari o di miti millenari come quest'ultima. E, così come non ci fu una rivolta operaia contadina per la giustizia, così non ci fu un "terzo fronte" di rivolte di masse europee che riuscisse a subordinarsi i grandi imperi alleati. Ma, lo abbiamo detto, qualcosa ci fu. Le speranze non morirono subito.

La costruzione cui Silone si dedicò (di nuovo in posizione di responsabilità) fu quella di un socialismo, operante nell'ambigua società ereditata da Postdam, in modo autonomo dalla centrale sovietica che era diventata macchina di guerra e di oppressione, ma con tutta l'antica spinta originaria verso la società giusta. I risultati non furono quelli; ma quegli anni, lo abbiamo detto sopra, furono ugualmente pieni dell'azione politica di Silone. Abbiamo detto quel che fu conseguito in Occidente; e anche per l'Oriente, per le masse cui Silone adolescente aveva dichiarato la sua solidarietà, egli tenne il campo abbastanza a lungo da veder sorgere in quella che può essere ironia chiamare "patria del socialismo" (ma dov'è questa patria?) forze che dimostrano non spenta l'originaria aspirazione umana.

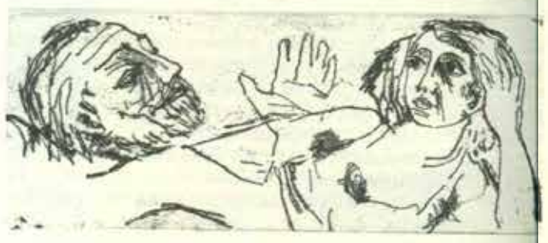
Infine, negli anni cinquanta e sessanta, e fino ad ora abbiamo l'ultima fase dell'operosità politica di Silone, organizzatore della cultura, direttore di "Tempo presente", critico del costume. L'attività, ancora una volta, mette capo a un'opera, l'*Avventura di un povero cristiano.* E ancora una volta, si tratta di un'opera che copre un vuoto, un'assenza, che dà una dimensione diversa a ciò che "accade". Solo poco alla volta le generazioni che sono venute ad abitare nella casa, di una tal quale prosperità e minori stenti e accresciuti consumi, costruita all'ombra del successo parziale della resistenza occidentale e della tregua armata dei grandi imperi hanno preso coscienza delle imperfezioni della realtà, che volta a volta Silone aveva delineato nei suoi saggi. Quando, irruente e inesperta, fuori da tradizioni lungamente preparate (a causa forse proprio della tregua consentita dalla restaurata democrazia), scoppiò la contestazione giovanile, Silone non indossò il "blouson" per corteggiarla, ma si raccolse in sé, spettatore di questo nuovo atto del contrasto tra la giustizia e il potere.

* * *

Gl'impeti passionali del 1917 non hanno messo capo alla palingenesi sociale; gli equilibri usciti dalle due grandi guerre non hanno creato l'armonica certezza dello sviluppo nella democrazia; la contestazione della società e le speranze conciliari cristiane possono sboccare in una generalizzata aspirazione a una società di uscieri, piuttosto che nella fraternità dei poveri; ma Silone sarebbe l'ultimo a dire che tutto ciò è nullo e non esistente. Nell'azione di un uomo che parla o scrive (ma in un modo o nell'altro agisce), nella comprensione che la circonda si serba non solo il bisogno di giustizia eterno, ma ciò che illumina la selva presente. Una politica come questa di Silone, radicalmente negativa del potere, non raggiunge l'anarchismo, rimane ancorata agli eventi della storia. È vero che anche la tensione anarchica ha, per suo conto, effetti politici; la differenza è che Silone, malinconicamente, lo sa; è cosciente, anche se a volta a volta li svaluta, dei risultati e degli effetti.

Così non si può espellere Silone – ufficialmente o meno – dalla vita politica, dalla storia dei movimenti cui ha partecipato. Entro di essi e oltre di essi ne resta la semente.

(da "Oggi e Domani", anno II, n. 6 Giugno 1974)



Raimondo Volpe, "Dialogo", acquaforte.

Sedurre al femminile

Paolo Fedeli

Si è tenuto a Sulmona nel tardo autunno scorso, per cura del Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, un Convegno di Studi che ha preso spunto argomentativo da due pubblicazioni di Giuseppe Papponetti, "Sedurre al femminile" e "Immagine di Ovidio". Ci è parso interessante pubblicare qui le relazioni di Paolo Fedeli e Carlo Carena strettamente legate, appunto, al tema intrinseco ai due volumi citati.

Giacomo Leopardi, nello *Zibaldone*, scrive che Ovidio "presto sazia, e inoltre non è molto piacevole, perché non sa nasconder l'arte, e con quel tanto aggirarsi intorno agli oggetti (non solo per una pericolosa intemperanza e incontentabilità, ma anche perché egli senza molti tratti non ci sa subito disegnar la figura, e se non fosse lungo non sarebbe evidente) fa manifesta la diligenza, e la diligenza nei poeti è contraria alla naturalezza". E aggiunge che Ovidio "non sapeva o non curava di scrivere perfettamente bene, e si lasciava trasportare dalla sua vena e copia, con poco uso della lima, siccome per lo stile, così per la lingua". Siamo nel 1823 e quello del Leopardi non è un isolato atteggiamento critico, ma riflette la posizione generale dell'età romantica, che – se si eccettuano autori come Byron, Shelley, Puškin, Grillparzer che si sentirono, come il poeta di Sulmona, ingiustamente emarginati e reietti – detesta un Ovidio che considera artificioso e poco spontaneo perché troppo succube nei confronti della retorica.

Se August von Platen annota che l'*Ars amatoria* è un'opera "triviale nel suo insieme, ricca di buoni consigli per un libertino, ma povera di poesia" e contrappone allo stile ovidiano la finezza espressiva di Tibullo e di Properzio, impietoso, poi, è il lungo e articolato giudizio formulato da August Wilhelm Schlegel nella sua *Geschichte der classischen Literatur* del 1802-1803: per lui Ovidio, il più produttivo degli elegiaci, è anche il più modesto, perché nelle sue opere più che il sentimento domina la retorica sofistica; inoltre egli è ripetitivo e i suoi versi, che componeva con grande facilità, non mostrano mai l'infinita concentrazione dei suoi predecessori. In particolare le opere erotiche non meritano alcun elogio, perché non sono il prodotto di una reale passione, ma di uno spirito depravato.

Le origini di un tale atteggiamento critico nei confronti di Ovidio sono molto antiche: le possiamo rinvenire, in un discorso che ovviamente si sofferma solo sull'aspetto stilistico, già in Quintiliano: per lui Ovidio "è frivolo anche nella sua poesia in esametri ed ama troppo il proprio ingegno"; anche se, egli aggiunge, "in qualche parte merita di essere lodato" (*Institutio oratoria*, 10.1.88).

L'impietoso verdetto romantico ha pesato a lungo sulla critica ovidiana, sino ad anni recenti: sicché non ci si stupisce di trovare allineato sulle stesse posizioni anche uno studioso come Eduard Norden, che è stato uno dei maggiori cultori della letteratura di Roma. Le elegie degli *Amores* nella maggior parte dei casi sono una parafrasi retorica di temi tratti da Catullo, Tibullo e Properzio; nei confronti della novità e dell'originalità delle *Heroides* e dell'*Ars*, invece, Norden non risparmia gli elogi, anche se questa impronta nuova che il poeta conferì ai suoi carmi fu raggiunta, secondo lui, a prezzo del sacrificio della tradizione greca, da cui la poesia romana aveva tratto forza e dignità. Ovidio, insomma, per Norden come già per Quintiliano non è stato capace di disciplinare il suo ingegno, sciupando così la propria inesauribile fantasia e la propria capacità dl motivare psicologicamente le azioni.

In realtà il giudizio su Ovidio s'inseriva anch'esso nel problema generale del giudizio sulla civiltà letteraria romana, considerata subalterna nei confronti di quella greca: la sua difesa veniva, quindi, a costituire uno dei tanti aspetti dell'affermazione dell'originalità di una cultura di riflesso, quale quella latina, nei confronti di quella greca: un'originalità che le era stata negata dalla cultura romantica in nome del principio che non può essere artistico e poeticamente valido ciò che è frutto di ripresa, imitazione, combinazione di modelli.

* * *

L'Ars amatoria è un vero e proprio trattato in tre libri, nel quale vengono esposte le tecniche della conquista amorosa alla maniera delle opere didascaliche. Essa si apre con una chiara avvertenza in merito ai suoi destinatari: l'*Ars* non si rivolge alle matrone dell'Urbe, ma alle etere e alle liberte, a cui è concessa maggiore libertà e spregiudicatezza. Si tratta, dunque, delle donne che afferiscono a quella *classis secunda*, verso le quali già Orazio (*Satire* 1,2,47-8) aveva invitato a rivolgere gli appetiti sessuali. A questa affermazione farà riferimento più tardi il poeta per respingere le accuse d'immoralità, ma non riuscirà a convincere Augusto. In realtà, come il principe ben capì, l'*Ars* era un affresco minuzioso della vita galante di Roma e dei costumi dei ceti abbienti, che proprio in quegli anni Augusto aveva cercato di moralizzare, riconducendoli all'antica semplicità e ad un'austerità da tempo perduta.

L'aspetto formale è quello del grande poema didascalico, soprattutto del *De rerum natura* di Lucrezio e delle *Georgiche* di Virgilio, di cui sono ripresi gli schemi di composizione, le formule di passaggio tipiche del discorso didascalico, lo stile sostenuto e sentenzioso che lo caratterizza, gli espedienti – primo fra tutto il ricorso all'apostrofe – per tener desto l'interesse del destinatario.

Ha poiché l'intento dell'opera è quello di fornire precetti universalmente validi, l'intensità tutta personale della sofferta relazione amorosa, che era tipica della poesia elegiaca preovidiana, qui si muta in aperto divertimento, *lusus* intellettualistico a fini di conquista. L'elegia continuerà pure a fornire *topoi* e situazioni paradigmatiche, ma sarà il ruolo stesso del poeta a mutare. Negli *Amores,* infatti, Ovidio aveva già introdotto un'importante innovazione, facendo di sé non solo il protagonista della vicenda amorosa, ma anche il precettore che guarda dal di fuori e consiglia: nell'*Ars* sopravvive solo quest'ultima funzione. Di fronte al repertorio di situazioni della poesia elegiaca d'amore, il poeta precettore ha il compito di passarle in rassegna e di stabilire le regole che vanno rispettate, mentre il ruolo dell'amante non è più di pertinenza del poeta, ma compete al destinatario dei suoi ammaestramenti.

Vi sono anche altre importanti novità. Di contro alla sincerità che aveva caratterizzato le manifestazioni sentimentali del poeta elegiaco, l'innamorato a cui Ovidio si rivolge nell'*Ars* deve apprender bene l'arte di saper fingere. Paradossalmente ciò implica un recupero degli schemi elegiaci, anche se rivolti a tutt'altro fine: per fingere, infatti, basterà che l'amante dell'*Ars* reciti il suo ruolo d'innamorato, così come lo concepiva la tradizione in distici.

Muta anche la dinamica dell'innamoramento, che nella poesia elegiaca aveva assunto un'importanza decisiva ai fini della determinazione del precario futuro del poeta-amante: basta pensare alla prima elegia di Properzio, che si era aperta proprio con la descrizione della folgorazione amorosa (v. 1: "Cinzia per prima coi suoi occhi mi conquistò, sventurato"). Lì Properzio aveva subito denunciato il suo stato di sottomis-

sione ai voleri della donna amata e la sua infelicità amorosa allorché aveva ammesso la propria incapacità di reggere quello sguardo folgorante che l'aveva conquistato. In Ovidio, invece, quel dio Amore che nella rappresentazione properziana aveva condotto a termine l'opera di conquista ed era stato raffigurato coi tratti del vincitore nella lotta, assumerà i contorni dell'allievo e collaboratore del poeta, allo stesso modo di Achille nei confronti di Chirone. Ma, soprattutto, l'innamoramento non sarà più il frutto di un incontro casuale e di uno sguardo devastante e si rivelerà conseguenza di una scelta razionale, meditata e consapevole.

In quanto, poi, all'esclusione degli aspetti sentimentali e patetici e alla riduzione dell'amore a *lusus*, essa fa sì che in amore tutto divenga lecito. Anzi, l'inganno ben costruito acquista contorni positivi, con un pieno rovesciamento di quel culto della *fides* in amore che la poesia elegiaca aveva costruito recuperando un aspetto importante della vita sociale. Il mondo dell'*Ars*, al contrario, non sarà caratterizzato dal rispetto del *foedus amoris*, che non costituirà più il metro di giudizio della solidità di un rapporto affettivo: esso sarà contraddistinto, invece, dal tradimento, dall'adulterio, dall'avventura erotica perseguita ad ogni costo.

La rinunzia alla retorica elegiaca e la scelta di un punto d'osservazione esterno da parte del poeta-precettore producono, inevitabilmente, un'attenuazione del tono ironico; d'altronde i destinatari dei suoi insegnamenti conoscono bene, sin dall'inizio, quello che devono attendersi dal poeta: non più i complici ammiccamenti di chi si collocava all'interno del genere per scomporlo e per definirlo in modo diverso (come Ovidio aveva fatto negli *Amores*) ma la chiara enunciazione di modi di comportamento della vita mondana e del bel mondo galante.

Dunque la logica razionale dei precetti dell'*Ars* bandisce tutto ciò che invece dell'elegia amorosa costituiva l'essenza. È, piuttosto, un particolare di non poco rilievo che rinvia il lettore alle consuetudini dell'elegia amorosa: di fronte a una materia così apertamente didascalica – sia nei contenuti che nell'aspetto formale – il lettore si attende la presenza del metro che contraddistingue la poesia didascalica; invece l'attesa dell'esametro quale metro obbligato di un'*ars* viene delusa e la riproposizione del discorso in distici, che a sua volta caratterizza la poesia tenue di contenuto amoroso, finisce per conferire un aspetto nuovo e originale al poema didascalico e rinvia al tempo stesso il lettore a quel codice della poesia elegiaca d'amore che sembrava relegato in secondo piano.

