



I S E M P R E V E R D E

ALBERTO SAVINIO



Ascolto il tuo cuore, città

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

EL VANIÈR

*Guardel ben, guardel tütt,
L'omm senza danée come l'è brütt.*

(Proverbio milanese)

Arrivo a Venezia che è notte. Il lungo tragitto attraverso il cantiere della stazione nuova, è una preparazione al gagliardo podismo, alle tremende scarpinate, alle feroci maratone che mi aspettano in questa «città del riposo». A detta del mio amico Giginò, il simile avviene anche nel centro di Milano, ove la vita degli affari è ormai così sapientemente raccolta, che l'uomo d'affari fa a meno di tram e tassì, ma dopo poche ore cade morto ai piedi del monumento a Leonardo circondato dai suoi discepoli, che gl'intenditori chiamano *on liter in quater*.

Venezia sta seduta nell'acqua, ma io dubito che questa sia una ragione sufficiente perché il parlare dei suoi abitanti sia così «inzuppato». Il dialetto restringe la vita, la rimpicciolisce, la puerizza. «Con lo scemare della coltura prevalsero i dialetti», dice Francesco De Sanctis nel capitolo della sua Storia della letteratura italiana dedicato ai siciliani. Il dialetto è una delle espressioni

più dirette dell'egoismo familiare, di quel «familiismo» che è origine di tutto il male, di tutte le miserie che deturpano l'umanità; e me che dialetto non ho, mi guardano di tra i dialetti come uno che non ha famiglia, non ha terra, non ha casa.

Aspetto sull'imbarcatoio il vaporetto per San Marco. Tre uomini mi stanno accanto. Avranno cinquant'anni a testa, e uno per di più è barbato. Me costoro mi hanno scambiato per un bimbetto, e mentre parlano tra loro di cose gravi, a mia intenzione di quando in quando pargoleggiano: «*Osei... ochi bei... buso*». Il dialetto opera anche sull'apparato oculare, e chi parla in dialetto vede uomini e cose in formato ridotto. Me i miei vicini mi vedono piccolo piccolo.

Il veneziano è una lingua senz'osso. Dà riposo a incisivi e canini. È a uso dei mastodonti, ossia di coloro che hanno i denti a forma di mammelle. Il veneziano invita agli argomenti scherzosi e a goldoneggiare, ricordando che Goldoni è un anagramma di gondola.

Al biascicare puerile dei miei vicini cinquantenni, penso con un persistente «come mai?» a tanta potenza in terra e sul mare, a tanto dominio, a tanta gloria. Si vantano gl'Inglese che mai in tanti secoli piede di dominatore straniero ha calpestata la loro isola, ma questo primato invero spetta ai Veneziani.

Pure, la costoro lingua, la sua distesa, uniforme dolcezza, fa pensare a un pasto senza pane.

Il pane è lo sdolcificatore del pasto. Fa nel pasto la parte che

le consonanti e i loro urti fanno nel linguaggio. Leggete sul pane come correttivo dei sapori una poetica pagina di Nietzsche. I buoni pittori mischiano agli altri colori un poco di nero. Il nero è il pane della tavolozza.

Nietzsche una notte era appoggiato al parapetto del ponte della Paglia, guardava i diagrammi delle luci nella laguna, le gondole nere e silenziose, udiva il cupo richiamo dei gondolieri, e sciolse un canto a Venezia.

Venezia è la città più «ritrattata» del mondo. Il ritratto più bello glie lo ha fatto Guardi, e oggi riposa su un cavalletto nel museo Poldi Pezzoli di Milano. È un ritratto grigio. Ma il grigio stasera si è annegrato e Venezia si nasconde. Attraverso il grigio di Guardi, il canto di Nietzsche tira un sottile filo d'argento.

Stavo sul ponte
Poco fa nella bruna notte.
Di lontano veniva un canto:
Di goccioline d'oro sgorgava
Via sul tremante piano del mare.
Gondole, lumi, musica
Ebri si scioglievano nel barlume dell'alba.
La mia anima come una cetra
Sfiorata da mano invisibile
Si cantava in segreto una canzone di gondoliere,

Tremando di confusa felicità.

L'ascoltava qualcuno?

Nietzsche scrisse questo canto nei primi giorni del 1888, al termine di quell'anno fatale in cui si dice che egli naufragò nella pazzia. L'atto che dichiarò Nietzsche pazzo, è l'abbraccio che nell'inverno del 1889, in una via di Torino, egli diede a un cavallo.¹ Ma quel cavallo Nietzsche non lo abbracciò da pazzo, sì perché aveva visto il carradore frustarlo a sangue. In quell'abbraccio è tutta la repressa passione di Nietzsche, tutto il bisogno d'amore di lui non amato, tutta la sua pietà nonché agli uomini, ma agli animali, alle cose, all'universo, alle stelle: tutto il suo *istinto di madre*. Negli Uomini della Poesia, in questi uomini che sono assieme donne, in queste creature che sulla faccia visibile portano l'invisibile e ambigua maschera dell'Ermafrodito, è anche un misterioso istinto di madre; e tutte le cose essi le considerano con materna proprietà, come se le avessero generate. Bisogna capire la loro intolleranza, e perdonarla. Che si può sapere? La «pazzia» di Nietzsche è forse la sua ragione suprema, la sua più alta lucidità; tanto più dolorosa perché disaccordata con la ragione di quaggiù. Quanto più patetica suona ora la domanda di Nietzsche veneziano a riguardo della sua anima: «L'ascoltava

¹Pochi giorni prima aveva terminato l'*Ecce homo*.

qualcuno?».

Un mio amico, sapendo che io andavo esplorando Milano, amichevolmente mi confidò: «C'è a Milano un museo degli orrori. È un segreto. Pochi lo conoscono. È stato raccolto da un ricco signore che aveva la mania dei mobili strani, degli oggetti mostruosi». Ma il mio amico non ricordava il nome. Infine, dopo un lungo brancolare fra nebbie di assonanze, scoprimmo che l'autore del museo degli orrori è il nobile Gian Giacomo Poldi Pezzoli di Albertone. Quel mio amico lo credevo intelligente, ma ora mi sono ricreduto. Non perché egli ignorasse il museo Poldi Pezzoli, e sulla fede di una fama menzognera scambiasse questa magnifica raccolta di cose d'arte per un museo degli orrori, ma perché credeva che io fossi attirato dallo strano e dal mostruoso, né ha capito che io cerco invece l'anima segreta delle cose, e per trovarla sono costretto molte volte a guardare dietro la loro facciata consunta dall'uso e divenuta irriconoscibile.

Il museo Poldi Pezzoli è uno dei più belli d'Europa. Serba intatto il suo carattere di galleria privata, di abitazione adorna. Nell'anticamera il visitatore è accolto dal padrone di casa, immobile su un cavalletto. Il nobile Gian Giacomo porta due scopettoni imponenti, ha l'occhio pollino, il sinistro un poco divergente. Al lato opposto dell'anticamera, il visitatore è ricevuto da una grassa signora in camicia, ferma essa pure su un cavalletto; ma costei non è la padrona di casa. È una donna senza nome, ritratta da Jacopo Negretti, altrimenti detto Palma il Vecchio. Le

fragole delle mamme occhieggiano tra le crespe della camicia. Una stoppa flava fluisce sulle spalle a ponte. L'occhio, il volto hanno quel che di tardo, di bovino piace ai pittori di mestiere, e a coloro che nella loro serena rozzezza mentale ripongono ogni fiducia nella impassibile salute della bestia. L'incontro con la vera padrona di casa non avviene in anticamera, ma in una sala interna; e non direttamente ma indirettamente, per il tramite di una ignuda giovinetta accosciata che affida la sua anima a Dio.

Quasi obliando la corporea salma
Fidando in Quei che volentier perdona...

La «Fiducia in Dio» è stata eseguita per commissione di Rosa Poldi Pezzoli, madre del fondatore del «museo degli orrori»; e sotto questa celebre scultura, in cui la perfezione arriva fino alla soglia della banalità ma non la supera, è ricordato che «La fece – Lorenzo Bartolini – a me – Rosa Trivulzio – vedova Poldi – dappoiché – solo in Dio – protettore – e consolatore – unico – non manchevole – posi fiducia – MDCCC XXXV». Nei ricchi, la devozione fa parte delle belle maniere.

Oltre alla menzionata *Venezia* di Guardi, il museo Poldi Pezzoli custodisce cinque ritratti di Vittore Ghislandi: tra i pochi ritratti italiani che rendano il carattere dell'individuo con l'incisiva precisione dei fiamminghi e dei tedeschi; il *Trionfo di Bacco e*

Arianna di Cima da Conegliano: una di quelle pitture che giustificano il libro di Raffaele Carrieri sulla «fantasia degli italiani»; un piccolo San Sebastiano di Carlo Crivelli trasformato in portaspilli: è il santo prediletto degli ermafroditi, e sempre un'immagine di questo santo trafitto si mischia alla loro vita misteriosa, ai loro misteriosi drammi; un busto di quel conte Neipperg che fu il secondo marito di Maria Luisa, la «bella mucca», e che Napoleone dal fondo del suo esilio chiamava «ce polisson»; e poi gioielli, mobili, tappeti, maioliche, legni scolpiti, cibori, croci, vetri colorati, armi antiche, cocci, coccetti, rami, caminetti a prospettiva, miniature, porte istoriate, stucchi, ventagli, e uno sul quale si spande un pulviscolo di minuscoli Giovanni Brueghel; una fiasca da polvere in avorio con incisa la «Danza della Morte» di Cranach, dei lancia-aggi che, nascosti nella mano, lasciavano partire l'ago avvelenato e colpivano a morte la vittima ignara e indifesa; una sala «per leggere Dante», con savonarole, legggi e finestre a cul di bottiglia.

Che cosa giustifica nella poesia di Dante la necessità di una sala apposita, mentre a nessuno, e nemmeno al nobile Gian Giacomo Poldi Pezzoli, è venuta in mente una sala «per leggere Omero», o Milton, o Aleardo Aleardi?

Fermiamoci nella Sala di Dante. È forse qui la chiave di quella fama degeneratrice, che di questo magnifico museo ha fatto un museo degli orrori. Le anime di Bouvard e Pécuchet ci alitano intorno. Chi ride? Guardiamoci di mancare loro di rispetto. Sono

le anime di due demiurghi. Da Adriano imperatore, che nella sua villa sotto Tivoli raccolse in modello tutti i capolavori del mondo, al nobile Poldi Pezzoli che nella sua casa di Milano raccoglieva oggetti di tutte le epoche, di tutti i paesi, di tutti gli stili, è sempre l'ambizione di Bouvard e di Pécuchet, è l'ambizione demiurgica che anima questi raccoglitori; l'ambizione di fare della propria dimora un piccolo universo, cioè a dire un campionario dell'universo grande.

Questa demiurgica ambizione si è propagata fino agli ultimi salotti dell'Ottocento, ripieni di puf, vasi cinesi, tavolini turchi, conchiglie rare, farfalle del Brasile, pelli di coccodrillo, denti di elefante, uova di struzzo, tappeti arabi, raccolti nella penombra e nel mistero; finché il vento folle soffiò, l'arido vento, il vento prosciugatore e distruttore del razionalismo, che sotto pretesto di aria e luce disperse quei piccoli universi, quegli universi privati, quegli universi minuscoli e personali nei quali ogni uomo, anche il più modesto, confermava a se stesso la misteriosa presenza in sé di un demiurgo. E dall'arida soglia del razionalismo guardando a quei piccoli universi abbandonati, qualcuno, più cinico degli altri, li chiamò «musei degli orrori». E museo degli orrori divenne il salotto del caposezione, con le sue colonne di legno a tortiglioni di velluto, la pendola a idillio pastorale sotto la campana di vetro, l'airone imbalsamato; e museo degli orrori divenne il museo Poldi Pezzoli; e musei degli orrori diverrebbero con mi-

nor freno di rispetto Villa d'Este, palazzo Pitti, il castello di Versailles: tutti i luoghi nei quali l'uomo ha dato forma alla sua ambizione di demiurgo; e se ci potessimo innalzare all'altezza necessaria, e metterci al livello del demiurgo universale, anche questo nostro pianeta probabilmente, con i suoi paesi, le sue città, e gli uomini che variamente vi si agitano, ci apparirebbe come un gigantesco museo degli orrori.

Col viso ritornai per tutte quante
Le sette spere: e vidi questo globo
Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante.

Venezia stasera si nasconde, ma io la riconosco all'odore. Odore: spirito della parte mortale degli uomini, delle cose, delle città. Ferrara è sorella in odore a Monaco di Baviera. Entrambe sanno di ceppo bruciato. Città cordialissime entrambe e invernali. Entrambe invitano al chiuso domestico, al *gemütlich* della casa. L'acqua di Venezia ha un «suo» odore.² Apro le narici all'odore di Venezia, penso che anche l'acqua ha una sua vita segreta, che anche l'acqua è cosa mortale. Si può amare Venezia

²Di Venezia questa definizione di Amerigo Bartoli: «Venezia è una nobilissima e vecchia signora dall'alito cattivo».

per il suo odore, più che per qualunque altra sua ragione di amabilità. Il ricordo dell'odore di una donna, risveglia di là dall'amore estinto, la nostalgia di esso amore. Nessuna città è stata tanto amata, «come donna», quanto Venezia. Forse per questo suo odore, per questo suo rivelarsi all'odore. Quando si *accetta* l'odore di una donna, è segno che la fase razionale e di ripugnanza è superata. Ormai si anela alla parte mortale di quella donna: la si ama. Il nostro amore non lo possiamo dare se non a cose destinate come noi a morire. Per potere amare Dio, l'uomo gli ha dato forma mortale.

Il vaporetto corre flibottando il Canal Grande. È buio. Stasera anche i palazzi mi tocca riconoscerli all'odore. Qualcosa – ma non è sensazione olfattoria – mi avverte che, dal buio, palazzo Vendramin mi sta guardando. L'alleanza tra Venezia e Oriente si estende anche ai nomi. Assieme col nome veneziano dei Vendramin, questo palazzo porta anche il nome bizantino dei Calergi. Un Calergi fece parlare di sé in questi ultimi anni, quale animatore di una strana società di pacifisti. Egli è il fondatore di *Paneuropa* e dell'«europeismo», e un suo messaggio agli europeisti escludeva l'Inghilterra dall'Europa, per i troppi interessi che questa nazione ha fuori d'Europa. In questo concetto di un'Europa piccola e conchiusa in sé, sono da riconoscere le

origini «greche» di Calergi il paneuropeista.³ Quale fine hanno fatto Koudenhove-Calergi e i suoi fratelli in irenofilia? Strani sodalizi forma la «cosa» politica, simili ai vari Dadà che forma la «cosa» intellettuale.

Una lapide dettata da Gabriele D'Annunzio e murata nel muro del palazzo Vendramin-Calergi, ricorda la morte avvenuta in questo palazzo di Riccardo Wagner. Questi morì il 13 febbraio 1883, ed era nato nel 1813. Il 13 ha avuto una parte magica nella vita di questo mago. Nel buio che mi circonda fosforeggiano le ultime pagine del *Fuoco*. «I sei compagni tolsero il feretro dalla barca e lo portarono a spalla nel carro che era pronto su la via ferrata. I devoti appressandosi deposero le loro corone su la coltre. Nessuno parlava».

Della morte di Wagner io so una versione più modesta. Conobbi anni sono un uomo irrequieto e arguto, figlio di un capostazione. Suo padre era campestre e dialettale. Sorvegliava una stazioncella del Veneto. Un giorno un telegramma gli annunciò il treno speciale che portava Riccardo Wagner a Venezia, e lui,

³Paul Valéry dice per parte sua che l'Europa «è un piccolo promontorio del continente asiatico». C'è in molti contemporanei d'intelletto l'idea del ritorno ai piccoli aggruppamenti etnici, ispirato dall'amore della forma: antitesi al concetto di nazione nato dalla Rivoluzione francese e da Napoleone.

nella sua schietta ignoranza, tradusse in famiglia il telegramma così: «Domani alle diciassette e quindici passa *el Vanièr*». E l'indomani, all'ora indicata, il figlio del capostazione, curioso di sapere chi era *el Vanièr*, si piantò sul marciapiede della stazione, vide il treno arrivare, vide a un finestrino un signore rosso di pelo, a naso uncinato e ganascia a scarpa, che reggeva un libro con la sinistra e con la destra carezzava un cagnolino, e capì che *el Vanièr* era lui. Poi il treno ripartì e il bambino non ci pensò più. Qualche tempo dopo però, un altro telegramma avverte il capostazione che l'indomani, alle 16 e quarantotto, *el Vanièr* sarebbe ripassato; e l'indomani alle sedici e quarantasette, il bambino torna a piantarsi sul marciapiede della stazione, vede il treno arrivare, lo vede ripartire, ma non vede al finestrino il signore rosso di pelo, col libro in mano e il cagnolino. Questa volta il signore rosso di pelo stava nel furgone di coda dentro una bara, e «viaggiava verso la collina bavara ancora sopita nel gelo». Tanti conoscono a memoria i *Leitmotive* della *Trilogia*: quel modesto funzionario delle FF. SS. visse e morì senza sapere chi fosse quel misterioso *Vanièr*, che ora arrivava e ora ripartiva.

Venezia ha donato all'Oriente la sua civiltà; torri e castella della Serenissima si specchiano torno torno nel bacino orientale del Mediterraneo; a Corfù, Zante, Cefalònia la parlata degl'indigeni «cade» oggi ancora nella molle cadenza veneta; ma l'Oriente per reciprocità ha insegnato a Venezia il gusto della casbah, il gusto della vita intasata in aree piccolissime, velate di ombra e

serrate come le cellette del favo. Non mi si parli di necessità topografiche. Anche Manhattan è circondata d'acqua e i suoi abitanti sono costretti a moltiplicarsi in altezza, eppure a Manhattan non ci si stringe gli uni agli altri per sentirsi a core a core. Benché sgrassata del molto olio da lucerna che la ingromma, l'aria delle calli è sorella a quella dei bazàr. Respirare nelle calli è un po' come mangiare. La somiglianza tra calle e bazàr è naturale, non imitata come nella vecchia galleria De Cristoforis di Milano, che io, sotto la bassa tettoia di vetro a capanna, tra le vetrine Paravia rosse di polmoni anatomici, e le pensioni per artisti di canto, rammento come un parente molto caro e scomparso. Si risvegliano a Venezia alcune infantili voluttà, come di accoccolarsi sotto l'ascella. Questo è forse il mistero di Venezia, il segreto del suo fascino: di essere non dico un grembo, ma una ascella colossale, all'ombra della quale i veneziani si stanno accoccolati, e pure i foresti cercano di cacciarsi, venuti di lontano per scaldarsi a questo tepore, ristorarsi a questo odore, ritrovarsi bambini e nudi al contatto di questa città di carne e pelle, e dimenticare i tuoni, il vento, le tempeste che squassano lassù la terra dei loro avi. Natura spinge rondini e amanti a cercarsi un nido, ed è per questo che gli amanti vengono in questa città-nido, circondata meglio che sospesa in aria da un'acqua pacifica e dormente, da un'acqua-materasso nella quale puoi camminare a torso asciutto e le mani ciondoloni. È possibile annegarsi a Venezia? C'è chi s'impicca coi piedi per terra. Proprio in questi giorni ho letto nel

giornale di due vecchie che sono cadute di notte in un canale di Venezia e sono morte annegate. Salvo il rispetto che si deve alla morte, queste due vecchie mi hanno rammentato Charlot che si tuffa nel canale, e si trova seduto sotto un palmo d'acqua.

Fui la prima volta a Venezia nel 1906. Portavo una scarpa al piede sinistro, una ciabatta al destro e sulle spalle un mantello da donna. Ero giovinetto, ma la gioventù non lenisce i tormenti della vergogna: li accresce. È la vecchiaia semmai che rende impudichi; finché si arriva alla morte: impudicizia suprema. Dirà la condizione del mio animo al mio ingresso sotto i portici delle Procuratie Nuove, il raffronto tra me e l'«Altro Io» di Dostoiewski, le angosce di quel tale che impotente, molle, «legato al vuoto», vedeva se stesso nelle situazioni più umilianti, più ignominiose. La mia prima visita a Venezia io la ricordo come un incubo.

Eravamo venuti in piroscifo dalla Grecia, ma poiché il mare era burrascoso e mio fratello ne soffriva, sbarcammo a Bari e proseguimmo in ferrovia. O notti ferroviarie, insonni e prigioniere! I fumi dei nostri fiati e dei nostri otto corpi sudanti, salivano nella penombra glauca dello scompartimento e si addensavano in una nube interna. Era fra noi l'immane oratore delle seconde classi, il «satutto», colui che dirige la manovra dei finestrini nelle traversate delle gallerie, e di notte il passaggio dalla luce bianca a quella azzurra. E l'oratore, dall'angolo in cui si era sistemata una casa, e l'abitava in pantofole e spolverina grigia,

parlò dell'Esposizione Internazionale di Milano allestita in omaggio al traforo del Sempione, come di cosa mai vista al mondo. Imputerò all'oratore delle seconde classi la mia delusione pochi giorni dopo, quando entrai nella «cosa mai vista al mondo» fra due minatori di gesso, che con perforatrici di gesso attaccavano una roccia essa pure di gesso? L'oratore finalmente tacque, e i volti dei viaggiatori rovesciati sui cuscini e verdi sotto la luce azzurra, sembrarono sette morti di Ribera.

La scarpa mi aveva ferito al calcagno destro, ed ero costretto a portare una ciabatta. Ho smesso di essere Edipo da quando non porto più scarpe su misura, e assieme mi sono liberato del supplizio della sinuosa e tinticarellante matita, intorno al mio piede contratto d'orrore sul foglio del calzolaio. E poiché i nostri bagagli erano rimasti sul «Romania» e a Venezia la temperatura era inaspettatamente fredda, mia madre per consentirmi di uscire dopo cena dal Luna (abitavamo al Luna: che fiabesco esordio nella vita europeal) mi aveva costretto a mettermi sulle spalle un suo mantello. Se tutto ciò che viene dalla madre è santo, perché un figlio che ha superato i dieci anni, accanto a sua madre si mette in condizione di essere deriso? Anche la preghiera è santa, eppure l'uomo cosciente del «colore» di certe situazioni, per pregare si nasconde.

Piazza San Marco scintillava come un teatro. I negozi brillavano torno torno di trine, gioielli, cristalli: magnifica «vanità» di una civiltà salita all'acme. (Il progresso della civiltà si misura dalla

vittoria del superfluo sul necessario). Le venti favelle dell'Europa passavano a nastri tra la folla, s'intrecciavano, si confondevano in un ronzio d'oro. Nella luce della piazza, da entro un cerchio di luce più viva, salivano a squilli gli accenti della *Semiramide*, tra i pennacchi dei bandisti e quello più alto e vibrante del direttore. Una faccia da lord seduto in smoking al Florian, il piede sul ginocchio, si carezzava la caviglia scarlatta di un grosso calzino tessuto a mano. E io contratto i muscoli, lo sguardo astratto, vagante e timoroso di altri sguardi, sperando di sognare e disperatamente convinto che sogno non era, traversavo quella folla, quello splendore, quella «libertà», prigioniero di una pantofola, di un mantello da donna... Una buca d'ombra in fondo alla piazza: la torre quadra del nuovo campanile sporgeva di poco sopra lo stecato del cantiere.

Chi già in quegli anni aveva uso di ragione, sa quale emozione suscitò il crollo del campanile di San Marco. Il quattordici luglio 1902, poco prima delle dieci, il vecchio campanile «rientrò» in se stesso, come un telescopio che si chiude. «Rientrò fra il suo popolo», dice il *Libro del Genesi* di chi è stato richiamato nel misterioso paese onde nessuno fa ritorno. Gl'Incas morti ritornano al Sole, paese dei loro antenati. I Mandan sperano, morendo, di ritrovare i loro antenati nella primitiva patria della tribù, che per i Maori della Nuova Zelanda è nei cieli, e per i Santali a Oriente. Radbad, capo frisone, avendogli assicurato il missionario che lo stava convertendo al cristianesimo che i suoi antenati pagani

erano all'inferno, rinunciò alla conversione e preferì morire pagano, per rientrare *tra il suo popolo* e ritrovare i suoi cari. L'angelo d'oro che culminava il campanile di San Marco rotolò fino alla porta della basilica, come per entrare in chiesa e ritrovare i suoi fratelli sparsi sulle navate e dentro le cupole. Delle tante campane fu salva la sola *Trottiera*, quella che con i suoi rintocchi affrettati ricordava ai magistrati che bisognava trottare per arrivare in tempo al consiglio.

Un giorno Isadora Duncan stava in San Marco e guardava uno degli angeli musaicati nella cupola. Anche l'angelo si mise a guardare Isadora, e così guardandosi l'angelo a poco a poco si mutò in bambino, in quel piccolo Patrizio che Isadora mise al mondo alcuni anni dopo. Continuarono a guardarsi finché negli occhi del bambino apparve una grande tristezza: l'ombra della morte negli occhi di lui che ancora non era nato. Allora Isadora uscì di corsa sulla piazza, spinta da un gran vento di paura. E i colombi si levarono in tempesta.

Chi già in quegli anni aveva uso di ragione, sa con quali accenti fu deplorato il «vuoto» che il crollo del campanile aveva lasciato nella celebre piazza. Molto vivo era l'orrore del «vuoto» in quegli anni di civiltà «chiusa». Anche la forma delle automobili, rarissime in quel tempo, era violentemente criticata per quel che di mozzo lasciava il ricordo dei cavalli; e in omaggio a quel ricordo, le prime automobili erano dette «carrozze senza cavalli»

(cfr. *Lieder ohne Worte*) e i più accaniti custodi delle tradizioni, assicuravano che mai l'automobile avrebbe sostituito la pariglia. *Lieder ohne Worte* chiamano i Tedeschi, ma non so perché, anche una scaloppa di vitello sulla quale riposa un uovo in camicia, e condita con filetti di alici e olive tritate.

Gran mutamenti sono avvenuti d'allora, alcuni violenti e altri inavvertibili, e oggi, nel cuore duro delle città, nei punti più compatti del tessuto cittadino, i vuoti si aprono repentini e in gran numero, ma senza sorpresa da parte di nessuno.

Anche la mia anima senza avvedersene si è convertita al cosiddetto «Novecento», e anzi convinta di restare incrollabilmente ferma sulle antiche posizioni.

Mi affaccio stasera dopo tanti anni su Piazza San Marco. Vedo intero quel campanile di cui ricordavo appena le sporgenti radici. E a parte il sentimento di liberazione che ispira ogni costruzione che vince il cielo, mi sembra che il campanile turbi la gentile asimmetria di questo salotto di pietra.

Traverso con due scarpe questa volta il luogo della mia vergogna. È vuoto. Solo i fantasmi ritrovo: il fantasma del lord dal pedalino scarlatto, il fantasma di mia madre, il mio proprio fantasma...

Civiltà «chiusa» è la civiltà molto matura e conchiusa in sé, che non aspetta più nulla dall'esterno e fa tesoro di quello che possiede. È la sola forma di civiltà che m'interessi. La sola che risponda fedelmente al significato originario della parola civiltà

e ne dichiara la funzione, che è di raccogliere l'informe e accentrarlo nella città, per ivi rinchiuderlo e dargli forma ridotta, e in tal modo renderlo intelligibile, visibile, maneggevole.

Civiltà sottintende applicazione rigorosa di un determinato gruppo di conoscenze. Sottintende esclusione, ignoranza, volontà d'ignoranza di tutto quanto non partecipa di esso gruppo. Quella sola è civiltà che si conchiude in sé, è priva di finestre, buchi, fessure attraverso le quali idee strane e diverse possono entrare nella civiltà e inquinarla, corromperla. Civiltà vera non è curiosa. Le comuni regole d'igiene non le si confanno: l'aria di fuori le nuoce.

È incivile desiderare le cose altrui, aspirare a trasformarsi, voler diventare diversi da come si è. Eppure questo è il desiderio di molti uomini, di molti popoli. La marcia dei Medi contro la Grecia, il loro tentativo di ellenizzarsi rimane il modello tuttavia dell'antitesi fra civiltà e barbarie. Proverbialmente il francese ignora la geografia. Anche i Greci erano indifferenti alle cose altrui. Così pure gli uomini del primo Rinascimento. Colombo scoprì un mondo nuovo, ma, scoprendolo, distrusse l'ordine della civiltà italiana che noi, a poco a poco, e con molta fatica, cerchiamo di riordinare. La scoperta di nuovi mondi è dannosa alla civiltà chiusa. Qualcuno a questo punto si preoccuperà della posizione della poesia in seno alla civiltà. Così è. Nella sana compattezza di una civiltà chiusa, la poesia rappresenta un corpo estraneo, una perturbazione, un male. La poesia, in poche parole,

non è civile.

Bisogna intendersi sul preciso significato della parola «civile». Civile è ciò che è destinato all'uso del cittadino. Ciò che è proporzionato ai suoi bisogni e alle sue possibilità. La vita rurale prepara le grandi forze dell'uomo. Prepara gli uomini con margini di forze, prepara la razza. Quando l'uomo di campagna, l'uomo forte, l'uomo di razza va in città, ossia s'«incivilisce», egli si taglia torno torno i margini della forza e se li aggiusta, si rimpicciolisce, si riduce al formato comune del cittadino. Questa riduzione al formato civile non avviene soltanto negli uomini ma nelle cose, nelle arti. In pittura, la sola pittura da cavalletto è civile. Alla pittura murale, alla pittura stesa su grandi spazi, su volte, cupole, la parola «civile» non si addice. Con orrore io penso agli sforzi bestiali che richiede la contemplazione del soffitto della Sistina; per non dire degli sforzi che la pittura di questo soffitto richiese a Michelangelo. Non a caso Milano custodisce il quadro più «civile» del mondo: lo *Sposalizio della Vergine*.

Milano, anche come conformazione fisica, è atta alla civiltà chiusa. La sua forma a ruota la destina a raccogliere e ad accentrare.

I nostri aviatori hanno l'occhio troppo grande, troppo aperto, troppo ingenuo; altrimenti, trasvolando il cielo di Lombardia, ci avrebbero messi a parte della loro scoperta ciclopica, di questa monocola città, di questa città vulcano, di questa città che, a simiglianza di Polifemo, reca in fronte un occhio unico, intorno al

quale l'orbita enorme delle case s'avvolge.

La civiltà chiusa di Milano, io la ricordo ancora. La ricordo come si ricorda un sogno. Era tra il 1907 e il 1910. Momento di sua stasi assoluta, del suo massimo splendore. Il vento frusta la fiamma e l'irrita, ma la sua luce più viva, più ferma, la fiamma la dà nel cuore della calma. Il vento polemico si era posato da anni. Della «scapigliatura» non rimaneva traccia. Della *boemia* non si tentava nemmeno più la freddura tra Praga città e Praga Emilio.

A rappresentare la casata dei Praga, era rimasto il solo Marco. Questi ogni sera presiedeva un piccolo cenacolo al Savini, sul divano di fronte e a destra dell'ingresso. Stava abbandonato sul divano rosso, la testa poggiata allo specchio. Non parlava con la bocca ma coi baffi fulvi e folti, che si agitavano eloquenti sotto il naso a pomo d'annaffiatoio. Capelli rossigni gli fumigavano a sommo il cranio, gli occhi si appuntivano in ispecie di zibibbo tra fitta una rete di rughe, zampe di gallina, cincischi, tutto un intarsio lavorato a punta di temperino su quella cute da pelle-rossa.

Una sera, così abbandonato sul divano, Marco piegò la testa d'un lato e non si mosse più. Scrissero i giornali del tempo che l'«illustre commediografo» era morto a Varese. La morte, che tante volte getta luce sulla vita degli uomini, sulla vita di Marco Praga gettò un'ombra cattiva e bugiarda.

Undici anni sono passati, ma la sera, al Savini, sul divano di fronte e a destra dell'ingresso, un posto rimane sempre vuoto

pur nei momenti di maggiore affollamento. E chi ha occhio aguzzo vede nello specchio una testa china che pallida vi si riflette, rossa di pelo e che sotto i baffi fulvi continua a sillabare mute, incomprensibili parole.

Marco Praga, individuo tipico della chiusa civiltà milanese, morì nel 1929. Per quindici anni egli stentò la vita, in un clima che non era più il suo. Non respirava più: annaspava, e il suo affanno appannava gli specchi del Savini.

La chiusa civiltà di Milano finì nel 1914.

La guerra accelerò la sua fine ma non la determinò. Le guerre non operano sulla civiltà, ma dipendono esse pure dai drammi della civiltà. Anche senza la guerra, quella civiltà conchiusa e perfetta sarebbe egualmente finita.

Nuove idee, che turbano e corrompono, cominciavano ad addensarsi come nubi sulla città. Fino allora Milano era vissuta calma e sicura, indifferente a tutto quanto non era suo. Che importava a lei se altrove nasceva il cubismo, se le idee mutavano e si capovolgevano i valori poetici, se una volta ancora gli uomini curiosi e ansiosi rompevano la superficie polita ma ormai infelconda della civiltà, per cercare novamente le radici delle cose?

Civiltà è sorella di mediocrità. Quando in seno a un consorzio civile si trovano anche due soli individui di eguale misura intellettuale, comincia la utile, la comoda, la beata mediocrità. Mediocre, ossia equilibrata nei suoi valori, fu l'Atene di Pericle. Medio-

cre, ossia equilibrata nei suoi valori, fu la civiltà francese, e Pasteur, pur non avendo mai sentito nominare Cézanne, badava a non superarlo. Nel tempo della chiusa civiltà di Milano, l'arcangelo del mediocre, armato di scaglie d'oro e scintillante nel sole, nuotava a larghe bracciate intorno alla Madonnina, e, innocente e severo, vigilava i tetti della sua diletta città.

Dentro il circuito di quella civiltà chiusa, *el pover Bütti* scriveva *Il Castello del Sogno* ed era proclamato poeta, perché in una civiltà chiusa la poesia è considerata sogno, irrealtà, puro gioco di amabili astruserie, e per gli uomini civili le cose poetiche partecipano della specie dei paesaggi della luna. Carrugati, l'uomo più sudicio di Milano, colui che aveva radunato nel suo alloggio un intero serraglio e arrivava la sera al Savini reggendo una scimmietta sulla spalla, uccise nelle colonne del «Secolo» la morte di Melisanda, la quale osava competere con la morte di Mimì; perché una civiltà conchiusa in sé, non ha che farsene di morti che le vengono da fuori. Giovanni Pozza, critico musicale del «Corriere della sera» e che di musica non capiva un'acca, risolveva dopo la prima della *Salomè* il caso Strauss in maniera brillante e giusta, dicendo che come Riccardo preferiva Wagner, e come Strauss quello dei valzer. L'altro Pozza, fratello di Giovanni, aveva innalzato il «Guerin Meschino» alle vette supreme di un umorismo senza malizia, parafrasava la politica estera nella *note extère*, prendeva in giro le eccentricità di Gabriele D'Annunzio, ma con una riverenza per l'idolo che superava quella stessa degl'idolatri.

All'insegna della lucerna antica, i libri uscivano dalle mani manesche di Emilio Treves, e Renato Simoni, Aristofane di quella civiltà chiusa, fece ridere nella *Turlupineide* la città di se stessa.

Quando non scriveva *Il Castello del Sogno, el pover Bütti*, accompagnato da madame Brochon come un figlio bisognoso di cure da sua madre, veniva alla confetteria del Cova, che tra le cinque e le sette era il cuore intellettuale di Milano. Giacomo Puccini chiedeva al cameriere dei *peti burr* da inzuppare nel suo cappuccino, perché in quel tempo i filologi non avevano ancora provveduto a sostituire i vocaboli di provenienza straniera, con vocaboli di pretto conio italiano. Sul marciapiede davanti al Cova, simili a guerrieri che vegliano le armi di Ercole, erano schierati signori barbuti come centauri e prestanti ufficiali di cavalleria, il mantello azzurro ributtato sulla spalla, membri gli uni e gli altri del vicino circolo della Patriottica. Signori e ufficiali lodavano concordemente i pregi delle passanti, e se era tempo piovoso e le passanti si tiravano su la gonna per attraversare via Manzoni, centauri e ufficiali gridavano a una voce e con perfetta serietà e convinzione: «Gambel! gambel!».

L'accordo tonale di questa civiltà chiusa in sé e priva di sospetti, echeggiava dalle colonne marmoree del «Corriere della sera». Nel suo nitore immacolato, questo massimo quotidiano d'Italia, in cui tutti, redattori e collaboratori, pensavano e scrivevano allo stesso modo, rispecchiava la concordia, l'armonia di un

tono letterario in cui nessuna voce «usciva dal seminato», né cercava isolarsi, né tentava sopraffare la voce altrui. E poiché la civiltà chiusa esclude tanto la fede cieca quanto gli slanci, tutta roba da disperati, ma si ammanta di un garbato scetticismo come di una elegante veste da camera, lo stile del «Corriere della sera» s'intonava fino nel «corriere milanese», fino nel «corriere giudiziario», al «buon tono» di Amedeo Morandotti e del «Conte Ottavio». È curioso notare che questo giornale così milanese, ossia così discreto e attento a non sparare la più piccola palla, fu fondato da Torelli Viollier che era napoletano ed era stato segretario di Alessandro Dumas padre, che era il re delle balle.

La civiltà chiusa ignora la critica, la polemica, la diversità dei giudizi. La civiltà chiusa o esclude o consacra. Giovanni Pozza, critico musicale del tutto ignorante di musica, consacrò nel «Corriere della sera» la grandezza del *Mefistofele*: «Questo capolavoro che alla spontaneità melodica italiana, associa la disciplina armonica tedesca».⁴ Nello stesso giornale Ugo Ojetto scriveva d'arte a imitazione di Giorgio Vasari (critico d'arte questi pure di una civiltà completa e chiusa in sé), ossia in maniera encomiastica.

⁴Mirabile analogia fra Boito e Alarico. A giustificare le aspirazioni del re dei Goti all'imperio di Roma, fu detto che Alarico «associava la foga germanica all'ordine latino» (Marcel Brion, *La Vie d'Alaric*, p. 132).

All'esordio celebrativo, seguivano i nomi degli artisti, tutti egualmente bravi: Bazzaro, i Ciardi, Marius Pictor...

A simiglianza degli dèi etruschi, i personaggi di questa chiusa civiltà letteraria erano collocati a piramide, nell'ordine di una rigorosa gerarchia. Gli dèi minori salivano con movimento lento ma regolare i gradi della piramide, sostituivano ai posti più alti gli dèi maggiori, via via che costoro svolavano in cielo in una luce d'apoteosi. Quando nel 1908 morì Edmondo De Amicis, il «Corriere della sera» uscì con tutta la prima pagina listata di nero e un titolo su sei colonne che diceva: «È morto lo scrittore della bontà». Il simile alla morte di Giuseppe Giacosa. La morte di uno scrittore anche mediocre, occupava in quel tempo tutta la prima pagina del primo giornale d'Italia. I veleni della critica, le tossine del dubbio, il fiele del saperla lunga non avevano ancora turbato gli animi; nessuno si sognava di avanzare il sospetto che ai fini supremi della poesia, la morte di Edmondo De Amicis o di Giuseppe Giacosa potessero anche essere avvenimenti di poca importanza. I libretti di Luigi Illica erano imparati a memoria.

Passava nel pomeriggio per via Manzoni un giovane alto, dai baffi felini, dal naso uncinato, dalla faccia da karaghieuz, più lui tirato da un levriere russo, gobbo dinoccolato e a testa aerodinamica, che lui tirante il levriere. I centauri e gli ufficiali di fazione alla porta del Cova, non avendo una conoscenza diretta delle

cose letterarie, domandavano a Tito Ricordi chi fosse quel giovane, e Tito rispondeva che era un romanziere di grande avvenire, autore di *La vita comincia domani*.

Un personaggio solo occupava la vetta della piramide: Gabriele D'Annunzio.