Ma proprio per il fatto d'inserirsi nell'ambito delle *artes* il discorso didascalico di Ovidio recepisce e riadatta altri, nobilissimi modelli. Non stupisce affatto che nel suo atteggiamento precettistico siano state rinvenute puntuali convergenze soprattutto col *De officiis* ciceroniano, che costituiva una *summa* della morale quiritaria. Si tratta, per di più, di convergenze tali da far pensare che il complesso di regole morali che a Ovidio serve da riferimento sia proprio quello proposto da Cicerone nella sua opera etica: in tal senso non c'è più fra il maestro di morale e il precettore d'amore quel contrasto stridente che si avvertiva in Properzio e in Tibullo, ma le due posizioni giungono addirittura a saldarsi. Entrambe le opere, d'altronde, sono dei trattati sul miglior modo di comportarsi in particolari situazioni, in cui il *decorum* occupa comunque un ruolo centrale.

Dunque, possiamo dire che Ovidio nell'*Ars* porta a compimento quel progressivo allontanamento dai suoi pur venerati predecessori, che aveva iniziato ad intraprendere già negli *Amores*: mentre Properzio e Tibullo avevano considerato l'impegno di vita e di poesia dell'innamorato come antitetico all'impegno civile, Ovidio si sforza di riconciliare la poesia elegiaca con la società, facendo della pratica amorosa uno dei tanti aspetti necessari nell'esistenza umana. D'altronde gli elegiaci della generazione precedente, pur essendo animati dall'intenzione di cambiare radicalmente le regole del vivere sociale, non erano stati in grado di costruire un nuovo modello etico e avevano finito per riprendere e combinare solo alcuni aspetti della morale tradizionale: si erano limitati a integrarli nel loro linguaggio mutandoli di segno. Ovidio, invece, accetta in pieno i valori mondani della Roma augustea, nei cui splendori rivede quelli delle più celebrate città ellenistiche, e la considera il luogo più adatto per una felice applicazione dei suoi precetti amorosi; al tempo stesso, però, egli mostra di saper bene che al di là dell'amore e dei suoi valori esistono altri valori, ugualmente legittimi.

Ancor prima di porre fine all'*Ars* Ovidio aveva pubblicato un trattato sui cosmetici, *Medicamina faciei femineae*, che le donne devono usare; è egli stesso, infatti, ad attestarlo nel III libro dell'*Ars* certamente scritto a una certa distanza dagli altri due, e che cito nella lucida traduzione di Giuseppe Papponetti: "Si deve a me un libretto, piccolo di mole ma di grande levigatezza, in cui ha esposto i consigli per la vostra bellezza: pure da qui potete ottenere sicuro rimedio a ciò che la mette in pericolo; la mia musa non può tacere nell'offrirvi vantaggi" (*Ars* 3, 205-208). Al di là del rapporto cronologico, è l'interesse rivolto alle donne a istituire un solido legame col libro conclusivo dell'*Ars* che, appunto, si poneva il non facile compito di risarcire le donne considerando, finalmente, la realtà dal loro punto di vista. Altro, però, non si può dire, tenuto conto che dell'originario poemetto ci sono giunti – per tradizione indipendente dal resto dell'opera erotica ovidiana – soltanto 100 versi, nettamente separati in due sezioni d'identica lunghezza.

La prima (vv. 1-50) costituisce il proemio, mentre la seconda è aperta da un distico che ne preannunzia con chiarezza il contenuto: "E dunque, insegnami come il viso possa sfolgorare luminoso / dopo che il sonno ha lasciato le morbide membra" (trad. Papponetti).

Si assisterà, dunque, a un elenco di ricette di cosmesi relative alla cura del volto: ne restano, dal v. 53 al v. 100, soltanto cinque (vv. 53-68; 68-82; 83-90; 91-98; 99-100), tutte esposte con i procedimenti tipici della lingua didascalica (l'abbondanza di imperativi, il rapporto diretto col destinatario, le formule di passaggio comuni nel discorso didascalico) e con abbondanza di termini del linguaggio medico. Non si sarà lontani dal vero nel ritenere che Ovidio abbia messo in versi una qualche raccolta di ricette cosmetiche che circolava in Roma: lo fa pensare, oltre alla più accentuata finalità pratica nei confronti dell'*Ars* e dei *Remedia*, il contenuto stesso delle cinque ricette, che è molto dettagliato e circostanziato.

Quale sia, poi, l'atteggiamento dei Romani nei confronti del trucco femminile, lo capiamo bene dalle parole del poeta ed è facile dedurlo dai modelli di comportamento ereditati dalla tradizione. Non a caso, infatti, nel proemio Ovidio rinvia alle Sabine del tempo di Tazio ed esprime la legittima ipotesi che esse abbiano preferito curare i campi dei loro padri piuttosto che il loro aspetto fisico (vv. 11-12). Ovidio sa bene che una donna intenta a truccarsi è del tutto estranea alla mentalità pratica di un popolo legato alla terra e alle campagne militari: d'altronde già un genere di ampia ricezione come la commedia, aveva lanciato i suoi strali contro il ricorso ai cosmetici. Dunque per una mentalità concreta e utilitaristica qual era quella dei Romani, si tratta di una merce destinata a durare l'*espace d'un matin*: una merce, dunque, inutile e vana, che diviene il simbolo della vanità stessa.

Nel caso specifico anche la poesia elegiaca si era trovata d'accordo con la morale comune: i cosmetici, insieme al lusso e alla passione per le pietre preziose, appartenevano alla serie di valori negativi, dai quali il poeta d'amore cercava di distogliere la propria donna. Non a caso Properzio dedica al motivo la parte iniziale dell'elegia che viene subito dopo quella introduttiva del suo primo canzoniere, opponendo la semplicità della natura, che non ha bisogno di artifici, all'alterazione della bellezza originaria che si ottiene col trucco: lì egli esordisce, rivolgendosi a Cinzia: "Vita mia, che gusto ci provi a incedere con un'acconciatura elaborata e a far ondeggiare le pieghe sottili della veste di Cos? Che gusto, a inondarti i capelli di mirra d'Oronte e a mettere in mostra il tuo aspetto con prodotti stranieri, a sciupare la grazia naturale con trucchi comprati e a negare che il corpo risplenda dei suoi stessi pregi? Credimi pure, al tuo aspetto non sono necessari ritocchi: Amore, nudo, non ama il creatore di un'artificiosa bellezza" (1,2,1-8). Nel prosieguo della stessa elegia, l'ideale di una bellezza disadorna finirà per identificarsi con quello di una vita modesta. Nel resto della sua produzione il poeta non mancherà di esprimere con toni vivaci la sua decisa contrarietà, quando Cinzia deciderà di diventare bionda imitando le genti del Nord e le loro chiome: "Adesso, folle, ti metti pure a imitare i Britanni dipinti e te la spassi col capo tinto di rilucenti colori stranieri? La bellezza migliore è sempre quella naturale: il colore belgico deturpa un volto romano. Nell'oltretomba possono capitare molti mali alla fanciulla che, senza gusto, mutò le sue chiome e le contraffece. Se una tingesse le tempie di un ceruleo belletto, forse per questo una cerulea bellezza sarebbe decente? Smettila di truccarti! Di per te stessa potrai sembrarmi bella: sei bella per me quanto basta, se solo vieni spesso da me" (2,18, 23-32).

Ancora una volta, dunque, Ovidio entra in rotta di collisione non solo con la morale comune, ma anche con quella elegiaca, decidendo di dedicare un intero poemetto proprio alla cosmesi: che sia questa la sua scelta, nonostante lo scarso numero di versi superstiti, ce lo fa capire proprio la già citata sezione dell'*Ars*, in cui egli si sofferma a elargire consigli sul trucco femminile, prima di rinviare alla specifica trattazione dei *Medicamina*. Il suo atteggiamento rivela da un lato la sfida aperta nei confronti dell'opinione pubblica saldamente ancorata alla tradizione e ai suoi valori, dall'altro la precisa volontà di muovere da una materia, che l'elegia aveva accolto, per farne un'altra cosa, sulla via di un necessario perfezionamento.



Raimondo Volpe, "Passo di danza", acquaforte.

Altrettanto dissacratoria suona la rappresentazione della donna romana del buon tempo antico, descritta nei panni di una rubiconda matrona che se ne sta seduta ("piantata", traduce molto efficacemente Papponetti) su un alto sgabello ed è intenta a filare senza alcuna sosta o a rinchiudere nell'ovile gli agnelli che la figlia ha condotto al pascolo o a gettare rami e legna sul fuoco (vv. 13-16). Ben diversa, però, è la condizione delle donne romane dei tempi d'Ovidio: le madri hanno generato fanciulle delicate e desiderose di ricoprirsi di vesti dorate, di acconciarsi in modo raffinato, di adornarsi di pietre preziose (vv. 17-22). Tutto ciò, beninteso, non è sconveniente (v. 23 *nec tamen indignum*, "va bene così", *id.*): anzi, è bene che le donne si preoccupino di piacere, visto che si vive in un'epoca in cui gli uomini hanno gusti raffinati. D'altronde, perché mai le donne dovrebbero trascurare la propria persona, se sono proprio gli uomini a curarsi con arte femminea (vv. 23-28)?

Dopo aver giustificato in tal modo il ricorso alla cosmesi, Ovidio può passare all'argomento decisivo: è per istinto naturale che le donne si fanno belle; prova ne sia il fatto che proprio quante conducono una vita oscura in campagna si acconciano i capelli. Non c'è da meravigliarsi: anche il piacere solo a se stessi costituisce un motivo di gioia ed è per questo motivo che alle donne sta a cuore la loro *forma*: che tutto ciò sia naturale lo conferma il pavone, uccello caro a Giunone, che dispiega le sue penne variopinte ed è fiero della propria bellezza (vv. 29-34). "È questo – ha ben detto Gianpiero Rosati – il capolavoro di Ovidio, la mossa decisiva della sua strategia: dopo aver combattuto e neutralizzato gli argomenti del fronte avversario, arriva addirittura a impadronirsene e a volgerli a proprio vantaggio. L'*exemplum* del più bello degli uccelli, orgogliosamente consapevole della propria bellezza, prova che la natura stessa, il paradigma onnivalente della cultura antica, legittima l'aspirazione delle donne a farsi belle (e quindi l'uso degli strumenti a ciò finalizzati), a catturare l'ammirazione altrui". Muovendo, dunque, dall'elogio del *cultus* – contrapposto alla natura – in quanto strumento di progresso civile, Ovidio è giunto a rivendicarne la funzione in quanto istinto di natura!

Ma in Ovidio, come sempre, c'è tutto e il contrario di tutto, perché tutte le soluzioni debbono essere sperimentate. Saranno difatti i *Remedia amoris*, portatori della necessità di agire in modo opposto a quanto si sia fatto finora, a incaricarsi di mettere in crisi anche i valori della cosmesi. L'innamorato che vorrà guarire, infatti, dovrà recarsi dalla sua amata di buon mattino, quando non si sarà ancora truccata, per vederla quale è veramente. Oppure dovrà andare da lei proprio quando s'impiastriccia il viso con complicate misture: si troverà al cospetto di vasetti e di colori dei generi più diversi, vedrà l'esipo (un estratto che si ricavava dal vello non lavato delle pecore e delle capre) scorrerle lungo il petto e rimarrà disgustato dal fetore di tanto nauseabondi preparati (*Rem.* 347-356).

* * *

Venendo infine all'aureo libretto che ha suscitato questo mio intervento, va innanzitutto rilevato che per Ovidio si deve lamentare in Italia una vera e consolidata tradizione nelle traduzioni (a lui è mancato, per intenderci, un Marchetti, che tanto ha giovato a Lucrezio). Tra le poche traduzioni moderne dei *Medicamina*, anche accademiche (G. Rosati), mi sembra che quella di Papponetti occupi molto degnamente un posto di assoluto rilievo: si capisce che c'è in lui una sentita e partecipe immedesimazione, e della devozione che non dipende solo dall'amore per il suo grande concittadino; sicché il testo italiano scorre agile, al riparo dell'erudita pedanteria, e col lettore si crea subito quel livello di facile comunicazione che solo raramente i traduttori riescono a ottenere: e tutto ciò senza tradire il testo, a cui invece è accordato il massimo rispetto. Se tradurre senza tradire il testo rappresenta un problema più che annoso, mi sembra che in questo caso Papponetti lo abbia risolto nel modo migliore.

Immagine di Ovidio

Carlo Carena

Se *Sulmo mihi patria est*, quello di Ovidio fu poi un larghissimo volo. Altri rimasero per tutta la giovinezza e oltre in un borgo selvaggio; il nostro poeta non conobbe confini durante la vita, volente o nolente, e tanto meno ne conosce nel tempo e nello spazio dopo la morte. Se le ragioni del suo primo volo forzato oltre Italia, fino ai Cimmeri del Mar Nero, non sono del tutto o per tutti sicure, anche quelle del dopo, del perché Ovidio abbia goduto quasi ininterrottamente di tanta nomea e gloria e riverenza incuriosiscono. Che si faccia di Virgilio un maestro non solo di poesia può essere comprensibile: l'elezione della sua arte, l'elevazione del suo spirito, la serietà dei suoi propositi, la professione filosofica, la verginità della vita incutono facilmente ammirazione e rispetto. Ma che goda di tanta considerazione non solo letteraria uno scapestrato del calibro di Ovidio, un poeta ambiguo e scollacciato, un cantastorie, *play boy* caduto finalmente nella rete...