Venne la prima della *Fedra*. Fino alle sette, i centauri, gli ufficiali e gl'intellettuali del Cova furono in ansia. Alle sette qualcuno venne ad annunciare che il libro era uscito. La libreria Treves occupava in Galleria il posto che oggi occupa la libreria Garzanti, e in più le vetrine che ora sono della C.I.T. Alle sette, dopo un breve intermezzo a saracinesche abbassate, tutte le vetrine della libreria Treves si aprirono sfavillanti di luce, e piene dall'alto in basso dei simili esemplari della *Fedra*. Dopo mezz'ora però non rimaneva traccia di quel biblico⁵ prato, perché i centauri, gli ufficiali e gl'intellettuali del Cova si erano buttati sui volumi come cavallette sul grano, per studiarsi il testo dannunziano prima dello spettacolo. E la sera stessa, dalle nove alla mezzanotte, nella platea e nelle gallerie del Teatro Lirico, quegli stessi centauri, quegli stessi ufficiali, quegli stessi intellettuali del Cova, ai quali si erano aggiunte le più belle spalle, le più belle mamme, le più belle braccia di Milano; e assieme le spalle più brutte, le mamme più

⁵«Di libri»: e chiedo scusa.

vizze, le braccia più nere e macere e pelose della città, si annoiarono prodigiosamente allo spettacolo della castità di Ippolito e della lubricità della figlia di Minosse; ma dopo teatro cionondimeno, e l'indomani, e per molti giorni ancora, i centauri, e gli uffiziali, e gl'intellettuali, e le belle spalle, e le spalle brutte continuarono a ripetersi l'un l'altro come una parola d'ordine, come un motto araldico, un po' sorridendo e un po' divagando; «Fedra indimenticabile...».

Meno che nel *Piacere*, centauri, uffiziali, intellettuali del Cova e belle spalle non trovavano piacere nei libri di D'Annunzio, ma il riflesso piuttosto dei loro desideri e l'immagine di come essi stessi volevano essere. Mai come nel tempo dannunziano l'uomo trovò nella letteratura il proprio ideale. Ogni nuovo libro del «divo», era un avvenimento «personale» dei centauri e dei loro compagni. La vita si regolava sull'ultimo libro di D'Annunzio. Se Verdi, nella parola stessa di D'Annunzio, pianse e amò per tutti, D'Annunzio per parte sua «visse e amò per tutti gl'italiani». Quando uscì *Forse che sì forse che no*, zelanti araldici scoprirono che «*forse che chi sa tu*» è il seguito del motto ripetuto nel soffitto del Palazzo Ducale di Mantova. Quanto al nome «velivolo» dato da D'Annunzio all'aeroplano, ignoti eruditi scoprirono l'uso già fatto di questo vocabolo da Chateaubriand e citarono «*le pêcheur napolitain dans sa barque vélivole*».⁶ Contemporaneamente, nelle

⁶Del resto *velivolo* e *veliforo* sono termini poetici di nave a vela e di

strofette di un'operetta di Ruggero Leoncavallo intitolata *Mal-brûc*, si cantava:

Con licenza di quel divo
che villeggia a Settignano,
l'aerò aeroplano,
non velivolo sarà.

A queste strofette il pubblico applaudiva freneticamente, perché la folla ama essere dominata, ma le piace pure mostrare che prende in giro chi la domina, sia pure letterariamente. Fra pubblico e autori non era avvenuta ancora la grande scissione. Oggi anche a Milano i poeti migliori, gli scrittori migliori, i pittori migliori, i migliori musicisti, il pubblico li ignora perfettamente. Si sono costituiti due campi, senza neppure animosità fra campo e campo, perché un campo ignora l'altro campo, e reciprocamente.

mare solcato da navi a vela.

CATRAFOSSI

Le calli anche più larghe di Venezia sono ancor esse così strette, che pur senza ombra di volontà da parte mia, anzi con una vergogna da non si dire, le mie mani penzoloni vengono a contatto con le mani delle passanti. Provo a tenerle ferme, ma non giova. Provo a lasciarle libere nel loro movimento a bilanciare, ma siamo alle solite. E ogni volta è una scossa, un brivido, un *diavoletto* che mi corre giù per il filo della schiena. Mani fresche e mani calde, mani sudate e mani diacce, mani grasse e mani magre, mani di burro e mani di avorio, mani morbide e mani dure, mani magiche e mani morte come scaloppe crude, mani che danno la scossa come il cordone della lampada a spina quando la tela isolante è logora e il filo conduttore a nudo, e mani il cui attocciamento non fa più effetto di un ferro da stiro freddo. Quali strane reazioni i mezzi anche più tenui dell'amore esercitano su me? C'è in questi contatti un che d'illecito. Ho l'impressione di rubare. Provo a mettermi le mani dietro la schiena, come Napoleone, ma non basta. Allora, piano piano, m'infilo i guanti.

I soli veicoli che hanno diritto di circolare per queste calli sono le carrozzine dei bambini. Mi volto atterrito a uno scampanello di bicicletta, ma è un triciclo infantile. Il caldo fiume

umano che confonde le sue acque in Merceria, è pieno di bambini che piangono. Perché piangono i bambini a Venezia? Perché sulla calle apre ogni tanto sua bocca diffusa di glauco lucore sottomarino, una gelateria mirifica come un acquario. Ma può la *mamina* fermarsi a ogni gelateria che trova per via e comprare il gelato al suo bambino? Sarebbero venti gelati al giorno e mal di pancia in proporzione. Sul bambino che insiste troppo, Giustina Rossi lascerà cadere da quel mezzanino lassù il suo mortaio di pietra.

L'ho riveduta poco stante Giustina Rossi, subito che ebbi traversato l'arco dell'Orologio, tra il portico del Cappello e un terrazzino di ferro battuto. La testa e le braccia sporte fuori del suo rettangolo di marmo arrugginito, Giustina Rossi è sempre in procinto di lasciar cadere il mortaio che regge tra le mani, e che viva, il 15 giugno 1310, lasciò cadere sulla testa di Baiamonte Tiepolo, mentre costui, alfiere dei congiurati insorti contro la «serrata» del Gran Consiglio, passava sotto l'arco del Cappello proveniente da Rialto, e diretto in Piazza a uccidere il doge Pietro Gradenigo. Una Gradenigo io ebbi ventura di conoscerla l'anno passato qui in Roma, ov'essa era venuta da Santa Monica di California, e con delizia pinsi il suo volto di Madonna, i suoi dolci occhi di velluto. Chi a Venezia dice assolutamente «la piazza» intende Piazza San Marco, e le altre piazze, come non degne di tal nome, si chiamano o campi, o campielli, o campazzi. Nel pavi-

mento della Merceria, una piccola pietra bianca, destinata di solito a segnare eventi felici, segna il punto preciso ove cadde il mortal mortaio. L'atto di Giustina Rossi gettò il panico tra i congiurati e fu cagione della loro diffalta. A ogni anniversario della domata congiura usciva alla finestra di Giustina Rossi una bandiera, e sull'area delle distrutte case dei Tiepolo a San Stin, una colonna d'infamia perpetuava il monito e il ricordo. Oggi bandiera e colonna sono custodite nel Museo Correr. Alla finestra del mezzanino Giustina Rossi e il suo mortaio sono ritornati a posto, come per trucco cinematografico le cose si ricompongono che prima si erano scomposte. Perché ghigna la sdentata bocca di Giustina Rossi e s'incurva a gondola tra il naso adunco e la ganascia prognata? Chi non sa e vede questo capino minuscolo, questi gesti raccolti, pensa una nonnina intenta a scodellare la minestra ai nipotini; ma chi sa scopre in questa faccia essiccata dal tempo la pregustazione di un orribile piacere. Il conservatismo, questa paura della morte, è la malattia dei vecchi. È per conservare, per la sola idea di *conservare* che Giustina Rossi è in attesa quassù di uccidere un uomo. Anche se intesi a fin di bene, certi atti non si addicono ai vecchi. Al pari dei fanciulli e delle donne, anche i vecchi sono tenuti a un maggiore riserbo, a una maggiore discrezione, a una maggiore pudicizia. E nonché delle fanciulle, il silenzio è ornamento dei vecchi. Silenzio di parole e silenzio di gesti. Vecchia, la donna ritorna fanciulla. Atti leciti all'età forte, diventano illeciti ai vecchi. E quando i vecchi

peccano, i loro peccati sono orribili e osceni. Un'altra vecchierella operò a fin di bene come Giustina Rossi, e, trotta trotta, portò «essa pure» il suo fastelletto di sarmenti al rogo di Giovanni Huss. E il povero Huss, già per metà bistecca, guardò la vecchierella di lassù e sospirò: «*Sancta simplicitas!*». Per analogia di gesti, il monumentino di Giustina Rossi rammenta la statua di Gerolamo Fracastoro, ritta sopra l'arco di Piazza dei Signori, a Verona. Ma quanto diverse le intenzioni! Fracastoro regge in mano una palla di marmo che lascerà cadere sul primo galantuomo che gli passerà sotto. Sono passati quattro secoli, e Fracastoro regge ancora la sua palla in mano. *In obitum Fracastorii*, Matteo Bandello scriveva:

I cedri miei, che di tua man sovente
rigavi, con gli Esperii pomi d'oro
languidi stanno, tra gli allori e i mirti.

Io non amo il sole. Col sole ho una vecchia ruggine. Due volte il sole mi buttò giù dal mio muletto, quando, bambino, accompagnavo mio padre nella pianura di Tessaglia. Le calli di Venezia anche in questo mi sono amiche, che gettano un discredito profondo sulle conclamate virtù del sole. L'igienico sole non è legge generale. Ci sono uomini e popoli interi, che vivono meglio e più *igienicamente* all'ombra. Al sole, all'aria, deperiscono e muoiono. Su quello che fa bene e quello che fa male, il mio scetticismo è

giustificato. Quattro volte da che sono al mondo ho visto mutare giudizio sulle virtù dei pomodori. Ora benefici e ora malefici. E il sole? L'infanzia al tempo della mia infanzia maturava nelle case fresche e ombrose, dietro le tende trasparenti e dipinte di paesaggi arcadici. Poi venne l'eliomania e il furore della pelle abbrustolita, ma già sento parlare del sole come di un amico del bacillo di Koch. Osvaldo chiede a sua madre il sole, ma è pazzo. Bruno Barilli si era così bene abituato a Parigi ai cibi corrotti e a certe *suprêmes barbues* brulicanti di vermi, che quando ricominciò a mangiare sano si ammalò.

All'angolo della calle dei Barettieri, un poggiuolo a gabbia di legno e vetro, sorretto esteriormente da una rete di ferro, mi rammenta che in turco i poggiuoli di questo genere si chiamano *sachniscir*. L'Oriente si continua a Venezia. Il vivere piccolo, il vivere in miniatura, il vivere nelle calli, alle finestre, ai terrazzini, dentro le porte dei negozi. Nel minuscolo portato a statura d'occhio, si scopre la curiosità, l'interesse, l'importanza di cose cui altrimenti non si bada. Le formiche vedono a occhio nudo ciò che noi non vediamo se non attraverso lastre infrarosse. Nella vetrina di un orologiaio, in Merceria San Salvador, mi fermo a guardare un orologio da polso, sospeso per il cinturino e immerso dentro un globo di vetro pieno d'acqua, e intorno al quale un pesce rosso gira come Sansone al bindolo. Sotto il boccale c'è scritto: «L'orologio di precisione che sfida gli elementi scientifi-

camente ermetico». Che avrebbe pensato Mallarmé di un orologio «ermetico?». Italianamente potevano scrivere «mercuriale». Venezia è un immenso museo di storia naturale, nel quale tutto è storia naturale: orologi, gelati, pizzi, palle di cristallo, birilli. Sfruttamento di ogni millimetro quadro. M'impresiona in Campo San Salvador una chiesa trasformata in cinematografo. Eguali impressioni avrà provato Giuliano nei suoi viaggi di ispezione religiosa, trovando i templi in abbandono, le spazzature che nei «ierà» ballavano agli spifferi, e non un'oca per i sacrifici. Quattro angioloni stanno ancora ritti sul tetto, ai due lati di Gesù, e uno è decapitato. Esempio della venezianissima *art d'accommoder les restes*. In Campo San Salvador c'erano due chiese affiancate. Una era di troppo e fu trasformata nel cinema Massimo. Quali film proietta questo cinematografo? Voglio sperare che siano scelti con criterio edificativo.

Si tratta insomma di vedere le cose che gli altri non vedono: quelle che vivono all'ombra delle sorelle ammirate: le cenerentole della città. Si tratta di vedere le cose che vedono anche gli altri, ma nei momenti in cui gli altri non le guardano, e quelle dimettono la rigidità della posa, si abbandonano, respirano più tranquille.

A Venezia, i Giardini bisogna vederli quando la Biennale è chiusa. La Biennale non è il mio pensiero dominante, né mi ero accorto dunque fino a qual segno la Biennale ha fatto di Venezia la città della pittura. Tito Ricordi, l'ultimo di questo nome che

ebbe in sua mano la direzione della celebre casa editrice, voleva fare di Venezia «la Bayreuth italiana». Era il tempo che una cosa, per essere qualcosa, doveva essere quello che è un'altra cosa. De Amicis era «il Dickens dell'Italia», Lecce «l'Atene delle Puglie». Ma Tito Ricordi non riuscì nel suo disegno.

Passiamo nel Corso Vittorio Emanuele di Milano, e nelle vetrine dei fotografi ritroviamo le consuete immagini delle prime-donne in costume di Amneris, di Tosca, di Azucena; e altre che sembrano grasse donne in vestaglia, e sono invece tenori nella parte di Nerone. Ma chi s'aspettava di trovare a Venezia, in Calle Seconda dell'Ascensione, nelle vetrine del fotografo Giacomelli, i ritratti di Aldo Carpi, di Gino Severini, di Vellani Marchi, presentati come i tenori della pittura contemporanea?

Anche i Giardini di Venezia sono stati fatti da Napoleone, questo grande fabbricatore di giardini, che fabbricava i giardini forse per farsi perdonare i cimiteri.

Nell'estate del 1908, la prima volta che venni ai Giardini, una nave da guerra era ancorata presso la riva, già veterana in quel tempo e forse inetta agli usi guerreschi, grigia, pesante, larga come una enorme zattera di ferro, e che non sembrava galleggiare ma poggiare per mezzo d'invisibili piante sul fondo del mare. Marinai in tenuta di fatica si affaccendavano sulla tolda, tiravano acqua dal mare dentro sacchi di tela, li versavano a getto sul ponte, più per dare refrigerio al vecchio scafo esausto di sole,

che per lavare la sua arroventata crosta di ferro. Quella nave portava un nome illustre nei fasti della marineria italiana: *Andrea Doria*. Di quel mio lontano passaggio ai Giardini, tre cose mi sono rimaste impresse: la squisitezza di due uova al burro consumate al ristorante Paradiso, che presso la riva dei Giardini erge ancora la sua leggera casina, spiega i suoi tendoni variegati, sciorina i suoi tavolini da selva mansa e a miti godimenti consacrata; i tonfi di ferro su ferro rimbombanti su la ferrigna antenata, e il titolo che avevo letto poco avanti sotto uno dei pannelli di Giorgio Aristide Sartorio, esposti come il piatto del giorno nella Biennale di quell'anno, e destinati all'aula nuova del Parlamento. Quel titolo oscuro e vichiano sonava così: «Primo sorriso della belva umana».

Oggi, a trentadue anni di distanza, e malgrado tanto progresso di macchine, Cronos tra questi miei due soggiorni veneziani ha camminato a ritroso; e presso l'amabile sponda non pur una nave vecchia ma di ferro io ritrovo, tarda sì ma chiusa nel suo scudo al pari di Ettore che si appresta ad affrontare Achille, ma un veliero.

Un veliero grande. Un veliero grandissimo. Un veliero immenso. Un bel veliero. Un veliero bellissimo. Un veliero stupendo. Fasciate le murate di bande bianche e nere. La poppa filigranata d'oro, rabescata come una lama illustre, e onde sporge un terrazzino di verde ferro battuto sostenuto da grandi S. Un veliero a tre alberi. Altissimi e coi pennoni a croce. Un veliero

che nelle vele ammainate, nelle intricate sartie a rete, nelle alte coffe, nelle fiancate bombeggianti, nei paranchi curvati a uncino sulle lance, negli attoniti oblò porta le infinite immagini dell'Avventura; porta il respiro del mare alto e il flisbo lungo delle onde, la corsa dilaniata delle nubi e la distesa serenità dei cieli, le albe e i tramonti, i giorni e le notti, i meriggi abbaglianti e i palpitanti pleniluni, i porti familiari e i lontani e sconosciuti lidi, le tempeste e le bonacce, la scorta dei delfini e i voli ad arco dei pesci rondini, le stelle di questo e dell'altro polo, tutto il bene e tutto il male del mondo. Anche la prua è filigranata d'oro, e su l'acrostolio un uomo pur esso d'oro, grifagno e fiero, proteso in immobile slancio, l'Ammiraglio dell'Oceano insegna con la destra la rotta delle Indie Occidentali ai marinaretti vestiti di bianco, schierati sui pennoni come passerotti sui fili del telegrafo, che agitano bandierine a gara e lanciano a ritmo alti saluti alla voce.

Quali fortune v'aspettano, o giovani allievi della *Cristoforo Colombo*?

«Bongiorno, avvocato».

È un gusto sedersi al caffè Trovatore, in Campo San Bartolomeo, e riprendere il filo del discorso col padre di Mirandolina. Che me ne faccio io di marmi, colonne, bifore? Che me ne faccio dello scheletro illustre e sontuoso di Venezia, se la dorata vita di Venezia non trovo più? Se più non ritrovo sui liagò le putele fulve con la solana in testa? Se di notte sulle altane fiorite di lampioncini le fanciulle non si raccolgono più a chiacchiolare

d'amore? Se la guida mi avverte che l'ultima serenata «di carattere amoroso», nei canali di Venezia si è spenta nel 1925?

Hic manebimus optime. Venezia io la vado frugando nel suo intimo, nel suo hinterland foderato di pietra e senza languore d'acqua, nella sua vita meno casanoviana ma più cordiale, meno gondoleccia e inserenata, ma più vicina al mio talento.

Sto seduto ai piedi di Carlo Goldoni, e questi sta in piedi e in polpe, appoggiato alla mazza, paffuto e sorridente, il tricorno posato sulla parrucca a cannoncelli, quasi minuscolo vascello su una minuscola tempesta. La familiarità di questo uomo di marmo, ispira familiarità agli uomini di carne. Al mio tavolino, dopo un rapido «permesso», siede un maresciallo di marina con la sua bella, e senza più badare a me quasi fossi il grullo della canzone che anche presente manca, attaccano una accesa conversazione d'amore, di cui, pur senza ombra di volontà da parte mia, non perdo sillaba. Ma non io solo fruirò di tanta grazia, ed ecco un quarto cliente, un soldato di fanteria, che dopo un rapido «permesso» siede egli pure al mio tavolino, ove ora siamo in numero per uno scientifico scopone, che l'«avvocato» di lassù presiederebbe da par suo, se ben altro che scoponi scientifici non avessero per il capo il maresciallo e la sua bella.

Nessuna statua di uomo illustre ha diritto quanto questa di dire: «Io sono un poeta fra il mio popolo». Sollevato di poco sulla comune statura dei compaesani che gli girano intorno, e

sbrigano le loro faccende, e non badano a lui più che a un parente anche grandissimo ma che si è abituati a vedere tutti i giorni, Goldoni poggia il piede calzato di scarpino a fibbia sullo zoccolo disegnato dal bravo Pellegrino Orefice, il quale zoccolo è di stile rococò, perché quando ci si chiama Orefice difficilmente si sfugge al proprio nome. Goldoni si è messo un poco più su dei vivi, per imbonire la sua gente e spacciare prodotti miracolosi.

Oltre al Trovatore, altre due *botteghe da caffè* sono in Campo San Bartolomeo: il Caffè Bar Nostro e la Birreria Caffè Commercio. Tutto qui intorno è familiare e goldoniano. Quale differenza tra il padre di Mirandolina e i suoi compaesani di oggi? Questa sola, che lui porta la faldona fiorita di un numero straordinario di bottoncini, e loro i completi confezionati dai Magazzini al Duomo, che per eleganza di taglio e numero di bottoni sono assai più sparagnati. Che idea però aprire in Campo San Bartolomeo una succursale dei Magazzini del Duomo di Milano, e conservare alla filiale lo stesso nome della casa madre? A Milano questo nome trae la sua ragione dalla vicinanza del Duomo, ma in Campo San Bartolomeo il richiamo al Duomo di Milano non ha senso.

Continuo a esplorare le interiora di Venezia. Prendo per San Giovanni Crisostomo, poi imbocco la lunghissima via Vittorio Emanuele. In fondo l'originalità di Venezia è questa: trovare una via lunghissima. Di mare, canali, canalazzi, qui neppur l'odore.

Anche le arterie dimettono in questa parte più «solida» di Venezia i loro nomi di rappresentanza, non sono più calli callette calleselle, né campi campielli campazzi, né stretto fundamenta rio, né rio terrà ruga salizzada, ma comunemente e piacevolmente tornano a chiamarsi «vie». È la Venezia di Daniele Manin. La Venezia risorgimentesca. La Venezia consacrata sulla riva degli Schiavoni dal monumento a Vittorio Emanuele II. La Venezia che io ritrovai una notte, molti anni fa, in Piazza San Marco, una scarpa al piede sinistro, una ciabatta al destro e sulle spalle il mantello di mia madre; e laggiù, sopra un mare di teste, il pennacchietto del direttore della banda comunale si agitava a ritmo, e in cima ai pennoni gli orifiammi ondeggiavano a un misterioso vento notturno, e un piccione stupito e spaventato da quell'aurora capovolta traversava con volo ubriaco il cielo tra la Torre dell'Orologio e il cornicione della Libreria, e dal luminoso cerchio saliva e si spandeva il coro del *Nabucco*, nel quale trombe e tromboni esalavano il loro amor di patria.

Non tutte le musiche si addicono a Piazza San Marco. Va bene il *Nabucco* per il carattere risorgimentesco che Venezia serba ancora in talune sue parti, ma la musica di jazz non si affà che udiì nel giugno scorso dall'orchestrina del ristorante Olimpia: quei ritmi sincopati, quelle fioriture del sassofono, quello sbattere a spazzola l'archetto sulle corde del contrabbasso. In fondo, Piazza San Marco non sopporta se non musiche dei Gabrieli, di Bonporti, del Buranello. Col negrismo questa dama di pietra in

abito di trina poco se la dice.

E il Moro di Venezia allora?

O mia grande perplessità!

Sussistono in salizzada Santa Fosca, in rio terrà San Leonardo, farmacie a fondo nero e oro, col boccalone verde nella vetrina di destra, il boccalone rosso in quella di sinistra e nel mezzo Esculapio, poggiato al bastone intorno al quale si avvolge l'angue della scienza. C'è pure il boccale nel quale dormono le sanguisughe. E c'è il boccale più stretto nel quale è conservato il tenia che il signor M. P., per virtù del celebre vermifugo X. Y. Z., ha espulso, la testa per prima, da quella parte del suo corpo che Luigi Pulci chiama *postione*. Qui, se fosse ancora in vita, mia zia Apollonia troverebbe i miracolosi lassativi che serbavano alla sua pelle la freschezza della rosa, e l'aceto per i suoi simulati svenimenti di vergine tardiva.

«Non è vero, avvocato?».

La statua di Goldoni è un buon esempio di statua *borghese*. La statua borghese si deve adeguare all'ambiente. Goldoni in Campo San Bartolomeo ci sta benissimo, ma Gustavo Modena invece, egli pure in atteggiamento familiare, anzi più familiare di Goldoni, anzi addirittura dimesso, in mezzo ai Giardini stona.

Il giardino pubblico non è ambiente da statue borghesi. Non è ambiente familiare. Non ha l'innocenza della foresta. In una foresta, Gustavo Modena in bronzo e redingote ci starebbe

come in casa sua. Ma il giardino pubblico è una selvetta apprestata, agghindata, fornita di volontà e criterio. È una selvetta cosciente del bene e del male. Solo le statue mitologiche stanno bene nei giardini pubblici, perché temperano l'ombra del peccato originale, presente nelle aiuole, sulle panchine, nei cestini della carta straccia, e rapiscono la mente in un mondo d'innocenza primordiale.

I Giardini di Venezia sono abitati da statue mitologiche in buon numero. C'è Plutone. C'è Ganimede con l'aquila. C'è Ati. C'è Acchelloo che gronda acqua, ma non si capisce perché si porti addosso tanti ci e tanti elle. Peccato che queste statue siano di cemento, che è la materia più brutta e ignobile che ci sia, e per di più ferite, snasate, mutile. C'è anche una Minerva colossale a cavallo su un leone, ma se ne sta nascosta dietro un cespuglio come un vespasiano. Tuttavia, e malgrado i loro difetti, queste statue mi riconsolano e trasportano egualmente il mio pensiero in quel dorato mondo dei miti, che è il mio mondo «naturale».

Dissentito in questo da un Padre della Chiesa. Sant'Agostino non amava le finzioni mitologiche, nelle quali vedeva un incoraggiamento a peccare. Nel libro I delle *Confessioni*, paragrafo 16°, il figlio di Monica esclama: «Guai a te, torrente dell'umano costume. Chi ti fermerà? Quando sarai prosciugato? Fino a quando trascinerai i figli d'Eva verso il vasto e spaventoso oceano, che pur coloro che si aggrappano alla croce stentano a

traversare? Da te trascinato ho letto di un Giove tonante e assieme adultero, che non riusciva beninteso a fare le due cose in una volta, ma la storia era siffattamente combinata, che un adultero vero se ne rivalse, e seguì l'esempio di quell'immaginario tuono».

A me, in verità, i miti hanno sempre ispirato pensieri innocenti, e i riprovevoli trascorsi di Giove non mi hanno deviato finora da quella via di fedeltà coniugale, che serenamente percorro. Sant'Agostino mi perdoni, ma io, dovessi vivere di là dalla morte un'altra vita, viverla vorrei sotto la giurisdizione del Tonante.

«Proprio così, avvocato».

Strane coincidenze si trovano talvolta nella vita di un uomo. Tommaso Salvini nacque di Capodanno e morì nella notte di San Silvestro, ma Goldoni fece di meglio; e lui, che nella maniera più leggiadra aveva espresso la dorata civiltà del Settecento, morì a Parigi il 6 febbraio 1793, sul cominciare torbido, arroventato di una nuova civiltà. Oltre che ottimo scrittore di commedie, Goldoni si dimostrò anche ottimo tempista.

La morte di Goldoni suggerisce anche una considerazione sulla eccellenza della poesia e la solidarietà fra poeti. L'indomani della morte di Goldoni, un decreto della Convenzione Nazionale restituiva a Goldoni morto la pensione che un anno prima era stata tolta a Goldoni vivo, e quel decreto era stato emendato su proposta di Giuseppe Maria Chénier, fratello di Andrea e poeta

egli stesso.

Da Orfeo a Ungaretti i poeti si tengono per mano, e sopra gli anni e i secoli tirano una lunga catena di voci amabili e leggere. I secoli passano ma quelle per nostra consolazione rimangono. Perché nelle voci leggere dei poeti, risuona la voce dell'eternità.

I locali di Venezia, i loro soffitti bassi, le loro infoderature di legno – spesso le finestre hanno forma di oblò – danno a credere che si stia su una nave e si viva navigando. Questo per i locali «aggiornati», i bar e i ristoranti «Novecento». Ma nemmeno quelli fermi tuttora sulle ancore del passato debbono trarre in inganno. I minuscoli interni delle «botteghe da caffè» di Piazza San Marco sono cabine di fregata, le salette del Florian sono le salette stesse del Bucintoro.

Perdurano gli effetti della repubblica marinara. Grande sorpresa coricarsi la sera a Venezia, e l'indomani svegliarsi ancora a Venezia. Ma siamo sicuri che nel frattempo non abbiamo navigato? Maurizio Renard aveva ideato un apparecchio aereo, che sfuggiva al movimento rotatorio della terra: si alzava nell'aria, metteva in funzione i suoi meccanismi di «immobilitazione», compiva in un solo giorno quel medesimo giro del mondo, che Philéas Fogg compì in ottanta. Per meglio dire, era la terra che sotto l'immobile apparecchio di Maurizio Renard aveva fatto un intero giro su se stessa.

Il simile avviene mentre io dormo nella mia cuccetta veneziana, dentro questo lettuccio a barca, sotto questa zanzariera

che in verità è una bocca d'aria. Ieri sera mi sono addormentato a Venezia, e stamattina mi sono svegliato a Venezia; ma nel frattempo dove sono stato? Con questo in più che a Venezia il giro del mondo si compie molto più velocemente, perché nessuno, nemmeno a Venezia, dorme ventiquattro ore su ventiquattro. Chi sa? Tutto questo viaggio forse, tutto questo libro io l'ho vissuto in una notte di sonno a Venezia.

Questo parlare scherzoso, questo trattare con ironia talvolta anche le cose e gli uomini più augusti, è forse la più sincera forma di amore, la più preziosa, la più pudica. Amore sottintende possesso, almeno desiderio di possesso (non dico «volontà di possesso»: è troppo forte). Amando una cosa la facciamo nostra, la pensiamo come nostra. Ed è questo bisogno di rimpicciolire le cose troppo grandi per renderle più facilmente nostre, rammorbidire le troppo dure, flettere le troppo rigide, che ci porta al tratto scherzoso, ironico. Le cose che amiamo cerchiamo di farle figlie nostre e le trattiamo come tali. Ma non tutti capiscono queste astuzie sentimentali, e vedono irriverenza in quello che è soltanto amore. E si scaldano, si fanno paladini dell'offesa grandezza. O inutile furore!

Per andare da San Marco alla Stazione, non ho preso il vaporetto ma il motoscafo. Pace, amore, bellezza. D'un tratto un urlo terrificante squarcia l'ineffabile pelle di felicità, più animale dell'urlo di una sirena industriale, e assieme inesorabilmente ma-

rino. È il grido di un'otaria, di un dugongo, del misterioso serpente di mare? Una nostra silurante è entrata non vista nella laguna, si è ancorata presso la punta della Salute, ha salutato con quel grido la città che si ridesta. In questo grido perforante, in questo grido a succhiello, è tutto il significato della parola «silurante».

Per condurmi all'imbarcatoio, avevo traversato il portico delle Procuratie Nuove. Superato il Florian, mi fermo stupito davanti alla bottega Aurora, «chiusa per restauro». Anche le città, come il mio amico Mario Crostarosa, hanno le loro freddure. A Napoli, una via presso la casa nella quale abitò Giambattista Vico, e presso quella nella quale abita Benedetto Croce, si chiama via dei Giganti. Un nostro poeta, più attento alla grandezza della posa che a quella dell'opera, scese a Parigi all'Hôtel des Grands-Hommes. Quando riaprirà le sue porte l'Aurora, e quando le avrà riaperte, quali articoli venderà? Raggi di sole presumibilmente, e non a me che amo e onoro la vita, ma a Michelangelo e ai michelangioleschi anche lo sconforto di un nuovo giorno.

Diversamente dal vaporetto che bordeggia tutto quanto il Canal Grande, il motoscafo a metà del Canal Grande obliqua a sinistra nel canale del Rio Grande. Passiamo davanti alla caserma dei vigili del fuoco, alle sue piccole darsene aperte sul canale, in ciascuna delle quali è in pronto un motoscafo, immobile sull'acqua interna, la lancia puntata a prua come una mitragliatrice. Ma

a queste piccole imbarcazioni destinate a spegnere il fuoco, perché sono stati imposti nomi flogistici come «Folgore», «Scintilla», «Fiamma»?

Anche Venezia sta per avere la sua stazione nuova. A Milano la sostituzione avvenne all'antica, ossia moriva da una parte la stazione vecchia, e dall'altra nasceva la stazione nuova. La vecchia anzi, prima di cedere le armi, disperata si incendiò. A Venezia, come già a Firenze, il trapasso avviene per fusione. L'edificio vecchio sparisce inavvertitamente intorno ai meccanismi ferroviari che non cessano di funzionare, e altrettanto inavvertitamente si forma intorno a essi l'edificio nuovo. In linguaggio cinematografico, questi passaggi si chiamano «dissolvenza incrociata». Da cosa nasce cosa, e la palingenesi, il proteismo, le mitiche trasformazioni rivestono ai nostri giorni una forma visibile e patente. Trova applicazione qui anche la mia «teoria dell'eleganza», che all'urto, alla lotta, al «levati che mi ci metto», sostituisce il trapasso dolce, silenzioso, lubrificato, da tempo a tempo, da generazione a generazione.

Quante stazioni ho già visto morire, quante ho visto nascere! Quanti caffelatte sorbiti al Doney della vecchia stazione di Firenze, mandati giù a goccia a goccia come l'olio nei tubi di una vecchia macchina stanca, e pallidi come l'alba che si levava laggiù, sullo squallore infinito dei binari! Quante colonne di birra tracannate al Valiani di Roma, nelle infocate attese del treno per

Civitavecchia! Quante illuminazioni letterarie intorno ai cinzani della vecchia stazione di Milano!

La vecchia stazione di Firenze, era la stazione del giovane regno sabauda. Partiti i granduchi dentro le vetture a barca, le tendine svolazzavano fuori dei finestrini e facevano «addio! addio!», si affacciò al pronao dell'edicola mansueta tra le tube delle autorità Bettino Ricasoli, il «barone di ferro». La biglietteria in quel mentre era attraversata in obliquo da Geppetto, dalla Fatina e da Pinocchio, che si tenevano per mano e andavano a prendere il treno per Collodi. E all'alba del giorno dopo, dietro i vetri versicolori del buffè, i musicomani si stringevano ansiosi intorno a Carlo Lorenzini, reduce dalla prima a Livorno della *Cavalleria Rusticana*, il quale profeticamente dichiarava che Mascagni aveva la stoffa, ma era un pazzo che faceva cantare il tenore dietro il sipario chiuso. Poi, a poco a poco, i treni in arrivo divennero troppo grandi per quella stazione troppo piccina e uno l'attraversò da parte a parte, avanzò col petto fumante e gli occhi sfanalati sulla piazza, fu in forse se entrare a Santa Maria Novella ad accertarsi se quei Giotto sono dei veri Giotto o soltanto dei giotteschi. Allora, per evitare il ripetersi di simili sconvenienze sei architetti, scelti tra i più funzionali, tirarono su quel muro grigio e feudale, imperforato e imperforabile, che è la nuova stazione di Firenze.

Già sui binari della nuova stazione di Venezia fanno ombrello le pensiline di cemento, esili figlie delle nere e rigonfie tettoie di

una volta; già emergono dal caos dell'opera in formazione alcune lisce pareti di mosaico unicolore, alcune panchine monche di spalliera e di braccioli, alcuni pilastri così nudi e levigati, che nemmeno alle mosche possono offrire riposo.

Prima che io partissi da Roma, e quando ancora non avevo in mente questo divagante viaggio nel Veneto, una lettera inaspettatamente mi arrivò da Padova, firmata Catrafossi e tutta madida di non so che di giovanile e di goliardico. Mi ripromisi, per la prima volta che sarei capitato a Padova, di conoscere di persona questo misterioso e attraente Catrafossi.

Benché io abbia consumata la vita negli studi, e continui a studiare tuttavia come se ogni mia giornata fosse la vigilia di un esame, studente io non sono mai stato, onde gli studenti e la loro vita hanno ancora per me il malinconico fascino dei desideri inappagati.

Gli studenti sono creature singolari. Non vivono come noi. Invertono l'ordine solare, e della notte fanno giorno, del giorno notte. Sono come i cacciatori che si alzano a mezzanotte, e all'alba, nell'ora in cui ogni luce è uno spettacolo, ogni voce un miracolo, sono già in posizione di sparo alla randa delle foreste, o in vetta alle colline, pronti ad abbattere le miti prede che con animo riconoscente escono dai loro nascondigli per salutare il sole e onorare il nuovo giorno. Capisco cacciare al crepuscolo, sotto tutte le colpe che su noi ha accumulato il giorno; ma come

inserire l'idea di uccidere nell'ora più casta fra tutte e più pura, quando l'animo è bianco nonché di male ma anche di bene, e neutro come l'acqua, come l'aria, come la luce che nasce?

Per me, gli studenti vivono in una Città dei Campanelli. Penso i cappelli puntuti dei goliardi, grondanti medagliette come frequentatori di grotte miracolose; penso i monomi nel Quartiere Latino e gli amori cantati da Murger; penso i racconti di Hoffmann nell'osteria di Eisenach, tra le fiamme del ponce e i trofei di caccia; penso le notti di Eidelberga, attraversate nel fumo della resina dai cortei dei Korps; penso gli studenti sfavillanti di bianco, il calzone aderente e lo stivalone a mezza coscia, la draghinassa al fianco e le manopole al polso, la torcia in mano e il tortino a sghimbescio sul cranio rasato e fenduto dalle cicatrici delle sciabolate. Penso quell'ultimo atto dell'infanzia; quell'infanzia più violenta e vissuta da adulti. Penso quello sfogo supremo dell'istinto, prima dell'imprigionamento nell'ordine, prima del passo misurato alla lunghezza della gamba, prima della voce bassa e grigia che, para para, traverserà la vita e arriverà alla soglia della morte. Penso quella vita foresta, che secondo i casi diverrà giardino o frutteto, orto o terreno brullo, sparso di margherite o di vecchi pitali rotti.

Tutto è diverso nella vita degli studenti e il nome stesso, che sembra derivato da «studio», trae invece da altra radice. Come dubitarne? Arrivai a Padova alle 11.45, e mezz'ora dopo bussavo all'indirizzo indicato nella lettera. L'attonita fanciulla che mi

venne ad aprire, mi disse che prima delle sei Catrafossi non si sarebbe svegliato. Quella fanciulla non lo sa, ma fu come se mi avesse annunciato che il sole quel giorno si sarebbe levato al tramonto.

Fuori della stazione aspettava il filobus che porta al Pedrocchi. Il caffè Pedrocchi è il centro riconosciuto di Padova. Come se fuori della stazione di Roma si trovasse un autobus che porta da Aragno, fuori della stazione di Milano un tram che porta al Savini. Il destino del caffè volge al tramonto, ma un tempo il caffè era ciò che l'agorà era per i Greci, il foro per i Romani. Non a caso il benemerito Antonio Pedrocchi edificò il suo celebre caffè sull'antico foro patavino. Se fossi arrivato a Padova in una vita anteriore, avrei trovato fuori della stazione nonché la vettura pubblica che porta al Pedrocchi, ma l'omnibus stesso del Pedrocchi col famoso Vincenzo Galvan in serpa, il postiglione gobbo, con gli stivaloni al ginocchio, la frusta in mano e la doppia penna sul berretto.

*El café de Pedrochi xe un portento
che supera ogni umana aspetassion;
più che l se varda e fora e soto e drento,
più se resta copai d'amirassion.*

Al caffè Pedrocchi ci si accosta con rispetto, come in Egitto alla piramide di Gizèh. Questo accostamento, come si vedrà in

seguito, non è casuale. La città lo stringe da ogni parte, ma al cospetto della sua neoclassica dignità le case cedono il passo, si fermano con rispetto, strisciano una riverenza di pietra, creano un dignitoso vuoto dinanzi a questo Colosseo della caffetteria. Forato di logge e astato di colonne, il Pedrocchi, come un'acropoli, vive solitario. I tavolini allagano la piazza come una piccola marea di vimini e lamiera, e poiché in quest'ora la marea è deserta, trionfalmente io mi siedo nel mezzo e aspetto il cameriere.

La facciata del Pedrocchi avanza dalle parti in due ali che formano terrazza, e sono sostenute da pilastri e colonne prive di base. Grifoni e candelabri adornano i parapetti. Tra le colonne dell'ala sinistra siedono alcuni vegliardi in grave conversazione, ma i loro tavolini non portano traccia di vassoi, chicchere, cristalleria. Non si consuma al Pedrocchi?

Stendhal, in *Rome, Naples et Florence*, proclama Pedrocchi *excellent restaurateur*, ma sbaglia il nome e lo chiama Pedrotti.⁷ Quale

⁷Anche nella piccola prefazione alla *Chartreuse de Parme*, Stendhal torna a sbagliare il nome di Pedrocchi, anzi è addirittura dal caffè *Pedroti* che il nipote del buon canonico di Padova fa venire un *excellent zambajon*. E Stendhal era un italianizzante, era «il milanese». Figuriamoci gli altri! Nell'ultimo atto della *Falena* di Henry Bataille, un contadinello siciliano pronuncia questa battuta «in italiano»: «*Ecco li tombi, señor*». Vero è che al dire di Thibaudet, *Le phalène* è un chiaro esempio di teatro *faisandé*.

più profonda umiliazione? Il nome è il simbolo della nostra personalità. A due nostri accademici, desinenti entrambi in *elli*, una signora continuò vita natural durante a dare a uno le lodi che spettavano all'altro, e reciprocamente. Attento alla suscettibilità del nome, Napoleone imparava a memoria i nomi delle persone invitate ai ricevimenti delle Tuileries, e anche la più anonima moglie di merciaio aveva la soddisfazione di sentirsi chiamare per nome dall'imperatore. Ma il cameriere dov'è, che dovrebbe prendere la mia ordinazione?