Eppure è così. Se ve ne fossero dubbi, vi sono monografie apposite per dissiparli: dall'*Ovidius redivivus* curato nel '94 da Picone e Ziemmermann all'*Ovid renewed* curato da Martindale, e ad alcuni contributi degli Atti del convegno sulmonese del '94 sulle *Metamorfosi*: e infine questo *Immagine di Ovidio* di Giuseppe Papponetti, scaturito da quegli Atti. Scorrere le sue immagini, poiché di immagini si tratta, raccolte e glossate da un infaticabile ricercatore, ci mostra tutti i passaggi di una moda, le modificazioni che la figura di Ovidio ha subito adattandosi al gusto dei tempi.

Lo si vede anzitutto in una pesante roba ermellinata, cappello magistrale in testa, in cattedra come un professore alto medievale; ma sùbito dopo, in una miniatura rinascimentale, eccolo rappresentato dentro un giardino fiorito fra amorosi giovani e fanciulle dai gesti eloquenti, a cui egli *ditta* la sua inedita grammatica: è la rappresentazione dell'Ovidio precettore dell'onore cavalleresco quale autore dell'*Ars amandi* ovvero *The Lover's Manual*, come nel 1931 tradurrà il titolo un inglese, E.P. Barker, evidentemente esperto di editoria. Essa fa perlomeno il paio con quella di *La cosmesi femminile* per questi *Medicamina faciei* e non la dimenticherei per un'edizione odierna o per una confezione di profumi.

Quelle donne devono molto a lui, per il posto che assegnò loro nella società, nella sua poesia, e nella sua vita. In queste prime illustrazioni si possono leggere due delle rappresentazioni del personaggio date in età moderna: il maestro dell'*ars amandi*, precettore di manovre e di belle maniere nella tenzone amorosa; oppure il maestro di saggezza, Ovidio anche lui filosofo addirittura morale grazie alle sentenze sparse nelle sue opere ed estratte senza molta considerazione del contesto, o grazie all'altro diffuso marchingegno dell'interpretazione allegorica: gli si spargeva sopra un *integumentum*, un commento allegorizzante che tutto lo copriva. Qualcuno inventò per lui la notizia che si convertì, illuminato da Dio come molti saggi antichi, divenendo addirittura vescovo; il ricupero è documentato nell'iconografia papponettiana: vi si vede il poeta inginocchiato in un ambiente goticheggiante, mentre il Padre Eterno gli appare dalla finestra e lo irraggia: tal quale un'illuminazione agostiniana.

Perché anche dell'Ovidio filosofo v'è traccia nell'opuscolo davvero esauriente ed inesauribile di Papponetti: in una serie di incisioni più tarde appare l'Ovidio "dottorale" come egli stesso lo chiama; usiamo anche la sua descrizione: "Il vecchio poeta barbuto e laureato, vigilato da un cagnolino, siede confortevolmente ad un ampio tavolo ammantato, intento al comporre col sostegno di un leggio": lo si direbbe un Plutarco o un Livio, un san Gerolamo, per il cagnolino un sant'Agostino quale compare nella famosa tavola di Carpaccio.

Franco Munari nel suo *Ovid in Mittelalter* chiama l'età cavalleresca, intorno al XII secolo, un'*aetas* interamente *ovidiana*. Il suo amore viene eretto a codice, per quello che si trova ad esempio nell'*Archigoeta*; se astronomi e fisici attingono al repertorio delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* e persino dei *Remedia amoris* nozioni scientifiche, le corti vi imparano un galateo per come vivere la passione e trattare l'amata. È per l'una o l'altra delle due nozioni che Dante lo riserva al nobile castello del Limbo fra i cinque di tanta "onrata nominanza"? Certo Boccaccio vi trova soprattutto, grazie a quell'altra possibile utilizzazione dell'autore delle *Metamorfosi*, un repertorio mitologico e un modello di trattazione delle favole; ma ancora e anch'egli – o è un'orazione *pro domo sua*? – inserisce Nasone assieme a Catullo e a Propezio quali "maestri dell'arte amatoria" in un capitolo della *Genealogia degli dèi gentili*.

Invece – e chi l'avrebbe detto? – Petrarca, pur ispirandosi in più motivi e punti a lui, ha pesanti riserve, almeno in un punto, dov'è costretto, forse, dal contesto – siamo nel suo elogio *Della vita solitaria* – a scrivere: "Ovidio Nasone fu certamente uomo di grande ingegno, però d'animo lascivo e incostante, un vero donnaiolo. Si compiaceva infatti della compagnia femminile al punto da riporre nelle donne il sommo vertice della felicità. L'*Ars amatoria*, che egli scrisse, è un'opera insana, e giusto motivo (o mi sbaglio?) del suo esilio".

Una rappresentazione ben diversa ci viene dall'Ovidio di una miniatura d'un codice quattrocentesco ancora riprodotto dal Papponetti, che questa volta lo ritrae in uno studiolo spoglio, intento da solo a scrivere, con sullo sfondo un letticciuolo pudico ben diverso da quella che doveva essere l'alcova di Giulia e di tante sue eroine. Sembra anch'egli disinfettato, depurato, neutralizzato, come quando tre secoli prima lo si attrezzava *ad usum nonnarum*, ad uso e consumo delle monache, onore che credo non condivise con molti altri poeti. Evidentemente non era facile staccarsi dalle grazie e da una seduzione come quella ovidiana, capita magari, ma proprio per questo prudentemente travestita. Anche fra il popolo, del resto, si oscilla fra la deprecazione e la considerazione; le tradizioni lo vedono monaco e libertino, convertito e malefico. Non c'è che da leggere l'*Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare* del sulmonese Giovanni Pansa, del 1924, tuttora citato come testo esauriente ed autorevole, per capacitarsene. Giacché Ovidio cattura anche la fantasia popolare oltreché i dotti; ed anche questo condivide con non molti altri scrittori dell'antichità.

Culmine di tali operazioni d'imbiancatura, l'*Ovide moralisé*, 72.000 versi di un anonimo borgognone tra fine XIII e inizio XIV secolo: l'edizione di Amsterdam del 1915-18 occupa cinque volumi. Si tratta di una traduzione delle *Metamorfosi* interpolata da glosse, digressioni, inserzione di corpi estranei quali la *Philomela* di Chrétien de Troyes e di questioni etiofilosofiche. Ovidio vi si ritrova teologo suo malgrado mediante l'aurea regola che *Les mutations des fables | qui sont bones et profitables | se Dieu me l'otroie, | [je] esclorerai*. Ed ecco i giganti diventare angeli ribelli a Dio, Licaone figurare Erode, Dafne con Apollo è la Vergine amata dal vero Sole. Non bastò nemmeno questo: un riassunto allestito nel 1466-67 per Renata d'Angiò è ancora più pudico; l'autore si rifiuta di raccontare storie come quella di Pasifae o di descrivere gli effetti che ha Venere sull'anatomia di Priapo. Di Ovidio si continua a non poter far a meno; si vuol però o perciò evitare che cada così com'è in mano soprattutto alle donne, le più esposte al fascino del grande seduttore.

È un Ovidio salvato, questo, ma l'operazione suo tramite mira o almeno serve al salvataggio anche della poesia in quanto tale. La proclamazione della maestria amorosa di Ovidio nella *Genealogia degli dèi gentili* di Boccaccio avviene in un libro, il quattordicesimo, interamente moraleggiante e dedito alla difesa dei poeti contro i loro detrattori: la poesia procede dal seno di Dio, afferma Boccaccio, e quindi è concessa a pochi; i suoi effetti sono sublimi: i poeti inventano, poi ordinano le loro invenzioni, le intessono con insolito tessuto di parole e di pensieri, e quindi "nascondono la verità sotto un acconcio velame di favole"; inoltre procurano di dettar virtù e costumi ad ognuno, ai re come alle fanciulle, ai pusillanimi come ai temerari. Comporre favole, continua espressamente il Nostro, è cosa utile e non dannosa, e bisogna sempre pensare che sotto la loro corteccia gli autori nascosero altri sensi; esse non sono sfoggio di bravura: chi non stimerà "Virgilio esser stato filosofo?" così come Dante teologo? Il capitolo stesso in cui è citato Ovidio s'intitola: "I poeti guidano al bene chi li legge".

Ma anche la vena sentimentale è una componente della letteratura ovidiana. Stando ad una serie di xilografie riprodotte in questo volume, il Rinascimento non mancò di chinarsi simpateticamente anche sul poeta dell'esilio, sulla sua peripezia finale: in un'edizione dei *Tristia*, anzi, come suona qui il titolo, dei *De tristibus* stampata a Venezia nel 1511 dal "solito" Giovanni Tacuino, è rimarcato il poeta mentre dialoga solitario con le sue poesie, facendo piangere con sé giovin signori e donzelle, che molto gli dovevano e non potevano abbandonarlo; oppure lo si vede ritratto sulle rive del breve braccio marittimo del Ponto Eusino, al di là del quale, sullo sfondo vicino, s'innalza la perduta e agognata Roma: qui una riva silvestre, là gli splendidi palazzi; o ancor più solo, mentre scrive su uno scoglio: precursori dell'*Ovidio in esilio* e dell'*Ovidio fra i barbari* di Delacroix o, come ha ricordato Paolo Fedeli nella sua recente edizione dell'Ovidio lirico, dei romantici, come Byron, Shelley, Puskin, Grillparzer, che si considerano degli emarginati e che vedono in lui un modello. Ma direi che una curiosità protettiva per l'Ovidio esule si trova già nella voce *Ovide Nason* del *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle (siamo nel 1740), in cui la trattazione della seconda parte della vita del poeta e dell'incidente fatale e della condanna ha un'estensione insolita: il finale sembra un'illustrazione o un'ispirazione perfetta *a posteriori* delle tavole che abbiamo appena richiamato: "Ovidio scrisse un'infinità di versi durante l'esilio, e non c'è da stupirsene: le Muse, per loro natura ciarliere, lo sono soprattutto nell'avversità; inoltre egli mancava di rapporti umani, non amava né bere né giocare *(nam neque me vinum, nec me tenet alea fallax...)*, per cui le Muse dovevano essere la sua unica risorsa. Se avesse trovato qualcuno a cui poter recitare le sue poesie, le avrebbe scritte con maggior soddisfazione, poiché confessa che camminare nelle tenebre e fare versi che non si possono leggere a nessuno sono la medesima cosa".



Raimondo Volpe, "Figura", acquaforte, 1997.

Ma a proposito di xilografie: assai curiose sono quelle in cui il poeta è introdotto come personaggio nelle sue stesse favole. In un'edizione delle *Heroides* stampate a Venezia dal Bindoni nel 1552, l'autore compare sulla scena dell'episodio di Arianna e Teseo: sullo sfondo avviene la lotta dell'eroe col Minotauro entro il labirinto di Creta; Teseo vince e se ne va; Arianna si accascia a terra in deliquio, e il poeta incoronato di alloro come nelle sue pose auliche si china a confortarla. La stessa scenografia, come nota Papponetti, è nuovamente utilizzata, con qualche intervento e un po' più di raffinamento, in una successiva edizione del Cesano: Arianna vi geme ancor più forte, e Ovidio nello stesso abbigliamento si china ancor più decisamente su di lei in un paesaggio desolato, qual è nella descrizione che Arianna stessa ne fa nel suo lamento nella decima delle *Eroidi*. Sarebbero, questi, casi assai succosi per i moderni studiosi della *mise en abîme* nelle opere di arte. Ancora più surreale, anzi, è vedere in un'altra edizione delle *Heroides*, quella del Patavino del 1543, la scena di Briseide tolta dalla tenda di Achille: mentre tutto intorno accade, il poeta se ne sta tranquillo al tavolo con tanto di leggio e di calamaio, intento a scrivere la favola nel bel mezzo dell'accampamento dei Greci: la scena è lui, lì, che la immagina, avviene nella sua fantasia ed è immediatamente tradotta sulla pagina come la leggeremo. Gli intrecci e le immaginazioni sono, in questo breve quadrato, infiniti.

Non stiamo a ricordare ancora un volta quanto di Ovidio si ritrovi in Poliziano, fuori d'Italia in Chaucer e poi in Du Bellay lirico o in Racine tragico: Du Bellay si figura di essere l'Ovidio francese mentre Chaucer si dichiara *Ovidianissimus*. Ed è in Inghilterra che nel corso del Cinquecento si verifica un'altra *aetas ovidiana*. Merito anzitutto della traduzione delle *Metamorfosi* di Golding (1565-67), che mette il poema a disposizione di Shakespeare, mentre è del 1595 un'altra interessante invenzione alle spalle del nostro poeta: l'*Ovid's Banquet of Sense* di George Chapman. Chapman è il traduttore per eccellenza di Omero. Qui si appiglia alle doti precipue di Ovidio, all'Ovidio sensuale – che è anche un'interpretazione della sua poesia oltreché della circostanza più famosa della sua vita – in un simbolismo ingegnoso. Nei mille versi del *Banchetto dei sensi di Ovidio* si racconta infatti come il poeta, innamorato di Giulia, che è la Corinna delle sue poesie, riesca a penetrare nel suo giardino mentre sta facendo il bagno e canta accompagnandosi con la lira. La sente ed esprime il piacere che prova mediante l'udito; dal bagno di Corinna esaltano gradevoti profumi e il poeta li aspira soddisfacendo l'odorato; sempre più eccitato si avvicina e la scorge, visione estasiante per la vista; a questo punto le svela la sua presenza e ottiene un bacio, col che è soddisfatto anche il gusto; ma la prossima mossa, intesa a soddisfare finalmente anche il tatto, va delusa. L'atteggiamento è moralistico, ma ci troviamo anche in una complicazione metafisica che già non spiaceva a Chapman e non spiacerà soprattutto ai suoi immediati successori, si pensi a John Donne, con quel che di macchinoso ciò comporta ma anche con gli sprazzi immaginifici che caratterizza quella poesia. Del resto Chapman stesso dichiarava che non vi è nulla di bello che non sia arduo e che la bellezza è celata ai più: un *odi profanum*

vulgus et arceo del suo rivale Orazio, ormai spiazzato da Ovidio nel secolo metafisico e barocco.