Giuseppe Jappelli, architetto del Pedrocchi, dovendo risolvere la congiunzione del caffè con le case adiacenti, edificò al fianco della loggia posteriore il cosiddetto «Pedrocchino», strana costruzione a bifore e portico moresco, ed esordio in Italia di quella straordinaria architettura arabogotica, che nell'opera di Camillo Boito trovò la sua più alta espressione. Provo a chiamare il cameriere, ma invano; provo a bussare con le nocche sul tavolino, ma i miei bussi si perdono nella desertica marea dei tavolini. Un metafisico timore entra in me di castelli incantati, e più che l'aiuto del dormiente Catrafossi, cadrebbe a proposito in questa congiuntura l'aiuto di Malagigi.

Anche il Pedrocchi di Padova, come il Florian di Venezia, era un caffè senza porte. All'idea del caffè si associava l'idea

dell'asilo. Antonio Pedrocchi, fondatore, e Domenico Cappelato Pedrocchi, suo successore degno, nonché audaci e illuminati commercianti, erano anche filantropi delicati e inappariscenti. L'«asilo» doveva essere aperto a ogni ora del giorno e della notte. Pronto ad accogliere il viandante che passa, il viaggiatore che arriva, lo studente che vuole studiare ma non ha soldi per comprarsi il carbone o la legna, l'uomo «che non sa dove andare» (caso più tragico di tutti) e il comune, il paziente, l'allegro senza tetto. La mortificazione delle porte il Pedrocchi non la conobbe se non dopo Caporetto, quando per l'incombere della guerra su Padova anche il caffè senza palpebre dovette chiudere i suoi occhi. Nel gennaio 1878, alla notizia della morte di Vittorio Emanuele II, il Pedrocchi non poté chiudere le sue porte, perché porte non aveva, ma in segno di lutto i suoi camerieri si abbottonarono la marsina sullo sparato bianco della camicia; e tornarono ad abbottonarsela nel giugno 1882, alla morte di Garibaldi.

Camerieri allora c'erano al Pedrocchi. E ora?

Quattro leoni egizi vegliano ai piedi dei terrazzi, ma posso rivolgermi a un leone per avere un cameriere? Sulla facciata fra le due ali leggo la lapide murata l'11 giugno 1931, nel primo centenario della fondazione, e dettata dal comitato cittadino per le onoranze ad «Antonio Pedrocchi – umile e grande creatore – di questo storico edificio – ideato dal genio di Giuseppe Jappelli». L'influenza è ancora fresca della spedizione di Bonaparte in

Egitto. Oltre ai leoni coricati ai piedi delle terrazze, al piano superiore c'è la Sala Egiziana con le pareti sparse di stellone d'oro, i geroglifici in corsa sulle cimase, la statua di Anubi seduto compostamente, le mani sulle ginocchia e la testa di cane. Al piano terreno si aprono le sale comuni: la rossa, la verde, la bianca che nel mezzo ha l'incava mezzaluna dell'orchestra. Dietro i divani sui quali siedono invisibili ma presenti Melchiorre Cesarotti, Giovanni Prati, Roberto Ardigò, si alza maestosa l'immagine del Mondo a significare l'universalità di questo caffè. Il Mappamondo del Pedrocchi fu dipinto nel 1821 dallo studente Peghìn, nativo di Lusia presso Rovigo. Io non conosco immagini più poetiche, più affascinanti, più ispiratrici delle carte geografiche, e queste pitture del Peghìn hanno l'aspetto illustre degli affreschi geografici del Vaticano. Ma il Mappamondo di Peghìn parte dal Polo e mostra i continenti che s'incurvano in precipitosa fuga sulla sfera della terra; e questa visione del mondo «a rovescio» aumenta la metafisica perplessità di questo caffè pieno di storia e di memorie, nel quale i fantasmi degli avventori morti occupano ai tavolini il posto degli avventori vivi, e ove i tavoleggianti sfuggono il cliente.

Poi, a poco a poco, mi rinfranco. Opera su me la «filantropia» dell'immortale Antonio Pedrocchi. E lui, che al banco del suo caffè teneva a disposizione dei clienti stecchini per nettarsi i denti, scatole di macuba per delicate e profumate prese starnutatorie, paracqua per tornare a casa senza bagnarsi; lui che allo

studente dava il privilegio di farsi servire a qualunque ora del giorno e della notte acqua e anice senza pagare; è lui, ancora lui, sempre lui che dall'oltretomba suggerisce al cameriere di non costringermi alla consumazione.

Allora, nell'èmpito di una generosa emulazione, mi alzo piano piano dal tavolino, mi allontano in punta di piedi dal Pedrocchi, attento a mia volta a non recar disturbo all'assente cameriere.

Tra le case di Padova, posa come un canestro d'insalata il più antico orto botanico d'Europa. Il nome del suo fondatore ispira fiducia: si chiamava Bonafede. È un paradiso terrestre in disuso. Un teatro vecchio sebbene ancora verde, muto di spettacoli e attori, e ridotto a presentare in qualità di personaggi le varie parti della sua messinscena. I più illustri sono la decana delle Magnolie grandiflore, la *Juglans nigra* nata nel 1760, la *Platanus orientalis* vecchia di due secoli e il cui tronco perfettamente cavo si può guardare indifferentemente di fuori e di dentro. Di notte, o anche di giorno ma quando non ci sono visitatori, la Magnolia grandiflora canta un'arietta di Mercadante contemporanea della sua giovinezza, e la *Juglans nigra* parla con voce scortecciata del trattato di Campoformio, e del grande avvicinarsi a Padova di Austriaci e di Francesi.

Ma la perla, se così posso dire, dell'orto botanico di Padova, è la *Chamaerops humilis vel arborescens*, meglio conosciuta col nome di *Palma di Goethe*. Questa alta personalità del regno vegetale non

vive all'aria aperta come una pianta qualunque, ma dentro un'apposita casa che è una serra ottagonale. Volfango Goethe studiò questa palma nel 1788, e la palma di rimando suggerì al poeta la teoria sulla polimeria delle piante. Un lettore a questo punto m'interrompe per domandarmi che cos'è la polimeria, e io, dopo aver consultato il vocabolario, gli rispondo che la polimeria è la condizione del polimero, ossia del corpo che ha molte parti, e un peso molecolare multiplo di quello di un altro corpo. Ma se il lettore non ha capito, la colpa non è mia.

Goethe, come si sa, coltivava oltre allo studio della botanica, anche quello dell'anatomia. La sua più importante scoperta in questo campo è l'osso intermascellare, o incisivo, o premascellare (*os incisivus*) così chiamato perché situato fra i due mascellari superiori. Anche l'osso intermascellare non è un osso qualunque, ma un osso per così dire «testimoniale», e la sua scoperta portò una profonda rivoluzione nell'idea dell'uomo in seno al creato. Negato da Vesalio e dagli altri anatomici, col sistematico fine di stabilire differenze tra l'uomo e la scimmia, l'osso intermascellare fu «presentito» da Nesbitt e da Vicq d'Azyr, e finalmente scoperto da Goethe. Cadde così l'ultimo velo che copriva la sconcertante ma innegabile parentela tra l'uomo e la scimmia, e Adamo da quel giorno cessò di essere una pura emanazione di Dio. È per un grosso equivoco che i poeti sono considerati gli amici della divinità. Di essa invece sono i rivali più subdoli e tenaci, e non senza ragione gli dèi, e in vece loro i loro vicari in

terra, diffidano dei poeti.

È per semplice coincidenza che anche Stendhal parla di Goethe, nel breve capitolo di *Rome, Naples et Florence* dedicato a Padova? Si vede che questa città mammelluta di cupole; questa città che si presenta al viaggiatore come una città da mille e una notte; questa città che a chi arriva in treno appare siccome appariva al cavaliere delle steppe la variopinta, la cupolata, la brillante Samarcanda: si vede che questa città, per qualche sua misteriosa ragione, ispira il goethismo. Stendhal non aveva per Goethe una eccessiva ammirazione, diceva che due soli volumi si possono ricavare dai venti della sua opera, ma non precisava quali.

Goethe era tenacemente attaccato alla vita. L'amava e la prendeva profondamente sul serio.⁸ Il suo olimpismo era un modo di risparmiare le forze e prolungare il suo soggiorno quaggiù. Anche la sua teoria che «non muore se non chi rinuncia a vivere», era una definizione indiretta della sua ostinata volontà di vita. Attaccato alla vita era anche Schopenhauer, e tante volte, ai suoi discepoli che gli rivolgevano domande anche importanti, egli non rispondeva «per risparmiare il fiato». Anche Schopenhauer

⁸La serietà ha molta parte nella fama di taluni grandi uomini. Io per me diffido della serietà. A pungere la serietà, c'è il caso di scoprire attraverso il buchino qualcosa che l'uomo «serio» voleva nascondere.

praticava l'olimpismo, ossia il sistema di prolungare la vita, e scommise che il suo sistema lo avrebbe portato agli ottant'anni; ma morì a settantadue e perdé la scommessa. Ma non pagò.

Per un errore di cui non conosco la ragione, o per estensione forse della colpa di Carlo Darwin a tutti coloro che in quel tempo erano uomini in vista, ma non anche riconosciute anime pie, io da bambino, mentre più aspra infuriava la lotta tra fede e libero pensiero, spesse volte udii persone anche molto gravi imputare ad Arturo Schopenhauer l'asserzione che «l'uomo discende dalla scimmia». Per confutare quest'asserzione, quegli uomini gravi prendevano a testimone il ritratto del filosofo, e dicevano che se quel miscredente sosteneva la discendenza dell'uomo dalla scimmia, era per giustificare se stesso. Era destino che l'autore del *Mondo come volontà e rappresentazione* fosse paragonato a un antropoide. Quando il piccolo Arturo venne alla luce, il 22 febbraio 1788, a Danzica, e suo padre, Enrico Floris Schopenhauer, che aveva in quella città una floridissima casa di commercio, scese negli uffici ad annunciare il lieto evento ai suoi dipendenti, il suo contabile, fidando nella sordità del principale, gli disse: «Complimenti, signor Schopenhauer: se vostro figlio somiglierà a voi, sarà un bellissimo babuino».

Alle crisi di goethismo andiamo tutti più o meno soggetti, ossia a un modo tra poetico e scientifico di contemplare la natura; e la mia crisi di goethismo, unica nel suo genere, la ebbi io pure, un giorno, ai piedi del Circeo. Ma a meriggio, solo, sul

fianco occidentale del *Cirvello*, col mare sotto a me e il cielo sulla mia testa, come resistere alla tentazione di «interrogare» la natura, e riconoscere in lei non solo la grande madre, ma anche la grande maestra? Staccai una foglia da un arbusto, me la avvicinai alle lenti, esaminai attentamente le sue nervature sottili; assaporai la casta gioia del botanico, e la tentazione mi blandì di esaminare più profondamente quella foglia, trarre dalle «cose naturali» quegli insegnamenti che tanto profitto hanno recato a Leonardo e a Goethe. Pensiero non prima formulato che dimesso. Mi risovvenni in tempo che nulla mi può dare un personale esame di una foglia, che non sia già consegnato nei manuali di botanica. La natura a portata di mano è tutta registrata nei libri. Lo spirito scientifico continua lo spirito poliziesco, e tra le nostre facoltà è la più sviluppata di tutte. Quello che interessa me, quello che io vorrei approfondire sta fuori dei libri, e forse fuori della stessa natura. La conoscenza intanto, come nave che non può ammainare le vele, si allontana sempre più verso le cose che la mano non più riesce a raggiungere né l'occhio a vedere. L'intelligenza dell'uomo perde via via il suo carattere «manuale» e si liquefa. E quando la liquefazione non basta più, l'intelligenza si «atmosfera». E quando anche l'atmosfera non basta più, l'intelligenza diventa particella dello spazio. E quando lo stato di spazio nello spazio è troppo corposo ancora, troppo «toccabile», l'intelligenza si annulla. La fine del mondo avverrà per tentazione dell'infinito.

Mi sono documentato meglio sul Pedrocchi. Il Pedrocchi, al pari di molte chiese cristiane, è stato edificato su un antico tempio pagano incluso nel Foro di Padova, e i marmi di quel tempio sono serviti in parte a fare i muri, le colonne, i pavimenti di questo celebre caffè. Quanto allo stato di abbandono in cui oggi si giace il Pedrocchi, esso è dovuto alla concorrenza che gli fanno i caffè più giovani e moderni. Il Pedrocchi potrebbe aggiornarsi, combattere i suoi giovani rivali con le loro stesse armi, ma non lo fa: *noblesse oblige*. Preferisce rispettare la santità delle memorie e tenersi l'affetto dei clienti che non pagano. Molti si vergognano di entrare al Pedrocchi *perché è vecchio*, e vanno al caffè di fronte che è *Novecento*. Cose che stringono il cuore. Ma non vediamo dei figli forse che si vergognano dei propri genitori?

IL CAVALLO DI ROMEO

Non amo le enciclopedie.⁹ Non amo quel loro ridurre lo scibile a un di tutto un poco. Non le amo anche perché in enciclopedia c'è ciclo, che a Protagora figurava l'immagine della perfezione, e a me quella della stupidità. L'idea dell'O di Giotto mi turba, mentre mi dispongo l'animo alla cappella Scrovegni. Ma l'O per fortuna non ha lasciato traccia nella pittura del buon maestro, nella quale invece tutto è angolo, come nei templi dell'antica Grecia. Nel tempo in cui una lanuggine leggera ombra le mie gote, conobbi uno degli ultimi esemplari del dotto di antico stampo: il mio professore di latino. Un giorno, col candore di quella età, osai domandare a colui di quale enciclopedia facesse uso, al che una improvvisa vampata come una pelle rossa gli salì la faccia. Rise di sdegno il mio *magister*, quasi lo avessi

⁹Amo così poco le enciclopedie ed esse così poco mi contentano, che sto provvedendo a farmi una enciclopedia da me e per mio uso personale, siccome Schopenhauer, che per parte sua aveva ragioni sufficienti di non amare le storie della filosofia, si fece una storia della filosofia da sé e per suo uso personale.

accusato di custodire tra i gravi tomi della sua libreria una collezione completa del «Voleur», il giornaleto pornografico del tempo di Napoleone III, che io, una sera di tempesta, e mentre lèmmuri e lamie miagolavano sinistramente tra il rombo incassato del Rummel, trovai nella biblioteca del senatore del dipartimento di Costantina, dentro un finto volume che invece era una scatola, e sulla costa del quale era scritto in oro: *Oeuvres complètes de Voltaire*.

Quel mio professore era una delle stupidità più belle, più rotonde, più perfette che io abbia mai conosciuto. Era una stupidità corazzata, inespugnabile. Le cose più strane, più inquietanti, più insidiose lo lasciavano indifferente, non traversavano il nimbo della sua oscurità. Non le vedeva, non le sentiva, non le sospettava neppure. Fuori degli ablativi assoluti non capiva nulla, e anche gli ablativi assoluti li capiva a modo suo, che non è quello che può trasformare anche un ablativo assoluto in strumento d'intelligenza. C'è tra gli ufficiosi della coltura classica un'aria di famiglia, e a capostipite di costoro veggo giganteggiare la figura del mio professore di latino. Veggo la sua faccia àtona come la pianta di un piede, il suo sguardo che non zampilla, ma cola giù dagli occhi come un filo d'acqua da un rubinetto stanco. Quali tetri fantasmi, quali cieche larve si aggirano per i giardini delle letterature antiche? E questi fantasmi si ergono, queste larve levano il braccio su chiunque osa sollevare il velo su quei mirabili giardini, com'è capitato a Salvatore Quasimodo per la sua bella,

la sua tranquilla versione dei lirici greci.

Nelle enciclopedie è sempre un che di mondano. Gente pratica, gli Americani hanno creato l'enciclopedia vivente, e nell'alto mattino, mentre la signora si fa stirare le crespe della pelle, o tirare su le mamme, o porre lo smalto turchino su le unghie dei piedi, l'agente della enciclopedia vivente le impartisce alcune nozioni lampo sul materialismo dialettico, sul modo misolidio, sui misteri generativi dei metalli, di cui la signora farà sfoggio la sera stessa nei salotti della Quinta Strada. Oserò confessare dopo quanto ho detto che io pure posseggo una enciclopedia? Essa è l'«Enciclopedia compilata per cura di Francesco Predari, accommodata all'intelligenza ed ai bisogni d'ogni cetto di persone, particolarmente necessaria ai padri di famiglia ed al clero». A giustificare questa mia proprietà, aggiungo che l'Enciclopedia Predari porta la data del 1861, e se non trovo in essa quello che trovo nelle enciclopedie aggiornate, ci trovo in compenso quello che nelle enciclopedie aggiornate manca. Apro l'Enciclopedia Predari alla voce Padova, e mentre sulla cappella Scrovegni non trovo parola, trovo invece un'amplissima notizia sul ponte sospeso a catene di fil di ferro che scavalca il Bacchiglione, «il primo che di simil genere siasi costruito in Italia, e compiuto nel 1829 sul disegno del colonnello Anton Claudio Galateo».

Nel 1861, una opaca indifferenza posava sull'opera di Giotto. Stendhal stupisce che Montaigne, così spiritoso, così curioso, così bighellone, sia arrivato a Firenze solo diciassette anni dopo

la morte di Michelangelo, e mentre la città rimbombava ancora del fragore delle sue opere, non faccia menzione di lui nel suo diario. Ma lo stesso Stendhal, pur così amante della pittura, nei due capitoletti di *Rome, Naples et Florence* dedicati a Padova parla del caffè Principe Carlo, parla dell'anima ardente di Pacchiarotti, cantante e castrato, parla della torre nella quale Bembo scriveva le sue istorie sui ginocchi della sua bella, ma alla cappella Scrovegni non regala neppure una parola. Può darsi che non l'abbia veduta. Ma può anche darsi che l'abbia veduta e l'abbia lasciata egualmente in tacere.¹⁰ Al tempo di Stendhal, la pittura di Giotto

¹⁰La ragione del silenzio di Stendhal su Giotto non si trova in *Rome, Naples et Florence*, ma in altro suo libro turistico, e precisamente in *Mémoires d'un touriste* (vol. I, p. 212). «Non è blasfema» scrive Stendhal «pensare che se Giotto fosse nato nel 1483 anziché nel 1276, avrebbe potuto eguagliare Raffaello. In lui il “focolare interno” era altrettanto forte: sarebbe riuscito meno grazioso ma più solenne». A loro volta, queste parole di Stendhal, giustissime a mio pensare, riusciranno blasfematone a molti miei colleghi delle arti e della coltura delle arti. Riconosceva Stendhal la presenza di un «focolare interno» in Giotto, ma non anche la maturità pittorica di Raffaello, e dunque lo considerava un «primitivo». Il nostro tempo invece, così bravo a scoprire le verità alla Bouvard e Pécuchet, ha scoperto che i primitivi non sono mai esistiti, o, come dice un nostro pittore, non so se più per

era una pittura *di cui non si parla*. La conoscenza di Giotto è di fresca data. Essa dipoi è diventata amore, e infine è degenerata in mania. Alla conoscenza di Giotto, e così a quella di Piero della Francesca, di Masaccio, si opponeva il gusto più che le archeologiche difficoltà. Dante Alighieri, che noi chiamiamo padre di nostra lingua e con le sue stesse parole «altissimo poeta», per il Settecento non era se non un barbaro noioso. Al tempo di Stendhal il gusto ingenuo e naturale mirava al centro «maturo» delle cose, che in pittura è Paolo Veronese, ma non a Giotto, che è

ischerzo che per buaggine, che «antichi non ci sono mai stati, perché anche gli antichi avevano a loro volta i loro antichi». È scomparso così dal vocabolario del nostro tempo il significato di «primitivo», che indica la mancanza di quella maturità di mente e di mezzi, che porta l'arte a uno stato di *bellezza raggiunta*. Era da stupidi considerare le pitture di Giotto come delle pitture infantili, perché il loro disegno non ha il *tondo* né la loro pennellata la fluidità del disegno e della pennellata di Raffaello; ma non è certo da intelligenti considerare come si fa oggi le pitture di Giotto (e così quelle di Piero della Francesca, di Masaccio) come delle pitture *pienamente raggiunte* e prenderle a modello. Dopo di che rimane da dire che il «giottismo» d'oggi è meno la scoperta di una verità che una ragione pratica, perché è più facile rifare Giotto che Raffaello.

pittore periferico. Giotto o lo si guardava «per curiosità», come ora si guarda il graffito di un convento dell'Aghion Oros, o non lo si guardava affatto. Doveva passare un secolo, perché la parola «primitivo» perdesse quel significato peggiorativo che faceva guardare i «primitivi» al modo che un adulto guarda un bambino, un gigante guarda un nano. Poi venne Spengler, relativista della coltura, dal quale si conobbe che i primitivi non ci sono mai stati. Per Stendhal, la pittura pompeiana è un *sottodomenichino*. Doveva passare un secolo perché si sviluppasse il gusto del primitivo, il gusto del crudivorismo, il gusto delle cose non arrivate a maturità. Oggi si preferisce Giotto a Veronese, ma se si guarda bene si scoprirà in questa preferenza qualcosa che stranamente somiglia al gusto dei vegetariani. (Si tenga presente che vegetariano viene da *vegetus*, e che il mangiatore di vegetali si chiama *vegetaliano*). Così nel preferire Monteverdi a Chopin. La stilizzazione del gusto è segno di gusto incerto. La stilizzazione del gusto ha marciato di concerto con la stilizzazione delle arti. Se i pittori oggi guardano più a Giotto che a Rubens, non c'è ragione che gli amatori d'arte non facciano altrettanto. C'è, sì, il desiderio di rifarsi alle fonti, di «toccare le radici», ma c'è anche il comodo ripiego, la tentatrice facilità. Nel gusto di oggi c'è questa alterazione, questa deviazione, questo vizio di preferire l'osso alla polpa. Sia inteso che qui non si vuole minimamente «buttare giù» Masaccio, Giotto, Monteverdi, né «tirare su» Rubens, Paolo Ve-

ronese, Chopin. Non si parla delle cose in sé, ma di ciò che pensano, di ciò che sentono gli spettatori davanti alle cose. Dal che si trae la sconcertante conclusione che ben di rado l'uomo riesce a vedere, a capire, a sentire più di una cosa per volta. Traverso sotto il peso dei miei anni il prato sul quale affiorano come ossa di scheletro rasato le mura dell'antica arena, ma quando traverso anche la soglia della cappella Scrovegni, il tempo d'improvviso si arrotonda a ritroso, e rientro, bambino, nella mia camera dei giochi. Giochi a destra e giochi a sinistra. Una doppia fila di giochi, in mezzo ai quali l'uomo rinfantolito passa solenne e leggero, nella luce sempre giovine dell'immortalità terrestre. La pittura di Giotto è la mamma dei giocattoli. Questa la sua suprema qualità, la sua qualità segreta. La composizione segue le istruzioni del «Piccolo architetto». Questi colori schietti, vivaci, sono quegli stessi che brillavano sui dadi, sulle palle, sui birilli della mia infanzia. Ed ecco laggiù il mio cavallo a dondolo. L'arte sempre riaccende le luci del paradiso perduto, che la tetra mano dei non-artisti torna ogni volta a spegnere; ma Giotto, più che l'immagine del paradiso perduto, riaccende i giochi che in quella luce dolce al tatto, in quel vivere come dentro una perla, noi si faceva per passare il tempo senza tempo. Qui, come nell'arte della Grecia antica, nulla supera le forze dell'uomo, tutto è previsto per essere scomposto e ricomposto diversamente, tutto è portatile. Pennello paziente di educatore, lavoro pacato di nonno che vuole regalare dei balocchi ai nipotini. Nulla è annegrato ancora

dall'ombra del peccato. Nube non è scesa ancora su questo cielo terso. Chiodi d'argento fissano questa immutabile serenità, questo turchino intenso e senza fine. Grave errore commise Cronos collocando Giotto nel tempo in cui i pittori, per esprimersi, dovevano illustrare per lungo o per largo la sacra scrittura. Ma Giotto da buon toscano ha «girato» l'ostacolo, ha ridotto la Sacra Scrittura a Storia sacra, si è attenuto a un patos di maniera, ha costeggiato il dramma, ma si è ben guardato dal mettere le mani in pasta. Basta allontanarsi di pochi passi, e i suoi personaggi più doloranti riassorbono le rughe, cancellano i calamari, spianano le cresphe, ritornano alla compostezza, alla tranquilla atonia dei personaggi che hanno superato il male quotidiano. La fosca, l'informe, la tronfia tragedia della notte semitica, Giotto l'ha portata nella luce di ambienti puliti e rilucenti, l'ha chiusa dentro architetture nettissime e precise, l'ha costretta a vivere con misura e decoro.

Anche il paesaggio è fatto a pezzi di ricambio. Smontabili le case e di rado più d'una casa, più d'una collina, più d'un albero in ciascuno di questi rettangolini colorati. Intelligenza della poesia, misura del modo di comporre e raggruppare le cose poetiche. Gusto del tipo unico, dell'unico esemplare.

Il canto

Della rana rimota alla campagna.

A che si ridurrebbe questa rana «che riempie l'universo», se le rane fossero non dico tante, ma soltanto due? Più tardi, perduto l'aristocratico gusto dell'unico esemplare, l'arte comincerà a moltiplicare le case, le colline, gli alberi. E crederà arricchirsi, e invece s'impoverirà. Anche i paesaggi di Michelangelo sono a esemplare unico, ma per altre ragioni: per austerità di costume compositivo, per un concetto troppo «cattolico» dell'umana dignità. I paesaggi di Giotto vanno scomposti ogni sera, terminata l'ora dei giochi, e riposti nelle scatole. In una scatola i templi, le case, le logge, le torri, i campanili a tortiglione. In altra le pecorelle accosciate, gli alberelli a cavolfiore, l'asinello dell'*Ingresso a Gerusalemme*, il cammello dell'*Adorazione dei Magi* che somiglia a un giovin signore con cappellino estivo in testa. In altra ancora, tutta in lunghezza, vanno riposti in fila i personaggi del presepe.

Ora che tutto Giotto è in scatola, passiamo nella sacrestia. Più che il tempio, a me interessano i segreti del tempio. Weininger divideva gli uomini, non tutti ma «certi» uomini, in *sacerdoti e ricercatori*. Si vede che io appartengo alla prima specie. Nella sacrestia della cappella trovo dentro una nicchia la statua di Enrico Scrovegni, «milite di Varena». La statua è stata tolta di sopra il sepolcro dietro l'altare maggiore, e trasportata in sacrestia. Perché separare la salma dal simulacro? Trovo l'*Annunciazione* di Pietro Paolo Santacroce. È a doppia faccia, come le buone stoffe, e per vedere le due facce bisogna girare la pittura sopra un asse di ferro. Bellissimi armadi scolpiti, stalli venerabili e tarlati. Non

trovo il Crocifisso di Giotto, ma in compenso trovo una curiosa croce di vetro a lanterna, presumibilmente la teca del Crocifisso. Come andare a trovare un amico, e trovare soltanto il suo impermeabile. Poco distante due campane posate per terra, alcune poltrone di cuoio, dei candelabri. Giovanni Pisano ha figurato Enrico Scrovegni in atto di pregare. Perché prega il «milite di Varena»? Per farsi perdonare tutte le colpe feneratizie che gli pesano sulle spalle.

Con questi Fiorentin' son Padovano.
Spesse fiate m'intronan gli orecchi,
Gridando: «Vegna il cavalier sovrano
Che recherà la tasca co' tre becchi».

Per chi non lo sapesse, il «cavalier sovrano» che ha per insegna tre becchi neri, è il fiorentino Giovanni Buiamonte, «re degli usurai».

Tra le scatole menzionate più sopra ho dimenticato la scatola per gli angeli di Giotto: gli angeli nuotatori del *Compianto delle Marie*, nei quali Giotto si è fatto aiutare da Paul Klee; gli angeli a banco di sardine dell'*Ascensione di Gesù*; gli angeli da pubblico in anfiteatro del *Giudizio Finale*, per i quali Giotto non si è fatto aiutare da Paul Klee, ma da Massimo Campigli. Nella oggettività con la quale Giotto figura gli angeli, è ancor viva la fede meta-

morfosica dei poeti antichi. Gli angeli di Giotto sono pesci rondine, e abitano un acquario di cielo: un celario. Questo medesimo aspetto di uccelli araldici avevano anche le tre sorelle Aglaura, Pandrosa ed Ersea, quando le Furie le precipitarono giù dalla rupe e le trasformarono in rondini. Anche Luigi Pulci aveva il gusto giottesco di «ptenizzare» i personaggi della leggenda cristiana, e chiamava «Santa Uccella» la Madonna.

Scatola per le ombre non c'è, perché i personaggi di Giotto non hanno ombra. C'è appena sotto il personaggio come un leggero umidore, ma l'ombra portata manca, quell'ombra che è l'anima del personaggio, il suo *alter ego*, il suo *ka*, e che Peter Schlemihl si vendè come un paltò fuori moda. Inquilini di un mondo metafisico, i personaggi di Giotto non buttano ombra.¹¹

Nel Giudizio Finale che riempie di sé tutto il risvolto della facciata, si deplora il passaggio dall'apollineo delle pareti laterali, a un incipiente michelangiolismo. Il Giudizio di Giotto ripete la formula tradizionale del soggetto distribuito in zone parallele intorno alla figura centrale di Cristo, quale appare per la prima volta nel manoscritto vaticano di Cosma Indicopleuste (sec. VI), poi si sviluppa nel Giudizio di Sant'Angelo in Formis (sec. XI),

¹¹Ombra nel linguaggio di Omero è il fantasma del morto, e chi perde la propria ombra muore dentro l'anno. Giotto i suoi personaggi li voleva sani e vitali.

poi nel mosaico del Duomo di Torcello (sec. XII) e finalmente culmina nella Sistina. Queste schiere di personaggi sovrapposti, questo *non posare tutti i personaggi sullo stesso piano*, è la composizione meno pittorica che ci sia. L'assieme assorda come gli accordi fortissimi dell'organo. Bisogna aguzzare lo sguardo e fermarsi ai particolari.

Nel contrasto tra la serie di pitture colorate delle pareti laterali e le sottostanti allegorie monocrome (Carità, Fortezza, Invidia, ecc.) si dimostra l'intelligenza «scenografica» di Giotto. Altro che O!

Le pitture laterali sono disposte su tre file. Quelle della terza fila sono meglio conservate. Segno che l'umidità raccolta nel sottosuolo dell'arena patavina, stenta a salire fin lassù.

La volta della cappella Scrovegni è azzurra a stelle d'oro, come la cupola che nel 1908 Galileo Chini dipinse per la Biennale di Venezia. Immortalità delle idee...

Quando esco dalla cappella Scrovegni, il tempo riarrotola gli anni che aveva srotolato al mio entrare, e non senza contento mi ritrovo adulto. Perché gli uomini rimpiangono il loro passato? Insano è voler tornare a essere quello che si è stati. Il passato non è concepibile se non come cumulo delle colpe e delle vergogne che ci siamo lasciati dietro le spalle. Una sola curiosità ci deve attrarre, di quello che ancora non è stato, di quello che ancora non abbiamo fatto. L'Arena di Padova è stupefatta di sole. È l'ora del demone meridiano. Un cupo furore arriccia il naso di

Pan, e l'incauto pastore è perduto, che in quest'ora si attentasse di soffiare dentro il suo sùfola di canne. Si tirano a quest'ora le tende alle porte dei templi, e ai fedeli è vietato l'ingresso per non disturbare gl'immortali. Infatti, il custode della cappella Scrovegni chiude a chiave la porta dietro a me, e aspettando che l'ora pericolosa sia passata, se ne va a *magnàr 'na feta de polenta*. Io immagino la gioia dei personaggi di Giotto a ritrovarsi soli, li vedo scendere a precipizio dal muro, saltare sul pavimento per sgranchirsi le gambe, correre come giuggioloni su e giù dalla sacrestia alla parete del Giudizio, approfittare di queste ore di ricreazione per fare un po' di chiasso. Anche Giotto è sceso dal suo posto alla sinistra della croce, e sorveglia le sue creature. Se avessimo licenza di entrare nella cappella ora che i personaggi sono in libertà, potremmo fare alcune osservazioni che lo stato di posa non consente, come ad esempio che il Giuda del bacio e il Giuda che riceve i trenta denari non sono la stessa persona, perché visti così accostati non si somigliano affatto. Ma poiché questa licenza non ci è data, quello che abbiamo detto di Giuda sia come non detto. Solo la Madonna col Bambino in braccio, non si è mossa dall'altare sul quale si sta ritta da più di sei secoli, la Madonna di Giovanni Pisano che ha il naso, la bocca, il mento di una Minerva del V secolo, e nell'atteggiamento dell'anca in riposo richiama l'Ermite prassitelico che regge Bacco bambino in braccio. Essa è troppo preoccupata di scomporre la trittica simmetria con i

due angeli ceroferari, rompere l'ordine chiuso della composizione, turbare la stilizzazione alla Wildt. A un occhio di formica questa simmetria apparirà maestosa, ma a occhio umano questo ordine eccessivo rimpicciolisce la forma, la rende invistosa, le toglie quelle sporgenze, quel necessario sovrappiù al quale l'occhio si afferra per guardare.

A un lampo che brilla d'un tratto nella luce meridiana, i muri rasati a terra dell'antico anfiteatro cominciano a commuoversi e a sorgere rapidamente dal prato, poi si restaurano a poco a poco da sé e ricompongono nell'ovale originario, infine si riempiono di spettatori sui quali si riverbera il rosso del velario gonfio di vento, che di quaggiù ondeggia e s'impallona. Guardo intorno stupito la maestosa arena e m'accorgo che nella sua integrità essa è più grande dell'arena di Verona, nella quale invano nell'estate del 1920 io e il mio amico Danilo tentammo di udire il *Mefistofele*, perché dopo il prologo in cielo ci venne tale una voglia di scappare, che in fretta riparammo in un caffè di Piazza Bra, in tempo per vedere Angelo Dall'Oca Bianca vestito di candido lino, che passeggiava fieramente sotto il portico, e per il caldo si reggeva la parrucca in mano. Anche alla mia macchina da scrivere il *Mefistofele* non piace, e ogni volta che io le voglio far scrivere *Mefistofele*, essa scrive *Pefistofele*. Chi penetrerà la psiche delle macchine da scrivere?

Andammo a letto con quel mozzicone di *Pefistofele* nell'orecchio, e l'indomani, sotto un sole trionfante, assistemmo

allo scoprimento dell'arca di Can Grande della Scala, dentro il recinto delle arche scaligere, che è cinto da una mobile cancellata a maglia. Si era costituito all'uopo un comitato «dello scoprimento», presieduto da Angelo Dall'Oca Bianca, che per l'occasione si era rimessa la parrucca in testa. Correva il sospetto che il Signore di Verona non fosse più nella sua tomba, ma scoperta la tomba tutti i presenti videro che c'era, ed era magnifico, lungo due metri, splendidamente vestito, la testa ridotta a un pugno di cartapeccora nera, coricato al fianco del suo spadone, che era lungo quanto lui. Chi dice che la morte spaventa? Errore. La morte attira, questo più affascinante degli spettacoli; e non appena il sarcofago aprì la sua bocca, dame e damigelle sciamarono sul morto, avido di vederlo da vicino e di portarsi via qualche cimelio scaramantico. Una, più audace di tutte, avanzò la mano sulla benda di seta che reggeva il mento di Can Grande, ma assieme con la stoffa (*pulvis*), venne via anche la mascella (*pulvis*). Come stupire se i morti qualche volta si vendicano dei vivi e Tutancàmen spedì all'altro mondo l'archeologo che violò il suo sonno?

Odo una voce d'attore che clama: «*Sub terris tonuisse putes*»,¹² e

¹²Pare che questo verso di Nerone alludesse a qualche terremoto, e il giovane poeta Lucano, udendo un giorno un amico spetazzare, evocò il verso neroniano. Così dice Svetonio nella sua *Vita di Lucano*. Degli altri nove versi che rimangono di Nerone, tre

capisco che nell'Arena di Padova si sta recitando un poema di Lucio Domizio Enobarbo, il quale evidentemente sta facendo un giro di recite da queste parti. La noia dev'essere grande, perché uno spettatore accanto a me si lascia cadere lungo disteso ai piedi dello scanno e si finge morto, dopo di che è trasportato fuori da quelle stesse guardie armate che Nerone ha collocato a teatro per impedire agli spettatori di uscire durante lo spettacolo. Un altro spettatore mi dice che una donna, pochi giorni prima, aveva simulato le doglie del parto per poter uscire da teatro. Scoppiano finalmente i tre generi di applausi con cui Enobarbo vuole che si saluti la sua poesia: i *bombi*, che imitano il ronzio delle api, gli *imbrices*, che imitano il crepito della grandine sul tetto, le *testae*, che imitano il rumore delle anfore urtate che si rompono; e mentre il pubblico si avvia verso l'uscita, la voce di Catrafoffi mi grida dal fondo del suo sonno: «Esci dall'Arena e va' alla chiesa degli Eremitani».

Anche i dormienti hanno i loro fantasmi a imitazione dei morti, meno vampireschi in verità ma altrettanto attivi, e mentre

sono riportati nella nota dello scoliaste su Lucano, III, 261; cinque sono stati tolti da Persio dallo scoliaste e citati nelle sue *Satire*, I, 93, 94, 99, 100, 101; un altro è citato da Seneca, *Quaestio-num Naturalium*.

il dormiente giace nel sonno come il morto nella tomba, il fantasma di lui, similmente a quello del morto, va in giro tra i vivi e si mischia invisibile alla costoro vita. Per quale ragione il fantasma del dormiente Catrafossi vuole condurmi alla chiesa degli Eremitani? Non certo per farmi vedere gli affreschi del Mantegna diciassettenne, di cui egli sa che io non apprezzo la scolastica durezza; e difatti, entrati nella chiesa, l'invisibile compagno mi guida presso il pilastro a sinistra dell'altar maggiore, sul quale è dipinto un San Pietro più grande del vero. In sé questa pittura non è notevole, ma tale essa diventa perché alla chiave che il santo portiere tiene in mano, e che l'angolo del pilastro tronca alla fine del fusto, è stato aggiunto un ferro formato e traforato che sporge fuori del pilastro, e imita al vero l'ingegno della chiave, ossia la parte della chiave che gira nella toppa.

L'aggiunzione di un oggetto vero alla finzione pittorica, partecipa delle idee infantili. Piccolo, molte credute possibilità di questo genere mi passavano per la testa; ma ho capito di poi che esse sono inattuabili, e l'esperienza plastica mi ha insegnato che tra mondo reale e mondo dipinto non ci sono ponti. Infantile dunque la mente dell'ignoto artefice che al cannello dipinto della chiave di San Pietro ha aggiunto questo ingegno vero; infantile la mente di Max Klinger che alla pittura del suo *Cristo sull'Olimpo* aggiunse alcuni titani scolpiti a tutto tondo; infantile la mente di quei cubisti che nelle cosiddette «incollature» mischiavano pittura e oggetti reali; come il nominato Picabia, sudamericano e

ricchissimo, che in una natura morta incollò un biglietto da mille *vero*. Inutile dire che per quanto tempo quella natura morta restò in mostra, un custode era appositamente incaricato di tenere d'occhio il biglietto da mille. Quale istinto criminale si sveglia nel fondo del mio io e mi suggerisce di portare via la parte «vera» della chiave di San Pietro? Non fosse il fantasma di Catrafossi...