Se Dryden e Milton ameranno, oltre a Virgilio, il poeta venosino, entro il successivo ideale pastorale Swift ricrea a suo modo, con un tocco che diresti dell'Oscar Wilde favolistico, la storia di Filemone e Bauci nell'omonimo poemetto *Bauci e Filemone, imitato dall'ottavo libro di Ovidio*, del 1706. La storia, portata in tempi cristiani, con due santi eremiti al posto di Giove e Mercurio, è così deliziosa che vale la pena di farne una traduzione o parafrasi un po' sintetica, almeno della prima parte:

Ci furono tempi, racconta la storia,
che i santi solevano lasciare la cella
e andarsene attorno, ma travestiti,
a veder se la gente era ospitale.
Così una notte nel pien dell'inverno
due santi eremiti a cui toccò il turno
giunsero a un borgo nei pressi di Rixham
laceri e senza neanche un centesimo.
La pioggia scroscia a catinelle
ma sono costretti ad andar per un'ora
di casa in casa bagnati zuppi
senza che alcuno entrar li facesse.
Dicevano agli usci: "O brava gente,
il mio amico è cieco, io sciancato,
stiamo morendo di fame per strada.
Se ci vedeste, il cuor vi si spezza,
nessun buon cristiano scaccerebbe una bestia
in una nottata quale è questa.
Dateci atmeno un poco di paglia
sopra il fienile per asciugarci".
Nessuno diè retta a ciò che dicevano:
alcuni erano già andati a dormire,
un altro sbraitava e li dileggiava,
un altro burlone li minacciava:
gli avrebbe versato in testa il pitale.
I nostri due santi in orrido stato
passarono tutto il villaggio, trattati
con queste maniere finché arrivarono
a una capanna dove abitava
un contadino povero e vecchio
ma onesta persona, da quelle parti
chiamato il Buonuomo Filemone. Questi
fece l'invito ai due santi di entrare
e pernottare nel suo tugurio.
Sùbito chiese a sua moglie Bauci,
brava essa pure com'era lui
di rattizzare il focolare,
mentre prendeva dal caminetto
un bel prosciutto appeso a un chiodo
e dalla parte più bella e grassa
tagliava e tagliava larghissime fette
da abbrustolire nella padella
con la pastella, poi le servì
in un piatto di creta: "Amici – disse
la Bauci, – mangiate senza risparmio,
che se finiscono le vettovaglie
possiam passare a bere la birra".
Filemone andò assenziente la moglie
a un botticello di birra lì pronta
pei giorni di festa; ne spilla un boccale
e invita i due santi a bere con lui.
Quando essi bevvero un'altra volta,
oh bella, un miracolo venne a prodursi:
con gran meraviglia Bauci trovò
che, pur avendo fatto due visite
al botticello, era ancor pieno
fino alla cima, quasi nessuno
avesse bevuto. Disse Filemone
piano alla moglie: "Questi son santi!"
"Sì – gli spiegarono, – ma non temere,
non ne avrai danno né tu né i tuoi.
Quegli screanzati col loro villaggio
sprofonderanno ma voi vedrete
la vostra capanna crescere fino
a farsi una chiesa". Disse, e il soffitto
comincia a salire; salì ogni trave,
poi i muri pesanti; anche il camino
si allarga e s'innalza, e la catena
montò fino in cima, là destinata
a rimanere non più catena
ma fatta campana.

E così via. Richiesti dai due santi cosa volessero diventare anche loro, Filemone domanda di essere il parroco. E lo diventa:

Con un aspetto umile e adatto
parlava di offerte, di affitti e doveri,
fumava e beveva e leggeva il giornale,
vendeva le oche nel borgo vicino
cercava di fare prediche oneste
cambiando ogni volta l'esordio ed il testo...
E così lieti di quella vita
vissero a lungo moglie e marito.

Finché un giorno, mentre passeggiano nel cimitero, Bauci, anche lei diventata una signora degna di un ecclesiastico, osservando Filemone:

"Dalla tua fronte, o caro mio,
vedo spuntare non so che cosa".
"Spuntare? – chiede lesto il marito: –
Spero non pensi che sia geloso.
Però, mi pare che sia pur vero,
anche a te spunta qualcosa in testa".

Spuntano foglie e rami, entrambi sono cambiati in tassi e a quei due alberi i parroci successivi portano la gente dopo la preghiera serale. Finché uno di essi per riparare il fienile abbatte Bauci:

Al che è certo difficile a credere
quanto l'altro albero si addolorò;
divenne stento, seccò in sulla cima,
finì di crescere, sì che il pastore
che venne dopo lo sradicò
e nel camino se lo bruciò.

Raramente un poeta è stato adattato così deliziosamente e così bene al gusto poetico di un'altra età e di un altro paese, calato in un'altra civiltà. Al confronto le introduzioni nelle poesie o nel poema del Marino sono inerti; i disegni sui grandi frontespizi seicenteschi elzeviriani di Amsterdam qui ampiamente documentati, rientrano in un'apoteosi che riguarda tutti i poeti e rimangono nell'àmbito della pura mitologia classica, con l'Olimpo in atto, i mari e i tritoni in basso; il travestimento poi che la scena del giudizio di Paride subisce in un frontespizio dell'*Ars amandi* ancora olandese del 1683, dove Paride compare col tricorno piumato in testa, e le tre dee sono altrettante dame in costume del tempo o "damigelle procaci" come le giudica Papponetti, è solo grottesca. Anche per Ovidio le più belle immagini, le più coerenti a certo spirito che non manca nella sua *arte*, rimangono quelle neoclassiche, pure, assolute, rese vaghe dall'idealizzazione, o "eleganti e sobrie" come ancor meglio Papponetti le definisce.

Questa sporadica campionatura credo abbia mostrato sinteticamente, ancora una volta, la variegata costanza della presenza di Ovidio nella tradizione letteraria e iconografica. Interrogarsi sulla sua figura e sulla sua arte è ancor oggi vivo e vitale. La qualità che non renderà mai Ovidio del tutto inespressivo e la grande varietà della sua poesia; lì ce n'è per epoche appassionate e intellettualistiche, per i momenti della poesia morbida e per quelli dell'altisonante, della semplice e della complicata, per il lettore sentimentale e cerebrale, istintivo e colto; persino, pare, per il lettore pio; liquidarlo è facile e difficilissimo. Per questo acquisterei senza timori azioni delle sua ditta sia a breve che a lungo termine, e sono certo che Giuseppe Papponetti avrà ancora molto da lavorare con soddisfazione sua, nostra e di chi verrà dopo di noi.

Il poeta vate e i poeti di Internet

Angiolo Bandinelli

Effetto curioso, trovarsi a leggere Carducci a Parigi. Mi piacerebbe sapere quale sia la stima che i critici e gli scrittori francesi, gli italianisti di quel paese fanno del poeta nostro dal timbro più prossimo al loro Hugo. Forse nemmeno lo conoscono, ne avranno sentito parlare casualmente da letterati italiani che di Carducci spicconano quotidianamente l'immagine tra insofferenza e ironia: un po' quanto accaduto anche al poeta francese ("Hugo, hélas!") ma con una differenza, che Hugo resta nella pelle dei transalpini come Carducci non è più, da tempo, per noi: forse perché loro sono sempre un po' robespierriani e massoni anticlericali, noi lo siamo stati per un tempo troppo breve. Le storie e le antologie della poesia novecentesca italiana aprono (proprio in polemica anticarducciana) col Pascoli, eletto a primo dei moderni. Carducci resta di là, l'ultimo dell'ottocento.

Dopo aver ballato e bevuto per metà della notte a Piazza della Bastiglia, il 14 luglio, mi ritrovai a declamare quel "Ça ira" che da ragazzo mi dava i brividi: "Lento sui colli di Borgogna splende/e in val di Mama a le vendemmie il sole;/il riposato suol piccardo attende/l'aratro che la inviti a nuova prole.//Ma il falcetto su l'uve iroso scende... "Partendo per Parigi, avevo messo in valigia l'antologia curata da Luigi I Baldacci per gli Oscar Mondadori, di dimensione e peso perfetti per una rilettura estiva. Ottima anche per introduzione e apparati, peccato che scarti il "Ça ira". C'è invece "Piemonte", uno dei bersagli preferiti dell'ironia anticarducciana. E in effetti "Piemonte" è una oleografia costruita su temi d'obbligo, un catalogo di luoghi comuni incastrati uno sull'altro con zeppe retoriche. Nulla che possa sollevarla nel cielo della lirica pura, "moderna". Ma in quest'ode tanto irreparabilmente scolastica c'è un ritmo, anzi un "suono" (proprio un suono, percepibile nettamente ad una declamazione) con vere e proprie "immagini sonore" grandiose – come dire?, alla Fattori, alla De Carolis – che sotto i nostri occhi si muovono. Tutto un vedere che prelude, buttiamola lì, al cinematografo. E, *in questo*, c'è poesia autentica. Come in Hugo.

Rileggendo il giorno dopo quei versi, mentre un caldo sole splendeva sulla colonna sbastigliata, mi accorsi di ammirarli, sonanti e scultorei come sono. Aderiscono perfettamente alla poetica del loro tempo, Carducci proprio questo cercò, raccogliere e legare assieme ciò che la vulgata politica diceva e voleva si dicesse dell'epopea sabauda, collocata nel cuore dell'ideologia nazionalpopolare nascente. In questa retorica, Carducci è al passo con l'Europa, dove è in corso lo scontro tra nazioni che si rafforzano, ma poiché patiscono ancora le resistenze dei vecchi ceti, del clericalismo, ecc., hanno bisogno di una innologia laica che sostituisca l'altra, la religiosa e avversaria. Come Hugo, e con lui Carducci parla al più vasto pubblico possibile, pubblico da cultura popolare, da educare e guidare sulla via del Progresso. Per far ciò, i due utilizzano l'oleografia di un banale enciclopedismo popolare, da manualetti Sonzogno (se ne trovano ancora, all'usato). Il loro sentire la storia è diverso dall'alto intendimento, morale e religioso, con cui il Manzoni attraversava il passato e lo interpretava. Carducci non interpreta la storia; la rievoca e la raffigura la dipinge e la trasfigura; i personaggi delle sue ballate non sono portatori di ardue, dialettiche problematiche, sono Prosopopee che si ergono dinanzi ai nostri occhi. Il vecchio Teodorico potrebbe essere uscito da uno smalto longobardo di qualche antica abbazia; Dumouriez o la marchesa di Lamballe giocano, muti e gridanti, l'episodio che li ha fatti eroi eponimi, la gesta che li ha celebrati sulla bocca del popolo. Manzoni parla del popolo; Carducci parla al popolo, come Hugo. Ma teniamocelo stretto, questo Carducci. Prepara la strada a D'Annunzio (e questo lo sapevamo) ma anche ci assicura Baldacci, a Ungaretti, guarda un po'.

La poesia rivendica un'origine orfica. Omero, il primo vate, cantava i suoi versi abbracciandosi, cieco, alle rovine di Ilio, secondo la bella immagine foscoliana. Sono quelle rovine a dettare, attraverso il poeta, la poesia. Parrebbe dunque lecito chiedere a un poeta un vaticinio sul tempo che verrà: tanto più se questo futuro appare, o lo si vuol fare apparire, carico di presagi e oscuri simboli in attesa di decifrazione, come è successo per il 2000 (poi anonimamente iniziato, come era ovvio). Se a rispondere alla richiesta saranno ben 52 poeti (tutti di prima scelta!) dell'inesauribile Parnaso italiano contemporaneo, i risultati dovrebbero essere sconvolgenti. L'operazione è stata fatta, e il risultato apparve a puntate sul quotidiano cattolico "L'Avvenire". Ripropone quei testi, ora, la rivista "Poesia", nel suo numero 134 (dicembre 1999).

Ci siamo avvicinati a questo opulento serto delfico con timore e tremore: attendevamo un lampeggiare di oscure, o altrimenti folgoranti, invettive di condanna o di salvazione, una sequenza di farnetici epigrammi alla Flaiano, alla Fratini. Invece no: piuttosto che l'aspro sapore del più caustico dei giambi, abbiamo assaporato (o subìto) un melassato decotto di dolce, sfinito languore, in cui il serto si disfaceva. Eppure, tra i troppo corrivi rispondenti ci sono poeti autentici e vigorosi come Loi, di solito corrusco e spietato. Dunque, il giro di boa del millennio non ha eccitato, non ha irritato il poeta ("indignatio facit versus"). L'occasione sembrava opportuna, offriva più di un motivo per l'esplodere di roventi furie: macché, ha raccolto solo una residuale, malinconiosa, fegatosa deplorazione delle supposte iniquità del secolo entrante, oltreché di quello in congedo. O i poeti hanno fallito per loro inadeguatezza, oppure l'occasione era di per sé fasulla, per l'avvento del 2000 non ci si doveva aspettare il nichilismo di Celan ma al massimo la caprioletta funambolica di un Achille Campanile....

Peccato: ma il fascicolo di "Poesia" è ugualmente, e come sempre, ricco, utile e ammirevole, con lo splendido "Omaggio a Rafael Alberti", un'ottima ripresentazione di Francis Ponge, la commemorazione di Petofi, le avvolgenti rubriche.

I piccoli editori sono orgogliosi del mito dell'artigiano-che-vince-la-tecnica, ambiscono a collocare il loro prodotto sotto il marchio della qualità assoluta. Non è sempre vero, ma loro si svenano per garantirci i loro miracoli. Per nostra fortuna, scopriamo ora le edizioni di "Via del Vento" che da Pistoia ci regalano "testi inediti e rari del novecento". Vi abbiamo acquistato (via posta, tel. 057/3479737) un curatissimo "Quaderno di Positano" di Arturo Onofri, poeta che amammo da giovani e molto contribuì a plasmarci. Sono "notazioni marine", "brevi prose liriche", come recita la postfazione di Magda Vigilante, composte nel luglio 1925 e tutte serrate sullo scambio di contrasti, di accensioni, di scatti e squarci di una verbalità piena di forza espressionistica. Onofri è un piccolo grande titano della parola scavata e sofferta. Vorremmo rincontrarlo oggi (in un "Oscar" Mondadori?) nella pienezza della sua opera maggiore, "Terrestrità del sole": se non altro per gettare una bomba a mano nella caligine della trenodia senza calore (e calorie) di troppa della poesia contemporanea, che avendo perduto l'aggancio orfico abbandona la parola allo scorrere inerte, intercambiabile e (giustamente) inespressivo di Internet.

Carducci, poesie scelte, a cura di Luigi Baldacci, con un saggio di Walter Binni, Mondadori, L. 12000

Poesia, Mensile internazionale di cultura poetica, dic. 1999, n. 134. Milano, L. 8.000

Arturo Onofri, Quaderno di Positano, a cura di Magda Vigilante, Via del Vento edizioni, Via Ventura Vitoni, 14, 51100 Pistoia, 1999, L. 5000

Peter Russell poeta della libertà

Vittoriano Esposito

Che Peter Russell sia uno dei poeti viventi più veri e autentici del Novecento europeo, a nostro parere, non si può mettere in dubbio. Si potrà forse discutere sulle dimensioni della sua effettiva grandezza e rimandarne l'esatta valutazione al giudizio dei posteri, per dirla col Manzoni, ma non della forza creativa della sua poesia, nonostante Allen Ginsberg l'abbia definita "antiquata" in modo superficialmente sbrigativo, anche se comprensibile da una posizione trasgressiva come la sua, dichiaratamente di rottura col passato.

Destino davvero singolare, quello di Peter Russell, segnato da scelte di vita compiute sempre nel segno della poesia, che per lui non è altro che il regno della libertà. Si pensi che già sui quattro-cinque anni egli si dilettava nel verseggiare. Da ragazzo, poi, immerso negli studi umanistici, compose poesie in greco e in latino. Si può ben dire, pertanto, che fin dalla prima adolescenza egli si porta dentro l'urgenza del canto senza mai tradirla, ponendosi addirittura in conflitto ideale con tutte le istituzioni del potere, civili-politiche-religiose. Per salvaguardare la propria autonomia, ha fatto il poeta errabondo tra l'Europa, l'America e l'Asia. Da circa vent'anni vive in Italia, ma lontano da conventicole e salotti letterari: ha trovato pace, infatti, in un casolare della campagna toscana, nella terra del primo grande poeta esule della storia civile italiana, Dante Alighieri.



Raimondo Volpe, "Sul divano", acquaforte, 1999.

Pur afflitto da mille bisogni e malanni, Peter Russell appare ben pago della sua solitudine, come un mistico medievale, un eremita d'altri tempi. Ma non ha rotto col mondo. Scrive e parla in italiano e inglese ma conosce e pratica molte altre lingue. Ha avuto rapporti di stima reciproca con grandi poeti, tra cui Ezra Pound, di cui si ritiene un allievo devoto. Non si è mai affannato, comunque, per salire sulla grande ribata: si pensi che, pur invitato ben due volte al "Costanzo Show", non ha fatto nulla di "strano" affinché il suo caso di poeta solitario facesse notizia su giornali e rotocalchi. Si spiega, dunque, perché i grandi editori continuano ad ignorarlo, come pure i grandi critici di casa nostra. Finora se ne sono occupati solo dei poeti, come Giuseppe Conte, Franco Loi, Grazia Maria Lenisa. Forse certe "affinità elettive" agiscono più nel profondo.

Peter Russell, dunque, un poeta ingiustamente emarginato. E le cause sono da rintracciare nella sua figura di *ex-lege*: cioè, d'un libero pensatore che accusa d'insipienza il mondo accademico (che conosce bene, avendo insegnato in molte università), colpisce senz'alcun riguardo gli intrighi e il malaffare del mondo politico, disapprova le inadempienze morali del mondo religioso. Che altro si potrebbe fare, di più e di peggio, per essere emarginati?

Sembra proprio nulla. E tuttavia, per finire tra i reietti di una società senz'anima come la nostra, basterebbe solo 'fare della vita poesia", come si è detto saggiamente di Peter Russell. Si badi bene, però: non *fare poesie*, per ingannare il tempo e il prossimo, ma *fare della vita materia di poesia*, come è accaduto appunto a Peter Russell. A provarlo, ormai, vi sono decine di pubblicazioni, cui di recente si è aggiunto un elegante volume, *Poesie dal Valdarno*, uscito presso Petro Chegai Editore in Firenze, con prefazione di Franco Loi.

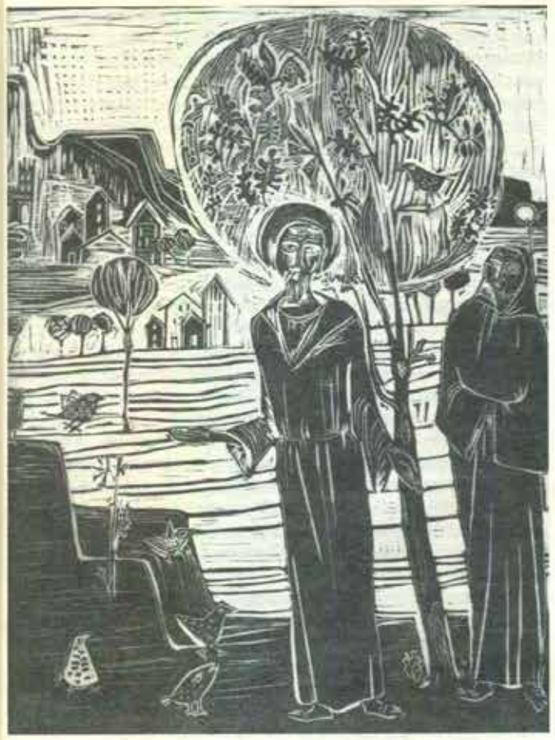
Il libro raccoglie le poesie scritte in Italia nell'arco d'un trentennio. In apertura, quasi a mo' di premessa, si legge una pagina che reca la data "Venezia, dicembre 1970"; le poesie che seguono, circa ottanta, di varia stesura, risultano scrite a Valdarno e Pratomagno, a partire dal 1983, anno in cui si ritira tra le vecchie mura d'un mulino abbandonato, nel comune di Pian di Scò.

Dopo tante peripezie e disavventure, dopo tanti malami e patimenti (ha subito, tra l'altro, anche quattro interventi chirurgici, un incendio e l'inondazione del casolare da un torrente in piena che gli hanno distrutto libri e un archivio prezioso), ci aspetteremmo da lui un canto desolato; e invece Russell resta fedele al suo impegno fondamentale, che è sato sempre quello "di celebrare la vita". Emblematica, in tal senso, la semplice quartina di un *Ritornello per una canzone* che dice testualmente: "Oh io sono una delle oche selvatiche / L'ala mia grigia cova una parola; / Oh io nacqui per navigare la brezza / E per cantare come un uccello, inosservato."

Il Poeta, dunque, si sente come *un'oca selvatica*: il grosso uccello con piedi palmati, dal collo lungo e becco robuto, nato e cresciuto in libertà, senza l'intervento dell'uomo (che spesso lo alleva per ricavarne cami e piume); ma si sente anche un uccello normale, certamente non imprigionato in una gabbia, che dona l'armonia del suo canto e non si cura neppure se qualcuno lo ascolti. È questo un modo elementare, se si vuole, ma anche efficacissimo, per ribadire che *la poesia è libertà*, come ebbe a scrivere Cesare Pavese.

E nel segno della libertà si è sempre levato il canto di Peter Russell, libertà interiore prima ancora che socio-politica, libertà che s'identifica con il sogno e con la fantasia, strumenti tenerissimi eppur resistenti all'assalto della realtà più crudele. Il banale quotidiano, si sa, è come una prigione, cui si può sfuggire solo con la fantasia; ma occorre flettersi come giunchi sotto la sferza del vento, per riuscire più forti della quercia che, resistendo, rischia di spezzarsi, oppure affidarsi al sogno anche se, come voleva Novalis, "songe est mensonge".

Peter Russell non si nasconde, ovviamente, che le insidie del male e del dolore si annidano dovunque; teme persino che la vecchiaia gli inaridisca il cuore. Ma, quando la Musa "pone le sue fresche dita sulla sua fronte", ai primi sorrisi della



Raimondo Volpe, "San Francesco", xilografia.

primavera, allora egli torna a sentirsi vivo e "l'incubo nero" svanisce nel nulla. Avvertendo i palpiti della natura, riesce a lenire la morsa della solitudine che si fa sempre più profonda e più dura.

E si badi, per natura Russell non intende, al modo leopardiano, una "matrigna" impassibile che minaccia, inganna e affligge i suoi figli, sì piuttosto l'insieme delle leggi che regolano l'ordine dell'universo, visto nella complessità delle forze, delle meraviglie, delle bellezze, dei misteri che fasciano, come avvertiva il Pascoli. le cose e gli esseri del mondo animale, vegetale, e minerale; e visto ancor più, se possibile, come manifestazione delle stesse qualità che fanno l'uomo partecipe della vita, rendendolo capace di contemplare e stupirsi di ciò che vede e conosce, e soprattutto interrogarsi su tutto ciò che sfugge alla identificazione e alla conoscenza del reale, prerogativa che lo distingue tra gli altri esseri viventi.

Ci si può spiegare, dunque, perché Peter Russell si emozioni e si entusiasmi nel guardarsi intorno, quasi incantato dai miracoli delle cose piccole e delle cose grandi, in una scala di richiami affascinanti che vanno dalle erbe e i fiori fino alle stelle. E qui si potrebbero citare tante pagine, ma ne basti una sola, presa un po' a caso: "Maraviglia rinata, miracolo in atto,/ (...) Le celidonie e le calte palustri in questo giorno, / Le violette, nascoste dalle ortiche, in quest'ora, / Le margherite, in questo istante, nel mio cuore / Hanno aperto vene che mai nessuno potrebbe dire / Essersi gonfiate nella mente di un vecchio da un lungo tempo inacidito, / che mai si piega alla bacchetta magica dell'arte".

Si potrebbe sospettare, qui e altrove, la presenza di residui retorici di un certo romanticismo e, nel contempo, di un certo naturalismo ottocenteschi; si potrebbero avvertire aliti di panismo, panteismo e perfino di panpsichismo (tutta la realtà, anche materiale, sollevata a dimensione spirituale e divina). C'è, in effetti, nella formazione di Peter Russell, un retroterra culturale che rimanda alle civiltà più diverse, dalle occidentali alle orientali, e all'assimilazione dei modelli più disparati della poesia d'ogni tempo, classica, medievale, moderna. Varia anche la possibilità di accostamenti alla lirica contemporanea più avanzata, dal simbolismo all'ermetismo, all'imagismo, al surrealismo. Ma c'è anche, guardando più a fondo, il richiamo ad urgenze mistico-religiose, orfico-esoteriche. C'è addirittura qualche traccia del pensiero platonico. E infine, c'è Dante (con tutta la letteratura "visionistica"), che Russell conosce nelle opere minori e nell'opera maggiore, la *Commedia*, che egli ama citare più frequentemente di tanti poeti e critici italiani.

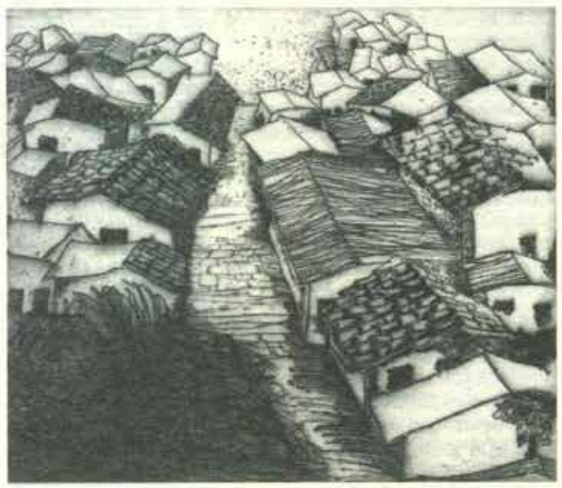
Se c'è tutto questo, come in una miscela esplosiva, nelle componenti essenziali del suo mondo letterario e spirituale, si può comprendere perché, come egli stesso ha riconosciuto, la sua sia da considerare una "poesia dotta", capace di spaziare, anche nell'arco di uno stesso componimento, "dall'alto stile dell'ode formale" al "mezzo stile della elegia e della lirica" e finanche al "basso stile della canzone popolare e della ballata storica".

E qui, ovviamente, il discorso si complica perché, se da un lato la multiformità espressiva affranca Peter Russell dalla monotonia di una ispirazione di tipo monocorde, dall'altro lato lo espone al rischio di una "polivalenza linguistica troppo artificiosa, se non impenetrabile", come egli stesso ha ammesso.

Ma la verità è che il traguardo ultimo e più importante che egli ha ambito, e per noi raggiunto, è quello di una poesia "trascendente": "Questa – egli ha confessato – è la parola chiave per me. La poesia seria, per quanto concreta nelle sue immagini (come quella di Dante), deve essere sempre una esperienza trascendente. Forse solo i *pargoli e i lattanti* (Salmi VIII, 2) riconosceranno e ameranno ciò che mi sta tanto a cuore".

Noi siamo costretti, purtroppo, a leggere le poesie di Peter Russell in traduzioni che, a parere di esperti, possono assicurare la massima "fedeltà" ai contenuti, ma non riprodurre le "ambiguità fonetiche", le "ambivalenze" morfo-sintattiche, la polivalenza di significati che si sovrappongono a più livelli, la simultaneità di simboli e immagini che si rincorrono con ritmo incalzante, tutte caratteristiche che spesso rendono singolare la poesia di Russell e, più spesso, anche di non facile interpretazione. Quello che più conta, però si salva: ed è l'atmosfera, la percezione del sottofondo, l'intuizione dell'universale.