Il cortile del «Bo» è il più *bel petto* di Padova, tanti gli stemmi scolpiti o dipinti che incrostano i muri del suo doppio loggiato. Le ragioni che illustrano l'università di Padova sono molte. Essa è la più antica università d'Italia, dopo l'antichissima di Bologna. Ebbero qui loro cattedra Fabrizio d'Acquapendente, Giambattista Morgagni, Galileo Galilei. Ma ciò che più mi fa cara questa università, è che nel 1684 essa diede la laurea di filosofia a Elena Lucrezia Cornaro Piscopia. Guidato dall'invisibile compagno, avanzo fino ai piedi della scala E e m'inchino al busto della bella filosofessa.

L'abate Parini, tanto amabile per altro, e virtuoso, e illuminato di casta poesia, io ho una ragione profonda di odiarlo. Direttore di Brera, egli si oppose pervicacemente all'ammissione delle studentesse in quell'ateneo; poi, avvenuta l'ammissione a suo dispetto di una sola studentessa, egli la vessò in mille crudelissimi modi, la separò dai suoi condiscipoli maschi, la escluse dalle classi in cui a detta sua s'insegnavano scienze aliene dal destino della donna. Non aveva pensato quell'uomo claudicante che a

una comunione degna, sincera, profonda fra uomo e donna, l'eguaglianza mentale è anche più necessaria dell'eguaglianza sociale. Come allacciare su tanto dislivello quella suprema confidenza che è l'amore? Sposano i principi le pastorelle, sia pure nelle favole, ma mente adorna non si associa a mente disadorna senza dolore e pentimento. Quante perdute beltà! Quale amarezza per noi che cerchiamo la doppia bellezza di anima e corpo, quale ripetuta amarezza, quale frequente amarezza quando donna bella d'aspetto, attraente, fascinosa, si rivela alla conoscenza deserta di cervello, assente di anima, buia di idee! Ogni speranza si spegne, ogni «scambio» diventa impossibile, e un muro si leva improvviso davanti all'intraveduto giardino. Noi, o Lucrezia Piscopia, noi che tutte le donne amiamo, e le passate ancora e le future, vorremmo che tutte, come te, fossero degne di alto amore. Che rugano qui sotto gli abati Parini? *Sinite feminas...*

Tito Livio nacque a Luvigliano presso Padova, e *Liviano* si chiama in suo onore la facoltà di lettere di questo Ateneo, che ora, per opera di Gio Ponti, abita una sede nitida e casta come una fanciulla. Alberi muscolosi proteggono col loro severo fogliame la purezza della facciata bianca. Le scale, cui esili finestre ad arco trasmettono la luce filtrata dalle piante, salgono con monastico sussiego i misteri dello scibile. L'idea della verginità, della castità, della purezza è all'origine dell'architettura razionale. Sugli'inclinati tavoloni degli architetti, vigila il Poverello d'Assisi.

La finitezza di queste aule è tale, che a tutta prima si pensa a un lusso verecondo e scolastico. Ma lusso è l'altro nome del superfluo, e qui nulla supera i limiti della ragione, nulla varca la soglia della stretta necessità. Nell'affresco che Massimo Campigli ha steso sulla grande parete dell'atrio, e che come tutte le opere di questo pittore trae gusto di moderno dal sapore dell'antico, l'autore delle Deche, paludato di bianco e la destra chiusa intorno a un arrotolato papiro, fa lezione a un gruppo di studenti e studentesse vestiti come noi e voi, i quali lo guardano, lo ascoltano, e due se lo segnano a dito. Che cosa insegna Tito Livio a questi giovani? Insegna che la vestale Rea Silvia, violentata da Marte, dette alla luce due gemelli, uno dei quali si chiamava Romolo e fu il fondatore di Roma; insegna che una fiamma brillò un giorno intorno alla testa di un fanciullo addormentato che si chiamava Servio Tullio, e Tanaquilla, vedendo il prodigio, disse che quel fanciullo un giorno sarebbe stato l'onore dello Stato; insegna che Romolo, appearing fantasma a Giulio Procolo, gli disse: «Va' e annuncia ai Romani che Roma, secondo la volontà degli dèi, sarà il capo del mondo».

In altra parte dell'affresco, nel quale Campigli ha figurato se stesso, come Giotto nel *Giudizio* e Raffaello nel *Parnaso*, sono raccolti fra gli archi e le colonne, assieme col pittore, l'architetto Ponti, il rettore dell'università, e Giuditta, la bella gigantessa, moglie e collaboratrice di Campigli. Sparsi per l'affresco ritroviamo i vari sistemi edilizi usati dai Romani, meno l'*opus reticulatum*, che

è il più importante di tutti.

Campigli è uomo conviviale. Gli piaceva invitare anche quando era povero, e per mettere d'accordo povertà e ospitalità, faceva così. Preparava una grande pila di pastasciutta. Ci si metteva a tavola e si mangiava un primo piatto di pastasciutta. Poi ci si alzava, si andava a sedere nello studio, si parlava di cose varie. Poi si tornava a tavola e si mangiava un secondo piatto di pastasciutta. Poi ci si alzava di nuovo, si andava a sedere nello studio, e si ricominciava a parlare di cose varie. Poi si tornava un'altra volta a tavola, e si mangiava un terzo piatto di pastasciutta. Poi ci si alzava definitivamente da tavola, e nessuno poteva dire di non avere consumato un pranzo di tre portate.

Campigli non ride mai, per mutare che facciano le condizioni e i climi. In una notte deserta, egli e sua moglie stavano seduti ai tavolini esterni del Dôme, a Parigi. Soli. Campigli portava sulla faccia una calza di sua moglie, sua moglie portava in testa la paglia di un fiasco. La notte era freddissima. Anche le stelle quella notte erano pezzetti di ghiaccio, e brillavano di un gelo che raggiungeva il fuoco.

Or non è molto Campigli m'invitò a cena nel suo studio di Milano. La cena questa volta era abbondante e varia. Dopo cena un signore entrò nello studio, e mi fu presentato come il professore Palloni. I Palloni, mi dissero, sono una vecchia famiglia di Reggio Emilia. Era vestito di nero, in redingote, colletto duro, attillatissimo. Portava occhiali a stanghette, capelli lustri, polsini

inamidati a tubo. Lo accompagnava la signora Palloni, una beccaccia impagliata e agitata dalla paura, l'occhio inquieto e le mani vestite di mezzi guanti di trina. L'invisibile ala della pazzia sbatteva presso il soffitto, in un volo lento e discontinuo. Il professore era versatile. Parlava di tutto. Parlava con logica che superava la logica. Parlò anche di pittura. Disse che egli stesso si dilettava di pittura e amava dipingere delle nature morte.

«Come componete le vostre nature morte, professore?».

«Con pezzi di cadavere, beninteso» rispose il professore. «Con che altro comporre una natura morta?».

All'ultimo rintocco della mezzanotte, due robusti giovanotti in cànice di infermiere vennero a prendere il professore Palloni, per ricondurlo alla clinica di cui egli era uno degli ospiti più tranquilli. Ma il professore aveva preso gusto alla nostra compagnia. Ruppe la sua calma nera e cominciò a dare in ismanie. Allora i due infermieri lo inquadrarono e lo condussero in anticamera per fargli una iniezione calmante. Campigli mi trattava come un re, al quale dopo la cena si offrono divertimenti strani. Il professore Palloni ritornò nello studio...

Can Grande della Scala giace orizzontale nella sua arca di Verona, Michele di Nostradamus invece sta ritto nella sua tomba di Salon, in Provenza, provveduto di carta penna e calamaio; e nella sua astrologica morte continua a comporre «centurie» nelle quali

predice il futuro ai re, ai principi e ai privati. L'illustrazione grafica delle profezie di Nostradamus adorna l'interno della *Ragione* di Padova, e fa uno strano effetto passare da questo mondo sognato, alla vita estremamente sveglia che brulica ai fianchi di questo immenso salone coperchiato da una nave capovolta: il mercato delle erbe e quello dei frutti.

Non sono più padrone di me stesso. Irresistibilmente mi guida il fantasma del dormiente Catrafossi. Ritrovarsi nell'ampia malinconia del Prato della Valle, e non sapere come ci si è venuti. Oscuri ricordi mi circondano. Sento che qualcuno mi è vicino. Mi volto di scatto: è il matematico Poleno, che schiude con grandissimo sforzo le sue labbra di marmo e mi dice: «Me mi ha fatto il giovane Antonio Canova. Che ne è di lui? È diventato un bravo scultore?».

Non me la sento di rispondere al matematico Poleno. Il mio sguardo passa in rivista i portici circostanti. Si ferma a una finestra... È quella... Tanti anni sono passati. Il muro impallidisce, diventa trasparente. Nulla è mutato nel salottino. Ecco le poltrone a frangia, la mensolina, il piccolo pianoforte con i braccini d'ottone per le candele.

Angela è lì. Bianca come il suo nome. La colonna d'oro dell'arpa poggia sulla sua spalla. Le braccia onde grondano le maniche a tulipano, traversano le corde esse pure d'oro. Le care dita pizzicano le corde, ma le corde non danno suono. Perché?

D'un tratto, oggi come allora, la voce di Otello, immenso e

più nero della notte; di Otello davanti al letto di Desdemona; la voce terribile, straziata di Otello grida: «Morta!... Morta!... Morta!... Morta!...».

Di cognome Angela si chiamava Marcucci. Morì a diciannove anni di tifo. Ed era un fiore. Un fiore luminoso. Un fiore trionfante. In turco *marcucci* è il tubo del *narghilè*, e per amplificazione quello del clistere. Che tristezza! Quali abissi aprono sotto a noi queste mostruose assonanze! Angela io l'amavo di amore religioso. Non si pensa a quella età che la fanciulla amata digerisce, espelle da sé il superfluo del cibo... Catrafoffi, portami via di qui!

E il fantasma di Catrafoffi mi portò a Vicenza.

Anche a Vicenza c'è una Ragione, somigliante come una sorella a quella di Padova. Sono le antiche sedi della giustizia. Ragione e Giustizia: sinonimi felici. La Ragione di Vicenza si chiama anche Basilica, cioè a dire la Regale. Salgo la scala che costeggia il doppio portico ad archi e colonne; trovo a metà scala il mascherone che riceve in bocca le «*denonzie secrete in materia di Sanità*». Il salone è immenso e vuoto. Domando: «A che serve questo Salone?». «A nulla» mi risponde il fantasma di Catrafoffi. «Talvolta ci si fanno dei concerti». Ma io penso che il concerto, questi echi immensi lo moltiplicano in dieci concerti, in venti, in cento. Provo a dire il mio nome, e immediatamente mi sento circondato da una folla di me stessi. Sul muro di fronte, il leone di San Marco monta la guardia nel suo campo azzurro, sul mare del suo destino. Grassi colombi volano disordinatamente con

secchi colpi d'ala tra le alte finestre a ogiva. Visto da sotto, il tetto della Ragione rivela i bagli di legno antico, gli arcuati statumi della sua carena capovolta. I banchi si popolano di galeotti che hanno la testa al posto dei piedi. Conto le calvizie più numerose delle chiome. Dai fianchi i remi sporgono come ali e si tendono in attesa. Echeggia il grido del còmito, e al ritmo scandito la galera salpa maestosa sul mare esso pure capovolto. È dunque incominciato il grande viaggio per il mondo della Ragione? Mentre la mia ansia aspetta una risposta, qualcosa di molle mi piomba sulla pelata, e al richiamo inaspettato della realtà, la navigazione cessa. Seguo con occhio triste il colombo colpevole del mio risveglio.

Tutto sa di mare qui intorno, anche la *Loggia del Capitaniato* di fronte.

Belli saecura quiesco

Palmam genuere Carinae.

Anche la Ragione di Vicenza, come quella di Padova, è una nave arenata in un porto. Oltre che una grande somiglianza, è anche una grande simpatia fra queste due Ragioni: acciaccatelle entrambe in questi tempi e sofferenti degli stessi mali. Mani esperte e delicate curano la Ragione di Vicenza. Una parte è isolata. Vado a vedere nella parte sofferente i tasselli infissi nel muro per misurare lo spostamento. Un lacerto corre l'arco. Perché la

casa vecchia del podestà voleva separarsi dalla Basilica? Nel cortile in riparazione posa per terra uno strano carrozzino di legno scolpito, che il servizievole Catrafossi mi dice una portantina del Quattrocento. Udendo parlare di cedimenti delle fondamenta, il vecchio podestà avrà pensato a mettersi in salvo. Scendono dalla torre del Tormento i rintocchi gravi della Marangona, e ogni rintocco ripete: «*Vicetia venenum plena*». Perché si permette a questa vecchia campana di propagare una fama così falsa? Stendhal non dice Vicenza piena di veleno, ma celebre per la curiosità dei suoi abitanti. E che altro è la curiosità, se non la radice della conoscenza?

Al fianco della Ragione, Andrea Palladio sta ritto sopra il suo zoccolo di marmo, come l'artefice che ha portato l'opera al fine, e se la sta a rimirare compiaciuto. Palladio è barbuto e chiuso come per freddo nel robone. Il buon maestro, il maestro esemplare, il maestro generoso che ha dato all'uomo abitazioni che sono templi e l'illusione di essere immortale, l'incomparabile maestro che ha un nome di divinità, nel monumento che lo ricorda più che un architetto sembra un santo. Ora capisco il suo nome di zòano sacro. Dove c'è lui si vince, ma a perderlo son dolori. La Ragione in tutti i sensi è sua. Palladio tiene una mano presso la bocca con l'indice alzato. Che significa questo gesto? Significa: «Tacete, bagoloni, e lasciate parlare le pietre, i marmi, i laterizi, la calce, le colonne, i portali, le cupole piane e le cupole

a strati, le scalee, le mètopi, le logge, gli archi, gli acroteri, le statue di cui ho piena questa città e la campagna che la circonda». È vero: se gli uomini tacessero, si udrebbero queste pietre parlare, sonare, cantare come un organo immenso e sparso in frammenti per questo piano e questi colli. Su Vicenza Maurizio Maeterlinck ha voluto pronunciare delle parole memorabili, ha detto che «Vicenza dovrebbe o avere le ali o essere campata in alto, su, su, come un santuario»; ma non si è accorto che, al solito, ha detto delle parole campate in aria.

L'ostinato fantasma insiste per condurmi al Teatro Olimpico, né si dà pace finché non mi vede calcare questa illustre scena. Mi si chiarisce, ma troppo tardi, la profonda malignità del mio invisibile compagno. Fa uno strano effetto trovarsi d'un tratto in mezzo a questo scenario fisso, dentro questa ingegnosa prospettiva, in queste tre vie di Tebe ridotte a misura di scatola, nel cuore stesso della finzione e del trucco. Sento che se non mi affretto a scendere, tutta la concezione del mondo mi si trasformerà, con grave danno mio e del mondo.

Canta Gabriele D'Annunzio:

nel Teatro Olimpico, in coorti
i vasti versi astati e clipeati
del Tragedo cozzar contro le turbe.

Nel settembre 1882, un personaggio inaspettato apparve sulla

scena del Teatro Olimpico di Vicenza, ma non fece cozzare versi né astati né clipeati: era l'acqua del Bacchiglione in piena, che si presentava crestata di spuma e corsa da un vasto sibilo; poi, non applaudita da nessuno, si ritirò dalla scena, strisciando nella propria bava una profonda riverenza.

Sull'apparizione dell'acqua in luoghi nei quali essa non è solita apparire, vedi alcune pitture di Giorgio de Chirico, vedi alcune pitture mie proprie, vedi soprattutto, voglio dire al vivo, uno dei primi film parlati, parafrasi del naufragio del *Titanic*¹³, nel quale il mare apre una porta, entra da signore nei salotti deserti del transatlantico, si stende sui tappeti, lambisce i divani e le poltrone, le porta su su con sé, lungo le pareti finemente decorate.

A propiziarsi i fantasmi, è necessaria una fede paziente. Altrimenti i fantasmi sfuggono. Oltre ai loro abitanti vivi, le città ospitano anche i fantasmi di alcuni loro abitanti morti. Questi pochi compongono una compagnia invisibile e sparuta. Si avverte la loro presenza a un vento leggero che ci sfiora ora la faccia, ora le mani nude. Allora bisogna appuntare lo sguardo, e il fantasma a poco a poco si accende, prende una forma più chiara della luce, simile a una immagine di vetro filato.

¹³Questo film si chiama *Atlantis*. Per meglio dire si chiamava. Breve è la vita dei film.

Vicenza sembra fabbricata apposta per ospitare il fantasma di Antonio Fogazzaro. Città per passeggiare al sole d'inverno. Per signori sui cinquant'anni. Educatissimi. Che stanno bene di casa. Portano baffi spioventi, stringinaso cerchiato di metallo, paltò con bavero di velluto sul quale scende e si posa la dignitosa forfora dei loro capelli bianchi.

Vicenza è una delle città meno ferite dall'ammodernamento. Di moderno c'è soltanto il palazzo delle Poste e Telegrafi. C'è purtroppo anche il completamento del lato destro del Capitaniato, fatto nel 1938. Unica nota di squillante modernità, il negozio Olivetti in Corso Umberto. Ma in tutte le città d'Italia il negozio Olivetti è la nota più moderna, anche nella Galleria di Milano, pur così ricca di note moderne.

Il fantasma di Fogazzaro è vano cercarlo nella Vicenza palladiana. Al piccolo Andrea che non aveva cognome, Gian Giorgio Trissino diede il nome di Pallade Atena; e col dargli il nome della dea della ragione, il conte Trissino salvò Andrea dal verismo, che è lo stile dei poveri, e lo destinò al classicismo, che è lo stile dei ricchi.

Anche un altro merito va riconosciuto a Gian Giorgio Trissino, di avere propugnata la distinzione tra l'U e la V.¹⁴ Ai nostri giorni però, e per ragioni di estetismo (tutto che di male avviene

¹⁴I Romani, come si sa, non facevano distinzione tra U e V.

nel mondo, avviene per ragioni di estetismo) la confusione è tornata nella grafia della U e della V, e molti scrivono *avtomobile* e *auuenire*. Molto hanno da badare i genitori alla scelta del nome. Il destino di un uomo è molto spesso nel nome che gli si dà. Mariano Fogazzaro chiamò il suo figliolo Antonio, ma forse pensò meno al significato di questo nome, che è «fiore» e per figura «l'inestimabile», che a colui che fece pentire dei suoi peccati Ezzelino da Romano, soprannominato *Figlio del Demonio*. E così Antonio nacque con l'idea religiosa in corpo.

Io stento a capire un artista che ha altri pensieri dominanti, di quello puro e solitario dell'arte. Non capisco lo scrittore cattolico, non capisco lo scrittore sociale. Per meglio dire li capisco, ma dubito della loro arte.

L'architettura di Palladio è bella ma inutile. Gli inquilini della Rotonda hanno dovuto rinunciare a vivere da uomini, ossia in disordine e agitazione, e si sono dovuti restringere a vivere da dèi, immobili in mezzo al salone, aggruppati in pose statuarie. La prosa di Fogazzaro invece bella non è ma utile. Per meglio dire vuole esser utile, secondo quella strana idea dell'utilità che mobiliava le teste colte nella fine del secolo scorso, e consisteva a elevare la mente per mezzo della teoria dell'evoluzione e di un giansenismo aggiornato. Religiosi sì, ma moderni. Una rivista «di liberi studi», che si chiamava «Coenobium» e si stampava a Lugano, proponeva questa tesi: «È possibile conciliare scienza e religione?». L'opera di Antonio Fogazzaro è una lunga risposta alla

tesi della rivista «Coenobium».¹⁵

A Vicenza il fantasma di Fogazzaro va cercato piuttosto nei giardini del Campo Marzio, presso il chiosco della musica, in quel curioso caffè-à la di stile indiano, ove assieme con Fogazzaro c'è il caso di trovare anche i fantasmi di Franco e di Luisa, di Jeanne e di Ombretta, di Piero Maironi e di Daniele Cortis, riuniti da più di cinquant'anni a una merenda di caffè-latte e briosce.

Ma anche nei fogazzariani giardini del Campo Marzio, il fantasma di Fogazzaro mi sfugge. Perché?