Forse anche solo per questa certezza, dovremmo far *nostro* questo straordinario Poeta. *Nostro*, per così dire, presi come siamo da una sincera ammirazione per lui, e sospinti dalla gratitudine che gli dobbiamo per aver scelto, tra tanti Paesi conosciuti, l'Italia come sua seconda patria. Anche se, come si sa, i poeti veri non hanno patria, perché appartengono al mondo.



Raimondo Volpe, "Urbino", acquaforte.

La poesia in dialetto di Vito Moretti

Luigi Iachini Bellisarii

Già negli anni scorsi Vito Moretti, che è anche un acuto studioso della nostra letteratura, aveva attirato con forza l'attenzione di critici e lettori sulla sua produzione poetica in lingua e in dialetto ma non credo di sbagliare se ora dico subito che con la raccolta *'Nnanze a la sorte* (Venezia, Marsilio, 1999) ha dato il meglio di sé, raggiungendo, in uno stato indubbiamente di grazia, un'assolutezza di risultati, di cui le opere precedenti erano una sicura promessa, ma ancora non fornivano la piena evidenza formale.

Innanzi tutto colpisce e coinvolge per la sua perentorietà il titolo. Preso da quello di una lirica della silloge, della quale è anche il primo verso (come accade per la maggior parte degli altri componimenti e dove sta a significare l'ineluttabilità della morte a specchio della precarietà della vita, con l'obbligo però di far valere nel frattempo le ragioni superstiti del cuore e della poesia, il sintagma *'Nnanze a la sorte*, esteso all'intero *corpus* e nella duplice accezione di *prima della sorte* e *di fronte alla sorte*, esprime il momento focale, nel discrimine degli anni, di un bilancio consuntivo e insieme di un'attesa e conferisce così al personaggio dell'autore una dimensione solitaria e drammatica, che è essa stessa un primo e fascinoso elemento poetico. In *Só 'remenute che nen zo cchiù*, per esempio, il trascorrere inesorabile del tempo fino al presente del rendiconto dilata intorno al poeta gli spazi di una solitudine fatale che invece, all'inizio dell'avventura esistenziale, sembrava coincidere con una scelta libera, anche se dolorosa: "So 'remenute che nen zo cchiù/ nu ggiuvanotte, e tand'amice/ n'ajje cchiù 'reviste nzene a lu paese./ "Ndravvacce – mi dicéve/ de quanne a equanne – / ca se nno n'n l'aretruve. Stravvacce"./ Mo stinghe a ècche/ e vajje a mbustarme a la piazze pure ji,/ gne na vodde,/ ma tutte nu monne à ggià passate/ e ce sta ggènda nóve che nen chenosce/ e che nu jurne nen z'addummanne/ pecché me ne só jte di matina preste,/ e pe 'ddó',/ nghe ste quattre cosa mj spurche".

Si spiega facilmente allora, con l'urgenza dico di fare un bilancio della propria esperienza e di dar voce in qualche modo all'ansia di un'attesa peraltro imprecisata, perché mai i testi qui riuniti (forse dopo essere stati trascelti) rimandino a un periodo decisamente breve, fra l'aprile e l'agosto di un anno lasciato nel vago, ma da supporre assai vicino e, configurandosi di fatto come un diario interiorizzato ed essenziale, vengano a costituire un vero e proprio libro con un suo principio e una sua fine, con un arrivo e la previsione, o il desiderio, di una partenza. Vero è poi che questo tempo così contratto si frange al suo interno negli avvenimenti piccoli e minimi legati al variare delle condizioni atmosferiche e delle stagioni o all'insinuarsi di presenze o suggestioni oniriche, si dischiude in fulminei squarci di passato, si slarga in accattivanti o tristi prospettive di futuro. E può anche capitare a Moretti, come in *Dendre a la casa mé*, che il tempo, dopo essergli apparso nella casa paterna pressoché immobile dall'infanzia, pieno di riguardi e premure verso di lui a differenza della furia rapinosa che usa con gli altri, gli giochi alla fine un tiro mancino, spruzzandogli i capelli di bianco e facendogli intravedere, sia pure di lontano, i lineamenti di una vecchiaia che pareva impensabile. È stato per una sua ira improvvisa, per l'antichissima invidia degli dei? Dall'impasto di senso delle radici, di tenerezza ed ironia viene fuori un piccolo capolavoro, di rara compostezza e intensità: "Dendre a la casa mé/ me sènde sèmbre piccirille./ Lu tèmbe se ne vole, t'acchiappe/ e te cresce, te cresce e se ne scappe/ da 'nnanze all'ucchia tî./ E tu nen ge pû fà' nïènde./ Ma ji, chi cci-appure pecché,/ a sta case, c'à state de la bbona ggènda mé,/ sacce ca lu tèmbe nen me se n-golle a nnenzepètte,/ ma me passe rése rése,/ nu ccone pure m'accarezze, me se m-bonde,/ e po, gna fusse nu mònece ngurrivite,/ se fà sindî/ e tire a ngiprià de bbiaaghe li capille".

Anche il luogo in cui si svolge quel tanto di azione che il libro contiene, quello cioè in cui il poeta cammina, osserva, ascolta, riflette, si interroga e recupera gli enunciati di una saggezza secolare, è ristretto nello spazio come il tempo lo è nella durata; e se questo registra il presente ma si proietta anche nel passato e nel futuro, quello è principalmente il paese dell'autore con le sue case, la sua piazza, il suo campanile, le sue viuzze, ma si estende anche al mare, al fiume, alla montagna lontana, ai campi e al bosco vicini. È sintomatico inoltre che, come non si chiarisce mai che cosa il poeta attende né mai si indica l'anno della ricognizione, così viene sempre taciuto il nome del paese. Tralasciando *la Marne* (in *Addonna va stu sfrìje de vènde*) e *lu Colle* (in *Già freiche è ll'arie*) per la genericità della loro funzione designativa, troviamo una sola volta, in *Terrécene a dda lònghe*, il nome del fiume che passa accanto a San Vito Chietino, *lu Feldrine*, ma mai appunto San Vito, che invece è sempre *lu paese mé* (*Addore la terre*), *stu paese* (*Le ruvèlle de stu paese*). Probabilmente, sfumare di mistero, circondare di una zona d'ombra confidenziale le proprie vicissitudini e i propri rapporti fa parte della poetica dell'autore e contribuisce a creare quell'atmosfera di assorta intimità che è la nota dominante di *'Nnanze a la sorte*; nominare San Vito avrebbe, insomma, significato dare a un paese dell'anima, che può essere un'ipostasi del mondo ma che è prima di tutto la casa natia allargata e dunque il centro della storia di un uomo, dei connotati di oggettività che, aggiungendosi all'accezione neutra del nome medesimo, avrebbero svuotato il luogo della sua pregnanza sentimentale, delle sue sedimentazioni affettive, della sua essenza originaria. Il primo testo della raccolta, il già citato *Addore la terre*, fornisce sul limitare la giusta chiave di lettura, svelando una simbiosi totale: "Addóre la terre/ che m'à fatte nasce,/ ascodde lu mare/ che m'à fatte cresce./ Ecchele lu paesa mé,/ addó' ogne suspire è na mijiche/ che casche da lu core/ e ogne sindî na zuffelate/ de ggele che te fa rèsse/ mute".

Si capisce anche, a questo punto, perché Moretti abbia ambientato il suo esame di coscienza nel paese di origine, o meglio perché questo esame di coscienza si sia messo in moto proprio qui. È ovvio che il poeta lo avrebbe potuto fare anche altrove; ma il luogo innominato, oltre che essere esso stesso un tema tutt'altro che secondario del discorso lirico, gli consente più e meglio di altri di operare lo scandaglio di sé e del mondo e dunque di attingere la propria identità autentica, in quanto mantiene vivo in lui il contatto con la sua realtà attuale e con le figure della memoria e conferisce il dovuto risalto alla continuità e alla distanza fra il se stesso di prima e quello di adesso. Del resto l'attitudine osservatrice e meditativa necessaria a questa disamina, e che porta diritto al trasognato disincanto delle risultanze e alla confortante possibilità di una metamorfosi rigeneratrice, sembra appartenere per estensione simbolica anche al paese, dove le finestre delle case "a cchiar'e scure/ pare uocchie c'aspette lu sonne bbone/ de la notte" (*Le ruvèlle de stu paese*) concorrendo a stabilire un vincolo più profondo, un'ulteriore complicità, fra esso e l'autore. E che cosa possano fare insieme, l'una attraverso l'altro, una finestra-occhio del paese e l'occhio del poeta, a quali latitudini di astrazione generalizzante e a che grado di precisione ambientale possano giungere con un potenziamento reciproco del campo visivo e un affinamento prezioso dei dati, si vede agevolmente in *Da sta finestre aperte*: "Da sta finestre aperte/ lu monne se sfarine gne lu rane;/ la vite arpìje fiate, se ferme,/ s'arevèste de remure,/ s'allonghe nghe lu passe de la ggènde,/ se strujje e, a ttèmba sé,/ arevè fôte e mbèrtinende/ gna ca fusse cosa nove. Trummènde/ la pròvele ale sopre a li mahagne/ e l'addore de randinie e de jnèstre/ se scéngele addó' passe li brihande". Lo spettacolo, che si dispiega all'occhio dello scrittore attraverso l'occhio della finestra – e può essere colto nella pluralità minuta degli accadimenti, dei moti, dei gesti, dei volti e nella varietà dei giorni e dei mesi –, è peculiare e riassuntivo della gente e della vita del paese; ma poi nel suo quotidiano riavviarsi, estendersi e contrarsi, nel suo periodico infittirsi e diradarsi, nell'apparenza del rinnovamento che è un persistere reale, ripete la vicenda immodificabile di ogni tempo e di ogni luogo. Di specifico, al momento, il poeta avverte nel paese un'impressione di abbandono e di disfacimento da un lato e la perdita di valori antichi travolti dal passaggio di "briganti", dall'altro.

Dopo quanto si è detto, trova infine una spiegazione intrinseca e plausibile un altro assunto fondamentale della raccolta: l'uso del mezzo espressivo dialettale, identificabile con la parlata della zona di San Vito Chietino. L'autore stesso, nella *Nota sul dialetto* che apre il volume, ci illumina a sufficienza, quando scrive che "Una siffatta «parlata» [...] si lega sempre ai gradienti biografici dell'autore e, naturalmente, ai suoi filtri psicologici ed emozionali" e specialmente quando precisa che "L'uso del dialetto [...] agevola in questi testi il riconoscimento della realtà e la sua restituzione agli spazi più intimi, nei quali il tempo e le ragioni individuali si fanno vita, esistenza quotidiana, itinerario da percorrere in solitudine o con quanti si abbia d'intorno". In effetti il dialetto sanvitese è in primo luogo il dialetto del paese in cui Moretti è nato, in cui si compie l'esame di coscienza e in cui si attua la confessione; in secondo luogo, e proprio in quanto tale, consente una sincerità assoluta e primordiale e una naturalezza immediata, pur evitando l'autore con una cura instancabile ogni coloritura o incrostazione folcloristica; da ultimo è il sigillo e l'estrinsecazione quasi necessitata della compattezza contenutistica e formale del libro. Ma mostrerei di non aver individuato un aspetto cospicuo della raccolta e quindi di aver trascurato una delle ragioni portanti della scelta di questa parlata, se non aggiungessi che il poeta la adopera con grande padronanza e maestria sul piano lessicale e sintattico, da dotarla abilmente di una capacità mimetica non comune con l'interazione combinata delle immagini e dei ritmi, sicché ne attiva valenze emotive che le strutture fonetiche facevano ritenere improbabili. Credo che questo uso poetico del dialetto sia l'omaggio più degno di Moretti alla sua terra, un atto supremo di *pietas* che coinvolge, oltre alla terra, la casa natale, la madre, gli altri suoi morti e perciò stesso diventi il linguaggio sommesso di un rito sacro, struggente, prolungato, come di una voce percorsa da un tremito e che salga dal profondo.

Partecipano in qualche misura di una indiscutibile fabulazione rituale tutti, o quasi, i testi di *'Nnanze a la sorte*; ma intendo riferirmi in modo precipuo a poesie come *Addore la terre*, *Vecchie paese*, *Ma l'àngele de la notte*, *La casa mé s'arepose*, *Me se menute n-zonne*, *Sopre a nu pizze de cambagne*, che sono da annoverare fra i vertici della produzione morettiana per originalità di invenzioni tematiche e soluzioni linguistiche. L'elemento che le accomuna, fasciandole e anzi impregnandole di un'atmosfera rarefatta, di una concentrazione isolante, è il silenzio. E non è solo quello propizio alla nascita dei fantasmi poetici e al loro proiettarsi sulla pagina, cioé la condizione indispensabile della quale l'autore si serve per procedere alle sue operazioni verbali e alle sue modulazioni volta a volta agili e rattratte, distese e cose strascicate; è anche lo spessore tenebroso e ovattato in cui si fa strada e si realizza la sua virtù evocativa di voci, volti, luoghi, situazioni e momenti dello spirito e si snoda senza sosta un monologo appassionato sul proprio destino non ancora concluso, sui segni controversi della propria vita trascorsa; oppure è un silenzio collocato scopertamente nella scacchiera del discorso e via via diventa ora lo sgomento ammutolito del poeta di fronte a ogni voce, suono, rumore proveniente dal paese (*Addore la terre*), ora lo stupore incantato della volta celeste allorché "le parole abbrusciate le grandi parole di un giorno, tornano timide e oranti a pungere inaspettatamente il cuore, "melella verde" che riaccoglie la speranza (*Ma l'àngele de la notte*), ora la calma rilassata del dormiveglia che dispone il personaggio a rivisitare con voluttà "forse la storie de n'òmmene", la propria, passando in rassegna i nomi di tante persone conosciute (*Vecchie paese*) o lo trasporta, senza che egli se ne accorga, nella "tane de ugne vvoce" (la cucina della casa? la memoria?), dove a contatto con i defunti e i lontani gli fa ritrovare la serenità di un tempo immobile fuori del tempo (*La casa mé s'arepose*), ora la forma più alta dell'amore nell'ombra materna che intorno a lui assopito si prodiga in gesti domestici e familiari di insuperabile affettuosità e poi si allontana impalpabile e discreta com'era venuta (*Me se menute n-zonne*), infine l'involucro precario di uno schiacciante rimorso destato nella sua coscienza dalla vista in campagna di "nu segne scavate gna na ferita longhe" e che sembra emettere un lamento interminabile e diffuso (*Sopre a nu pizze de cambagne*). Naturalmente non si esaurisce in questi pochi casi la fenomenologia del silenzio che si manifesta nella raccolta; e varrà la pena di citare ancora, a ulteriore riprova della fervida creatività del poeta, almeno il silenzio che avvampa nel vallone del paese durante una torrida calura estiva (*E ccusci, a lu forte de la condróre*). Ma pur da una campionatura molto ridotta si ricava nettamente la funzione di allusività e mistero attribuita da Moretti al tema del silenzio, che viene così a perfezionare e inverare la poetica del non detto sopra accennata e imprime per giunta al mezzo espressivo dialettale una inedita *facies* medianica.

Sta il fatto che proprio all'insegna di un invincibile riserbo (o pudore) si affrontano nel libro i due motivi di maggiore spicco: quello di una colpa inconfessata (forse di natura soltanto esistenziale, connessa al disagio del vivere o all'incongruenza della realtà umana) e quello di un'altrettanto non dichiarata via di riscatto. Della prima s'è già detto. Intorno ad essa, in un'eventuale dicotomia dell'opera, si aggregano i testi che denunciano l'insoddisfazione del poeta per il suo vissuto e per la sua fragilità transeunte (*Nu ruvanèlle, Lujie s'à fatte d'ore a nu mumende, Ji vajje, vajje, Nû séme gne na hóccia d'acque, Aresbijarse accusci..., Nen z'attè. Ugne castelle, Alloche di rembètte, Nen me fà' sapé fforte*) e il male del mondo sotto la specie di eventi meteorologici minacciati (*La ranellate*) o in atto (*Terrécene a dda lònghe, Che notte jennotte! Fininde le prête*); mentre la seconda ha il suo punto d'arrivo nell'ultima poesia del volume, *Gna facce a 'gnógne finind'alloche*, e disloca lungo il percorso propositi, presagi, assaggi parziali in *Ma l'àngele de la notte, D'amore e mbrije, Scine, scine, che me ne facce, Tu me l'anzigne mo, Se ccagne vènde, Mo che tinghe lu fiate corte, Se me vè fatte, Nen è pane ca se magne, Pure ce le vó nu ccénne*. La lezione che Moretti ha imparato è quella delle delusioni, delle porte chiuse, dei progetti falliti, delle distrazioni, della fuga del tempo, della morte in agguato; ha anche conosciuto, come ogni uomo, momenti di gioia e pienezza vitale; ha trovato, con un gesto di dispetto orgoglioso, la forza di opporsi alla disperazione, di contrastare e superare le avversità; ha assaporato la consolazione della poesia, il gusto inebbriante di una vittoria momentanea sul destino; ma la liberazione è ancora di là da venire, la via della salvezza è ancora da imboccare, la montagna della purificazione ancora lontana. Il poeta sa bene che il pane della grazia non ammuffisce mai e si acquista con l'acqua chiara della fede; avverte l'importanza di una religione, la necessità di abbandonarsi a Dio, la certezza del profitto che potrebbe trarne; eppure fede e grazia sono soltanto una prospettiva, non un possesso; ed egli ignora perfino come giungervi. Alla fine del libro Moretti ha fatto chiaro in sé, ma doverosamente non è andato oltre una domanda e un'aspirazione, ponendo le premesse di un'altra raccolta di versi, che gli auguriamo possa riuscirgli come questa.

Il Giappone di Hokusai e il rifiuto della tradizione di Munari

Caterina Lelj

A Palazzo Reale di Milano, da più di un mese è di scena Hokusai. Questo artista giapponese, entrato nell'orbita europea, scatenò entusiasmo e meraviglia. La ricchezza del suo linguaggio è inimmaginabile, e va oltre la durata di una vita. Hokusai cominciò a farsi notare con le sue stampe intrise di voce teatrale legata alla tradizione dell'ukiyoe, in seguito arrivarono i raffinatissimi fogli augurali. S'affermò artista maturo, forte e violento, quando scoccò l'ora della xilografia prospettica. La serie paesaggistica grandiosa è forse l'espressione più alta e importante del suo mondo creativo. Stupisce la ricchezza numerosa delle illustrazioni dei romanzi, le lussuose immagini delle antologie di poesia, e dei manuali didattici esemplari. I dipinti di beltà femminile, ogni volta, sembrano un preambolo di modernità accanita. E, poi, quanto commovente è la penetrazione e l'umanizzazione degli animali, il risultato è quanto un segreto rivelato e non scherza, ma la forte e travolgente eroica pittura pornografica e le scene di vita quotidiana impastate di un sentimento interiore, per la fulminea scoperta di forze sconosciute, trascendono l'umano.

Quando, dunque, arrivò in Europa la nozione Hokusai scatenò l'entusiasmo. Nella Francia gloriosa dell'impressionismo, l'artista del Celeste Impero divenne una leggenda. Degas diceva: "Hokusai non è solamente un artista tra gli altri, in questo mondo svolazzante Hokusai è un'isola, un continente, è un mondo tutto suo".

La coscienza di tanto creatore si rinfocola soprattutto dopo che Braquemont, quel grande disegnatore, scoprì i numerosi volumi dei *Manga*, che possiamo chiamare enciclopedia del disegno e studio vastissimo della tradizione giapponese. Hokusai in questa opera raccolse le idee, il credo, i problemi di quanto è arte. Il successo numeroso venne certo dalla profondità degli argomenti, ma anche dalla sottile affettuosa vena ironica che nutriva lo spirito dell'artista.

La cultura giapponese introdotta in occidente,nel secondo ottocento,fu fenomeno ampiamente indagato. E congressi, pubblicazioni, mostre, anche oggi hanno rivissuto la materia viva. E la ricerca contemporanea lo conferma.

Il valore del giapponismo non è un gesto che svolazza all'esterno dei nostri pensieri, è un gusto nuovo, è la messa in circolo di motivi profondi, e di un intimo spirituale. Il giapponismo non è l'*Onda* di Clodel che è musica di vita effimera. Giapponismo è l'*Onda* di Hokusai, che è tragedia e scoperta del segreto. Van Gogh in una lettera al fratello Theo scriveva: "È una filosofia, un alimento per la propria esistenza. Chi studia l'arte giapponese è un uomo saggio, è il filosofo intelligente che passa il suo tempo a considerare non la distanza dalla terra alla luna, non la politica di Bismarck, egli studia il filo d'erba. E arriva così ai grandi paesaggi, alla figura umana, passa così alla vita. E la vita è troppo corta per fare il tutto. E non è forse una vera religione, che ci insegnano i giapponesi così semplici e che vivono nella natura, come se essi stessi fossero fiori?". Il giapponismo è la scoperta del profondo. Mette insieme arte e vita e ci avvicina a quanto Hokusai scrive, nella prefazione alle *Cento vedute del monte Fuje*. "A settantatre anni ho un po' intuito l'essenza della struttura di animali e uccelli, insetti e pesci, della vita di erbe e piante, e perciò a ottantasei progredirò oltre i novanta, avrò approfondito ancora più il senso recondito, e a cento anni avrò forse veramente raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso".

Hokusai cercò per tutta la vita di portarsi al vertice del creativo e passo passo arrivò ad un punto massimo. Andò avanti, ma non arrivò all'incontro con i suoi cento anni, il progetto di vita si interruppe mentre giostrava l'ottantina, e in tutta la durata del suo vivere fu impegnato nella ricerca della perfezione, aprì un varco in una sensibilità tutta nuova.

La mostra a Palazzo Reale (Catalogo Edizioni Electa) ci illustra, passo passo, il percorso di Hokusai, di questo artista, si conoscono sei periodi, ognuno caratterizzante la ricerca, ognuno contrassegnato da un nome, un nome che l'artista si andò attribuendo di volta in volta. L'iniziale gruppo di opere portano, però, il nome del suo primo maestro. Cominciò Hokusai quale illustratore di libri. Fin dall'inizio, giovanissimo, aveva contatti con il mondo letterario. Ed era anche poeta e scrittore. Illustratore di libri, i più importanti editori giapponesi gli aprirono le porte. E questi contatti lo avviarono al disegno e all'incisione. In mostra poi, possiamo renderci conto della quantità enorme di libri illustrati da questo artista. Stupisce l'instancabile forza del segno. Il primo periodo, quello Shunro, in cui Hokusai esaltava il teatro ed i suoi attori, è anche interessante per il vivo uso della prospettiva. Le prime avvisaglie gli vennero dagli olandesi presenti in Giappone, ma Hokusai arrivò alla prospettiva meditando soprattutto Kokan, suo connazionale e maestro di stile occidentale. La forza però dell'essere pittore, veniva a Hokusai dalla sua radicata sensibilità orientale.

L'opera di questo artista è stata sempre realizzata in crescendo. Più gli anni gli si caricavano addosso, più il suo lavoro avanzava verso la perfezione. Con il 1820, l'anno del Drago, Hokusai aveva compiuto sessanta anni ed aveva assunto il nome di Litsu, e aveva anche cambiato stile. L'impegno suo però, rimase ancora quello delle stampe e delle illustrazioni di libri. Questo insieme, accompagnato da una ricerca sempre più approfondita, lo portava al capolavoro e a rivoluzionare lo spirito del paesaggio. Famose sono le trentasei vedute del monte Fuji. Con la stessa tensione creativa si allineano *La Grande Onda presso Kanagawa*, e il *Viaggio tra le cascate giapponesi*, e le *Vedute insolite di famosi ponti giapponesi*. Tra gli artisti suoi connazionali Litsu Hokusai fu l'unico a dedicarsi al paesaggio, a un paesaggio drammatico, inaspettato, violento, preda di tutte le forze scatenate della natura.



Raimondo Volpe, "Caramanico", acquaforte.

Ed era questa una novità, perché, nella civiltà dell'Ukijoe, il paesaggio era stato solo l'ambiente per un racconto. Invece con Hokusai Litsu, il paesaggio ebbe vita autonoma e calato nella violenza degli elementi naturali.

A settantacinque anni Hokusai aveva si può dire compiuta la sua opera, ed era un artista famoso e aveva ai suoi piedi tutti gli editori pronti a pubblicare i suoi libri, le sue stampe.

Un clima di pace, di stupore ammirato, una strada del sublime fu quello dei fiori. Quando queste opere comparvero sorpresero per il tono ineffabile. I fiori di Hokusai Litsu arrivarono in Europa e divennero modelli esemplari dell'Impressionismo e dell'Art Nouveau. I fiori e anche gli animali di Hokusai sono esaltati dal credo buddista perché il tutto ha un'anima e il tutto arriverà alla salvezza. Ma per l'uomo, per le sue forze misteriose ci sarà salvezza? Forse, sarà impresa difficile, basta osservare il dramma crudele, accanito, spietato, che accompagna la vita e il suo inganno. La vita di Hokusai era in questo vortice penato e sempre al limite del fallimento. Colpevole un nipote sciagurato, che gli portava via ogni cosa, compresi i soldi guadagnati. A questo male oscuro si aggiungevano episodi inaspettati, come gli incendi. In uno di questi incendi, che distrusse ogni cosa, Hokusai Manji, svegliato all'improvviso, pensò solo a salvare i suoi pennelli. Essi erano gli strumenti di quel suo lavoro da portare avanti. Essi significavano la pittura, la sua adorata pittura, che per tutta la vita aveva trascurato, fu così che passò un anno a realizzare un libro intorno alla pittura, per lasciare, a quelli che sarebbero venuti dopo, la voce del suo insegnamento.

Famoso Hokusai, era fortemente ammirato per quel suo carattere pieno di stranezze. La stranezza era la rivelazione del suo grande genio. Notissimo Hokusai viveva in miseria e questo era sempre segno della sua onorabilità, che s'accordava con la forza creativa. Povero Hokusai, si ridusse a star per la strada con i suoi lavori, in cerca di chi li volesse. Ora l'opera di questo artista è ospitata nei più importanti musei del mondo, da quegli americani a quelli francesi agli inglesi. Anche noi a Genova nel museo d'arte orientale abbiamo un bellissimo Hokusai.

* * *

Alla Fondazione Bandera di Busto Arsizio, l'Omaggio a Bruno Munari (Catalogo Mazzotta) ci mette di fronte a un artista, che rifiutò il valore della tradizione. Munari, del resto, cominciò nelle fila del Futurismo. E la sua forza creativa, maturò a metà del nostro novecento. Nella sua battaglia di liberazione non fu solo. Erano i tempi che cambiavano. E l'arte sensibile fu la prima a darcene il segnale. In Italia, Futurismo a parte, a secolo inoltrato, un tutto nuovo, ci venne, per esempio, dalla sua opera e da quella di Fontana. Due temperamenti diversissimi, vicini solo nella ricerca di un linguaggio congeniale alla civiltà, che si era andata confermando. Fontana coraggioso, fortemente drammatico, fortemente disperato, aveva una parlata da sordo muto, Munari, in quella sua critica al fare, allora, corrente, risolse il suo non credo dentro una ironia sottile e vivissima.

Fontana, quando si era presentato con i tagli e i buchi, che sono musica dello spazialismo, voleva, soprattutto, parlarci della sconfitta dell'uomo, e della sua tragedia incombente e muta. Munari, scontratosi con il territorio del non valore, trovò se stesso nell'ironia di un immaginario del non senso. Ce ne rendiamo conto di fronte alle sue indagini dell'assurdo, "come quella volta", scrive Munari "che ho cercato di comunicare quello che gli altri non vedono, ad esempio, un arcobaleno di profilo", o "come quella volta, che, raccogliendo oggetti strani sulla spiaggia, cominciai a pensare al mare, come artigiano, il più grande artigiano del mondo, e "quella volta dei gioielli, *Costellazione Zodiacale*, dove al posto dei brillanti c'è un buco, in cui brilla la luce o la pelle del nostro amore. Pensare alle gemme senza pensare alle miniere". E Munari vive la razionalità dell'impossibile. Scopre la poesia nell'incredibile gioco di materiali inaspettati, collocati nel continente della non durata, e la geometria gioca con l'assurdo, un assurdo disciplinato da leggi verità, leggi di una scienza della forma e della sostanza. L'artista Munari, con il sorriso sulle labbra, ce ne fece allora un regalo.

Pittore, scultore, grafico, designer, con quel desiderio di rinnovare lo spirito dell'arte e l'apprendimento, dette vita ai laboratori didattici. E fu un lavoro di comunicazione umanissimo, un'azione di cultura piena di saggezza e soprattutto di disciplina e ricerca di ogni possibilità creativa. I laboratori di Munari volevano aprire la strada alla scoperta delle nascenti e nuove forze creative, di chi sembrava, fin dalla prima infanzia, destinato alla strada dell'arte. Munari è artista e anche un maestro.

Secondo Pier Carlo Santini si dovrebbe "ridurre a unità, questa figura d'artista, apparentemente disperso e mutevole, perennemente rivolto alla sperimentazione di nuove forme, di nuovi processi, di nuove condizioni di esistenza visiva". Munari è artista totale, e ha spaziato in tutte le dimensioni creative; artista totale, che con il sorriso sulle labbra ed i materiali più imprevedibili, ha dato vita ad un linguaggio inaspettato come il volo degli uccelli, un linguaggio varissimo, che, con la ricchezza dell'immaginare, trasformava ogni realtà in meraviglia. Questo creativo sottile volava alto, ma fu appiattito dal conformismo, da una critica che restrinse tanta estrosa libertà dentro l'etichetta: designer. Essere un serio designer va più che bene, ma Munari era molto di più; egli trasformava la realtà e il suo utile, quando di utile si trattava, in un'avventura dell'imprevedibile. Che stupore le sue *Macchine inutili*, e quanta pazza saggezza in queste forme lievitanti nello spazio, stelle comete di materiale povero, che sollecitano il sogno del cielo. Che ironia sottile nelle *Sculture da viaggio* o nelle *Forchette parlanti*, o nei *Fossili* del duemila o nell'*Olio su tela*. Munari, nell'ampiezza del suo immaginare, si è portato addosso l'etichetta dell'impegno dell'utile, e non sono bastate certe sue dichiarazioni, che portavano all'occhiello la ricchezza di una razionalità dell'irrazionale, e l'esuberanza dell'irrazionalità razionale.

In un'intervista del 1988, Munari precisava: "l'oggetto utile risponde a bisogni pratici, quello inutile a bisogni psicologici ed estetici. E la natura è dappertutto, anche dentro di noi. Il frutto dei nostri pensieri è la mela che vien fuori dall'albero. Il suo mondo creativo pare nato dentro la filosofia Zen, che matura pensieri lontani da ogni forma e dalla qualità gerarchica. Nella tensione emotiva di forze diverse, Munari pare, poi, avvicinarsi al pensiero cinese Yin e Yan. E che ci sia stato un legame affettuoso con l'Estremo Oriente ce lo conferma nel 1980 il premio della *Japan Designer Fondation*, premio "motivato dall'intenso valore umano". A questo punto perché non citare anche un proverbio cinese, che pare la summa significante del metodo Munari, vale a dire: "Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco". E queste sono poi le regole per la formazione dei giovani nei suoi laboratori didattici.

Fiz che ha curato la mostra di Munari alla Fondazione Bandera, ha fatto un viaggio dal futurismo agli anni '90. È la riscoperta di un artista che ha portato avanti "un'unità di pensiero, in uno sviluppo creativo poliedrico". Fiz, tra l'altro ci dice che per Munari potrebbero essere valide le parole dell'astrofisico indiano, vale a dire le parole di Subrahmangan Chandrosekar, che nel 1990 scriveva: "la semplicità è l'immagine del vero e la bellezza è lo splendore della verità". Chi poi nel 1993 ha preso di petto il tutto Munari è Bruno Meneguzzo. Meneguzzo nel suo saggio pieno ed intenso illustra il valore dell'artista designer. Gli ultimi studi, intorno a Munari, sono stati realizzati da Luciano Caramel, e lo studio di Caramel amplifica il problema creativo in una tensione analitica che dà forza nuova alla qualità dell'artista pittore.

Alberto Fiz in una intervista a Gillo Dorfles ci fa capire quanto Bruno Munari sia ancora un problema non risolto dalla critica d'arte, il che è confermato da quanto dice l'illustre critico: "Munari non ha una sistemazione precisa oggi e probabilmente non l'avrà in futuro ciò è dovuto al fatto che lui non era né un pittore né un designer né un pedagogo, ma era tutte queste cose insieme, e tale caratteristica lo rende un caso unico, non solo nel panorama italiano, ma anche in quello mondiale".

Raimondo Volpe: la materia madre della luce

È pressochè certa l'appartenenza di Raimondo Volpe, scultore nativo di Napoli e residente a Francavilla al Mare, a quel ristretto gruppo di artisti che fanno del proprio lavoro una proiezione del mondo interiore: e questo contrasta con la ricorrente prassi di tanti suoi colleghi che godono al contrario a rincorrere primariamente le esigenze di mercato, trasgredendo così, senza remore, l'etica sul piano non solo puramente formale. Questa premessa mi è parsa doverosa per evidenziare come le proposte linguistiche ed estetiche del maestro siano nella loro restituita eticità, quanto mai esemplari in questo momento epocale ed in sostanza monitorie per tanti giovani operatori nel campo della ricerca plastica e pittorica. Si vuol dire che la creatività è una pratica faticosa, sofferta, inerente la condizione di meditazione, solitudine, essenziale alimento per cogliere nel profondo dell'io la solarità umanistica, a cui ogni opera d'arte autentica deve aspirare.

L'opera di Volpe (mi riferisco non solo alla ricerca scultorea, ma anche a quella grafica, in rapporto armonico e progettuale con essa) non è quindi cronaca, essendo a suo dire percorribile solo con la strada della contestualità psicologica con la cronaca. Fuor di metafora a stabilire le motivazioni del prodotto artistico non è la visione della realtà sic et simpliciter, bensì la dilatadilatazione emotiva, le memorie, i segnali liridi lirici, la tensione romantica e le prospettivettive progettuali di nuovi mondi, che quellaquella realtà pone in essere. In tal modo lido la materia (si pensi a tante sue opere dare dal titolo *Memorie* o anche ad *Armonia*, uria, un bronzetto di elegante misura che attraattraverso la scansione di piani nello spazipazio diviene simulacro di verticalità) diventaventa madre della luce; la primarietà di unai una sua natura morta lungi dall'esaurirsi nellanella mera registrazione degli oggetti collocallocati in un determinato spazio, trova soa sostanza ad esempio nella dialettica luce-lucepenombra, perché mai l'autore è prossirossimo al perimetro della notte, ovvero delo del buio, vuoi per una sua visione ottimisti-nistica della storia, così come per la memoemoriale consuetudine di riferimento ad unad una cultura mediterranea, che sappiamo esso essere solare, splendidamente classica. Non Non per nulla nel susseguirsi, sulla superficierficie delle opere, di brani levigati ad altri altri scabrosi, accidentati e quasiquasi materico-informali, sembra assisterestere concretamente ad uno scontro tra tra neoclassicismo e verismo; l'ideale e il e il reale come monumenti da piedistallotallo simultaneo dai cui si genera quello che che potremmo chiamare il sentimento deb del tempo. Il reale è certamente il presente,ente, la contemporaneità; dal canto suo inve-invece l'ideale rimane aperto ad un dupliceplice itinerario, quello mitico, genesiaco, pri-, primordiale, archetipico quindi e l'altroaltro utopico, che viene celebrato in sensoenso modulare dal vaticinio, dalla proiezioneione profetica. Si avverte a chiari neumi que-questa compresenza (contemporaneità/iti-à/itinerario mitico-profetico), e perché no,é no, una non effimera coralità, che per unr un verso serve al fruitore per lar la riconoscibilità del brano, al di là della cuila cui superficie è inscritta la pienezza del mes-messaggio.

Altra riflessione che qui si vuol pro-proporre riguarda la natura profondamente ente intimistica della scultura di Volpe, che, che non ha bisogno delle dimensioni ioni monumentali per tessere il proprio di-o discorso umanistico; e ciò al contrario dio di tanti scultori che ritengono indispensa-nsabile l'impatto volumetrico dilatato per per sostanziare la loro operazione comuni-unicativa e partecipativa. La piccola scultu-ultura di Volpe è *memorial* di aperti spazipazi interiori, ovvero di un tempo vissuto con con una presa di coscienza delle proprie ra-e radici, della propria cultura e formazione, one, dell'influsso interattivo della storia del- dell'arte classica e moderna: a questo pro-proposito fra suggestioni dei grandi maestri estri rinascimentali e conquiste plastiche pro-proprie del '900 (si pensi a Medardo Rosso, sso, Manzù, Greco, Crocetti, Fabbri e tanti anti altri), mi pare che Volpe sia segno di o di grande attenzione al passato.

Leo Strozzieri ieri



Raimondo Volpe, "Mia madre", acquaforte.

Jazz
di Jesús Cos Causse

1

A volte capita
d'improvvisare una poesia
come un concerto di jazz.
Questa musica ci perseguita.
E il mio sangue lo sa.
Suona con il tempo del mondo
il clarinetto triste di Johnny Dodds.
Il tempo è un sepolcreto celato
le tombe vi conversano con i muti.
Anche il tempo è un estinto.
Guarda l'acqua l'urlo del fuoco.
Nel patio, nascosti, uno scorpione e un colibrì.
A esistere
diavolo mio,
perchè lei mi ami!

2

Il mio amore morì ad Harlem.
La musica si avvicina.
Ed è grigia.
Grigia mia madre.
Grigio mio padre su una pietra.
Grigio il cappotto di Big Green,
io andai ai funerali della sua tromba.
Grigia la guerra e la chitarra di Will Johnson,
Grigio grido di sassofono di Charlie Parker.
Il grigio ombelico di Graciela.
La tigre, grigia.
Che fa Chano Pozo
in questo lago di sangue!
Quasi che il mondo rovinasse
o piovesse jazz per tutta la vita.
Un bardo con barba di nuvolo
venne a trovarmi dal passato,
e sentendosi vicino alla mia persona
mi servì i tuoi occhi di rondine.
Sparisce la città
se la guardi dal mare.
La distanza si fa silenzio
e la parola amore ci atterisce.
Il piano di Donkirk Patrick
ha un cinguettio finito in gola.
Serenamente albeggia in Venezia
come la calma di un campanaro sordo.

3

È come il mio cuore tremante al verde la bandiera
che intona il peana pronunciando il tuo nome.
Il tuo nome a mandorla
e connessa catastrofe di treno.
Io fui il bimbo, il ladrone
che trafugò la luna allo spuntare
del dì 12 Aprile 1830, per te.
Il giornale di ieri annota
che ti hanno visto nuda in Parnaso.
Il tuo corpo è un tesoro
per pittori e pirati.
Il mondo è un canguro
e la tua cintola è l'Australia, così
Esco a vedere la mappa della terra
e attraverso senza passaporto
la sua frontiera artificiale.
Chiedo di Pablo Picasso
e mi replica Charles Chaplin.
Vengo a trovare Walt Whitman
e mi scontro con Fernando Pessoa.
Cerco Malcom X.
La nostalgia è un naufragio.
Lord Byron è un pazzo.
Salta un rospo nel cielo.
Ezra Pound?

4

Si avvicina alla musica
e violenta una vedova.
La mattina non esiste,
è sempre notte.
La neve è una scoperta.
Astronomia è mentire.
Come il boscaiuolo che una sera
taglia l'albero del sogno.
Ma io ti amo,
a dispetto del trono caduto, chiedilo a Shakespeare.
Mi lesse un'unica carta,
la cartomante svedese,
però mi raccomandò una calcolatrice.
René Char scrisse un epitaffio, che l'uomo non fa caso al fracasso,
se tutto lo perde.
Ho conosciuto un guerriero sconfitto
e gli dèi dell'Olimpo debellati.
La musica vuole andarsene
e la bellezza è celeste.
Voglio vederti qui
dove la febbre si quieta.
Cristallina la luce,
l'ombra,
e poi la penombra.
I pendenti delle mie zie,
la filarmonica famigliare.

5

Birra in gran copia
nel cuore della speranza.
Giacché i morti ci affissano.
I morti e i loro calzari.
Comincia il concerto.
Apparecchiati gli strumenti.
Qui siamo tutti noi.
Un cappello saluta John Lennon.
Io arrivo con una gondola.
Qualcuno addita l'immagine dell'amore.
L'orizzonte sta lí.
Perchè faccio il cammino della morte.
mentre canto o fischio Enzo Chisciotte senza Ronzinante.

Traduzione di **Enzo Bonventre**

("Jazz", Poesia cubana di Jesús Cos Causse, a cura di Enzo Bonventre, Collana Pittorica, pp. 16)