Di Fogazzaro e della sua opera, ho pochissimi ricordi diretti. Ricordo una pagina del *Daniele Cortis*, sul modo di pronunciare la terminologia del tennis. Ricordo la morte di Ombretta, in *Piccolo Mondo Antico*, una delle pagine più tristi (dico tristi, non poeticamente malinconiche) della letteratura mondiale. Ricordo il finale di *Leila* come una parafrasi del terzo atto del *Tristano*: l'ansia

¹⁵Anche Francesco Petrarca si riprometteva qualcosa di simile:

S'Amore o Morte non dà qualche stroppio

Alla tela novella ch'ora ordisco,

E s'io mi svolvo dal tenace visco

Mentre che l'un con l'altro vero accoppio;

intendendo dire che cercava di conciliare la verità cristiana con le verità insegnate dai sapienti del paganesimo.

dei due amanti che si cercano, i ritardi che esasperano, la voluttuosa esplosione del ritrovamento.

Gli altri miei ricordi fogazzariani sono indiretti. Ricordo una lontana gita ai colli Euganei, la visita al convento di Praglia, ove molto più che l'ineffabile figura di Fogazzaro, il quale da quel convento ha tratto ispirazione per *Piccolo mondo moderno*, e sulla quale invano quei buoni frati cercavano di fermare la mia attenzione, mi colpì lo spettacolo buffo e assieme tristissimo di un vecchio corvo cui i frati avevano mozzato le ali, e che non potendo muoversi secondo il suo talento naturale salticchiava impotente sul muretto del chiostro. Ricordo un mio zio fervente cattolico, che per combattere a suo modo il modernismo di Fogazzaro, andava dicendo che i libri di Fogazzaro sono pieni di idiotismi, convinto che idiotismo significasse idiozia. Ricordo un esemplare di *Leila* scoperto anni sono tra i libri di un mio cognato, medico condotto in un paesino del Piemonte, nel quale questi ha annotato in margine tutti i passi e le battute di Massimo Alberti che si identificavano col suo caso personale, e se n'è servito per esternare attraverso quelle note i suoi sentimenti a colei che di poi è diventata sua moglie. Ricordo soprattutto l'ultimo tentativo, prima di questo di Vicenza, di accostarmi ad Antonio Fogazzaro, e che risale al 1934.

Era un morbido pomeriggio d'autunno. Stavamo presso Como, nella villa di una nostra amica, valente scrittrice. Tra i presenti c'era anche la Noia. Ma com'era da aspettarselo da parte di

una valente scrittrice, la nostra ospite ebbe un lampo d'ispirazione. Propose di andare in Valsolda a visitare la casa di Antonio Fogazzaro, che essa conosceva benissimo, essendo amica degli attuali proprietari.

Rotolavano molli i copertoni sull'asfalto. Traversammo in silenzio, e già immersi nell'atmosfera di *Piccolo Mondo Antico*, le cittadine estive e chiuse ormai nel letargo invernale, ove il brioso, il frivolo profumo delle villeggiature andava svaporando assieme col ricordo degli amori brevi, dei matrimoni mancati, delle promesse dimenticate. Uno spicchio di luna brillava nel cielo vespertino, si rifletteva nello specchio metallico del lago. Salì un cipresso solitario fra strada e riva, piegò la cima al soffio ancor benigno della *brevia* che, come quel giorno il Pasotti, scendeva da Albogasio Superiore.

«Eccola!» esclamò d'un tratto la voce fremente eppur attutita della valente scrittrice, e sotto il muretto che costeggia la strada, la sua mano accennò gli embrici appassiti di una casetta bassa e china «a bere nel lago».

Ci affacciammo a guardare. Le cinquecentosettantotto pagine di *Piccolo Mondo Antico* uscirono dal tetto battendo le ali come colombe dalla piccionaia, ci volarono incontro con i loro personaggi cristallizzati in un ottocentismo tutto fremiti e belle maniere, i loro quadretti patetici, le loro pene e i loro amori, le amare umiliazioni, le cocenti vessazioni dell'I.R. governo, la santa fede nell'Italia libera, il grave, musicale soliloquio dello zio

Piero che dal capitolo finale sale nel cielo del futuro, come il fumo dall'ara. Ed ecco il «giardinetto pensile che fu trasformato a immagine e similitudine di Franco». Ecco l'«*olea fragrans* che vi diceva in un angolo la potenza delle cose gentili sul caldo impetuoso spirito del poeta». Ecco «il cipressino poco accetto a Luisa che vi diceva in un altro angolo la sua religiosità». Ecco il «piccolo parapetto di mattoni a traforo, fra il cipresso e l'olea, con due righe di tufi in testa che contenevano un ridente popolo di verbene, petunie e portulache, e che accenna alla ingegnosit  singolare dell'autore». Ecco «le molte rose sparse dappertutto che parlavano del suo affetto alla bellezza classica; la *figus repens* che vestiva le muraglie verso il lago, i due aranci nel mezzo dei due ripiani, il vigoroso, lucido carrubo che rivelavano un temperamento freddoloso, una fantasia volta sempre al mezzogiorno, insensibile al fascino del nord». Ecco la piccola darsena ove in quella notte tremenda e nell'ululo della *Caronasca*, il Toni Gall vide biancheggiare nell'acqua nera il corpicino di Ombretta.

La valente scrittrice accenna a mezza voce:

Ombretta sdegnosa
Del Missisipi.
Non far la ritrosa
E baciarmi qui.

«Ma quanto mutato   il quadro!» nota uno di noi. «Dov'  la

viottola che conduceva alla casa di don Franco? Dove sono le casipole di San Mamette?».

«La strada nuova che ora vanno aprendo in riva al lago ha distrutto ogni cosa», dice la valente scrittrice, volgendo essa pure intorno uno sguardo dubbioso.

Tornavamo lemmi lemmi e saturi di malinconia all'automobile ferma al margine della strada, allorché nel riattraversare il muretto incontrammo il postino, o forse l'ombra di quel Giacomo Panighét «che portava le lettere in Valsolda non tre volte al giorno come ora si portano, ma due volte la settimana, com'era la beata consuetudine del piccolo mondo antico».

«Dite un po', brav'uomo,» domandò la valente scrittrice «non ci abita più nessuno in casa Fogazzaro?».

Giacomo Panighét sfanalò gli occhi sulla valente scrittrice, guardò la casa chiusa sotto il muretto, tornò a guardare la valente scrittrice.

«Ma l'è minga questa la ca' del sciur Fugassaro» disse infine quel modesto funzionario. *«La ca' del sciur Fugassaro l'è pussée in giò. Ghe sta la sciura marchesa. Voeren vedella? Venim adrée».*

Ritorno a Vicenza, ma rinuncio a cercare Antonio Fogazzaro. M'insegnano in compenso la casa nativa di Gaetano Coronaro, autore del *Tramonto* (una fanciulla incontrata a Scanno mi disse: «Mi chiamo Alba ma sono già un tramonto»); poi la casa di Antonio Pigafetta che ha i terrazzini di vecchia trina, gonfiati tre

volte dalla respirazione che viene dall'interno e dal 1481 a questa parte ripete «*Il n'est rose sans espine*»; infine l'Ospizio Proti per nobili decaduti, nel quale si entra per concorso, tutti gli anni, a febbraio, e attualmente ospita quattro uomini e quarantaquattro donne. Che significato trarre da questa enorme sproporzione fra nobiluomini e nobildonne? *O saisons ô châteaux...*

Statue, urne, fiamme, canestre che fanno acroterio su le case vicentine, non hanno fine decorativo ma religioso e propiziatorio, cioè a dire magico.

Folgore non colpisce Vicenza. E le statue stanno parte sui tetti, parte sono appiedate. Vicenza pratica la tratta delle statue, e se girate attorno a questa città, troverete quantità di questi gliplici emporii di Flore snasate, di mùtili Sileni, di Veneri brachimozze che aspettano il Cliente.

Sul piazzale della Vittoria, che domina la città, alcuni mirini ingegnosamente collocati sulla balaustra di marmo, guidano l'occhio del visitatore ai luoghi memorabili qui presso della Grande Guerra. Pongo io pure l'occhio al mirino ma non vedo nulla, tanta foschia stasera ammantava la Prealpe. Che importa? La fantasia è in moto, e rievoco i sacrifici, le lotte, gli eroismi meglio che se li vedessi. Ben faceva Vittor Hugo a insegnare ai suoi nipotini come da Parigi si può vedere Costantinopoli attraverso un cannoncello di carta.

Nel giugno 1848 le soldatesche austriache lacerarono a baionettata un quadro di Paolo Veronese, e questo barbaro episodio

è documentato in un acquerello di Achille Beltrame, l'immortale illustratore della «Domenica del Corriere».

Saliamo in topolino ai castelli dei Montecchi, ove un ristorante ci accoglie in falso stile medievale. Entriamo nella sala intitolata a Romeo e Giulietta, tra le pitture di Pino Cesarini, di Verona, che illustrano la storia di questi due infelici amanti.

Sia Aloise da Porto, sia Matteo Bandello, sia lo stesso Shakespeare dicono che Romeo partì da Mantova a spron battuto per raggiungere la sua Giulietta nella tomba; ma l'amabile guida che ci accompagna quassù assicura invece che Romeo partì da questo castello dei Montecchi, e a noi questa profana versione fa comodo.

Arriviamo a Verona sulla groppa del cavallo di Romeo, e poiché oltre Verona il cavallo al fiero Montecchio non serve più, lo inforchiamo da soli questa volta e proseguiamo alla volta di Milano.

Ma il cavallo di Romeo è imprevedibilmente focoso. I suoi occhi cammin facendo si accendono e buttano potenti fasci di luce. Stantuffi gli escono dalle coste, le zampe gli s'incurvano a ruota, ed è sbuffando, fischiando e gettando vapore dai fianchi, che noi entriamo trionfalmente nella stazione di Milano.

FIGLIO DI MARIA

*«Milan est sans doute, dans ce moment-ci,
l'une des villes les plus heureuses du
monde».*

(STENDHAL, *Promenades dans Rome*).

Excelsior! Abito al decimo piano. Il mio grattacielo fa parte di quella mandria di grattacieli che pascolano l'erba pettinata del piazzale Fiume. I grattacieli, come i grandi mammiferi del pliocenico, sono erbivori. Grande è il mio grattacielo ma non è il maggiore. Altri ci sono più grandi di lui, i quali schierano in altezza quattordici, sedici, diciotto piani. Chi fermerà l'uomo nella sua audace scalata del cielo?

Questi megateri dell'edilizia milanese sono costruiti a larghe bande verticali, una tutta piastrelle di vetro, un'altra tutta materiale laterizio, un'altra tutta terrazzini sovrapposti e chiusi da balaustre piene, un'altra tutta intonaco «punzonato» di finestrelle quadre.

Ho cercato tra vari aggettivi verbali come bucherellato, trapunto, ecc., quello che più si affà alle finestrelle dei grattacieli; ma tanta regolarità e simmetria solo il punzone la può dare.

Alcuni di questi grattacieli sono feriti: quelli rivestiti esternamente di listelli di marmo; e audaci marmisti, vestiti di bianche tute, la testa coperta di feluche di giornale, sospesi in aria nelle bilance pènsili, stanno rincollando i listelli che erano caduti. Gran pericolo vestire esternamente i grattacieli di listelli marmorini.

Io sono nato al tempo dei balconi a colonnette, a ringhiera, a spirali di ferro battuto. Ho anche memoria della balaustra bombeggiante, atta all'impregnata signora che desiderava affacciarsi al balcone e guardare, sotto, il corso delle vittorie e dei landò. Poiché la mia testa non superava in quel tempo la balaustra del balcone, è tra due colonnette a forma di urna che i miei occhi d'infanzia guardavano gli aranci in fiore, il mare azzurro di là dal giardino, il cielo che le cicogne navigavano a triangolo, le zampe ciondoloni e il tac tac intorno degli scheletri volanti. Se il balcone della mia infanzia lo avesse disegnato un architetto razionalista a balaustra piena, che avrei veduto di quegli spettacoli indimenticabili? Quegli spettacoli io li guardavo senza meraviglia, senza diletto. È la conoscenza del male che ci rivela per contrasto il bene e il bello. Non per dargli felicità, sì per impedirgli di conoscere e di *essere felice*, i genitori del piccolo Sakia Muni lo avevano chiuso alla conoscenza della vecchiaia, della malattia, della morte. Così i genitori tutti. I quali non pensano che non sa essere felice chi non sa conoscere. Non pensano che è la conoscenza della vecchiaia, della malattia, della morte; non pensano che è la

frequentazione della vecchiaia, della malattia, della morte che generano la nostra felicità, e tanto più preziosa ce la rendono, quanto più la frequentazione è assidua. Non pensano che sola felicità per noi è questo continuo duello, questo continuo «gioco» col male.

Che ha determinato gli architetti razionalisti a riempire le balaustre dei balconi? L'orrore delle gambe forse (*horror crurum*) o forse il timore che tra gli abitanti dei grattacieli si celino anche uomini liquidi, che si troverebbero al rischio di scorrere tra colonnetta e colonnetta e versarsi nella strada.

In cima al mio grattacielo si aprono terrazze e giardini pènsili, come nella Babilonia di Nabuccodurussur, che gl'ignari chiamano Nabuccodonosor, e Verdi, per brevità, Nabucco.

Quassù c'è aria da dèi. Gl'incontri fortuiti hanno quassù significato ben più metafisico che sulla terra di tutti, onde l'ascensore mi ha tolto stamane, e dove forse non scenderò mai più. Chi ha bevuto l'aria delle vette berrà. Quassù, *mirabile dictu*, mi capita tra le mani un curioso diario del principe Agostino Chigi, nel quale in data giovedì 9 febbraio 1843 trovo questa notazione: «Questa sera a Tordinona è andata in scena una nuova opera intitolata il Nabuccodonosor, musica di un tal maestro Verdi, che ha piuttosto incontrato, contro l'aspettazione».

Tor di Nona è la corruzione di Torre dell'Annona, che era il nome di una delle cinque posterule distribuite a spazi regolari

nelle mura che cintavano il Campo Marzio, a Roma, e precisamente della posterula situata a levante, e rimasta in piedi per metà fino al Rinascimento. La ricerca etimologica è una variante della psicologia, una delle più profonde e sorprendenti fonti di felicità. Solo l'uomo è fornito di anima? Il nostro animo così poco ottuso dal cattolicesimo; il nostro animo attento a tutti i richiami dell'universo; il nostro animo di alchimisti ci vieta di pensarlo. Weininger per primo gettò uno sguardo «psicologico» sulla natura, guardò come creature umane i vulcani, il mare, le tempeste. In verità egli riprendeva per suo conto l'interrogazione degli alchimisti, la ricerca dei nessi tra microcosmo e macrocosmo. Psicologi e alchimisti fin da bambini, dal tempo che spezzavamo i nostri giocattoli per vedere com'eran fatti dentro, la nostra bruciante curiosità deve contentarsi ora di esperimenti meno radicali. Curiosità, ossia amore per gli uomini, desiderio di toccare il loro fondo, arrivare al santuario della loro anima. Questo amore, l'etimologia ce lo porta al santuario della parola, l'alchimia al santuario dell'universo.

L'amico che mi ospita in cima a questo grattacielo ha una faccia da musico. L'occhio è umido e sognante, ampia la fronte e nell'argento dei capelli, buttati indietro dal vento dell'ispirazione, traluce ancora l'oro della gioventù. Egli mi guida per la terrazza aerea, mi mostra il casottino della doccia, la piscina nella quale ignudo egli si bagna sotto l'estivo sole, non visto se non dagli uccelli o da qualche iddio di passaggio, e più spesso dall'alipede

Mercurio, dio dei negozi, che viene in visita nella sua diletta capitale.

Quanto a quel «tal maestro Verdi», io l'ho ritrovato alcuni giorni sono dentro una vetrina del museo della Scala, ridotto alla condizione dell'Uomo Invisibile di Wells. La storica giacca è abbottonata sul petto imbottito di crine vegetale, la cravatta è annodata intorno al solino ritto e inamidato, e tra il colletto e il cappello nero a larghe tese, lo spazio della testa è stato esattamente calcolato e lasciato vuoto. Mancano del pari le mani, e sotto le maniche pendono vuoti i polsini a tubo. La sera, poi che i guardiani hanno chiuse le porte del museo e sono andati a mangiare il risotto giallo nelle loro case di Niguarda (si pensa all'America Centrale) o di Abbiategrasso (augurio giustificato dal risotto giallo) o di Greco Milanese (associazione piena di significato: vedremo in seguito quanto di greco, ossia di sottilmente poetico è nel milanese) la giacca e il cappello di Verdi, cui si sono aggiunti un paio di calzoncini e due scarpe egualmente nere, escono dalla vetrina, scendono in Piazza della Scala, vanno in giro per la città morbida di nebbia, s'incontrano con sessantacinque giacche del tutto simili, sessantacinque cappelli, sessantacinque calzoncini e centotrenta scarpe.

Ai grandi uomini spettano i monumenti. Questi sorgono dopo la morte del grande uomo, a perpetuare la forma corporea di lui, scomparsa per sempre. È raro che un uomo anche grandissimo abbia il proprio monumento da vivo. Mi dicono, ma io

non posso giurare, che questa fortuna è capitata a Primo Carnera, cui i sequalsiani hanno eretto un monumento come al loro concittadino più grande. Che di strano? Anche Milone aveva a Crotone il proprio monumento, e se lo rimirava da vivo. A Verdi è capitato un onore anche più singolare, non solo di monumenti marmorei o di bronzo, ma anche di monumenti vivi.

Verdi scrisse ventotto opere, cui bisogna aggiungere *Un giorno di regno*, rappresentato il 5 settembre 1840 e rimasto senza repliche. Il suo destino, questo melodramma lo portava nel suo titolo. Alle ventinove opere menzionate taluni aggiungono una trentesima, fatta non di suoni ma di materiale edilizio, ossia la *Casa di riposo per musicisti*, edificata a Milano per volontà del nostro padre melodico tra il 1896 e il 1899, e che i predetti taluni chiamano «l'opera postuma» di Verdi.

La Casa di riposo per musicisti è situata tra via Raffaello Sanzio, Piazza Michelangelo Buonarroti e via Monte Rosa: tre nomi che, ciascuno a suo modo, evocano tutti e tre l'idea della grandezza. Sulla grafia di Buonarroti posano come nuvolette alcuni dubbi. I più scrivono Buonarroti, alcuni pochi Buonarrotti, e Verdi per parte sua scriveva Buonarotti come attesta la pagina del testamento olografo, nella quale sono contenute le disposizioni a favore della Casa di riposo per musicisti. Sorgono là presso gli edifici babelici della Fiera Campionaria, la città quadrata che ogni anno ha due sole settimane di vita, brevissima ma intensa.

La Casa di riposo per musicisti è sorta su progetto di Camillo Boito, in istile medievale leggermente tinteggiato di moresco. Chi per un verso chi per l'altro, i fratelli Boito sono stati gli angeli neri di Verdi nell'ultimo atto della sua vita, le sue suocere. E chi sa quanta implacabile malvagità è nell'azione di una suocera, specie se volta a fin di bene, può facilmente argomentare a quale metafisica potenza sale l'azione combinata di due suocere, soprattutto se suocere con baffi e bombetta. Le finestre della facciata sono bifore, trifore le due finestre grandi che sovrastano il portone. Di fronte alla facciata, e nel mezzo della Piazza Michelangelo, sorge il monumento a Verdi, modellato da Enrico Butti, il quale sui quattro lati del basamento ha anche figurato la Melodia, il Poema, la Serenità e la Tragedia. Verdi è rappresentato in atteggiamento bonario, il corpo in riposo, le mani riunite sul tergo sotto la giacca. È l'originale di questo celebre indumento che è esposto in una vetrina del Museo della Scala, ove con l'aggiunta del colletto, della cravatta svolazzante e del cappellone a larghe tese posato all'altezza del cranio che manca, compone l'immagine terrificante dell'Uomo Invisibile.

Questi monumenti casarecci, che i tempi democratici coltivavano come una loro specialità, hanno questo di difettoso che non reggono al tempo brutto. In pieno sole, e quando la strada è come un'anticamera della casa, il monumento non sta male, e dà anche una piacevole impressione di calma familiarità. È un passante, appena più alto degli altri passanti, e che sta sempre

fermo. Ma quando l'acqua come oggi viene giù a catinelle, è una pena vedere il nostro padre melodico esposto al diluvio a testa nuda e senza paltò. Si vorrebbe scavalcare la ringhierina di ferro battuto, aiutare il buon Maestro a scendere dallo zoccolo, dargli la mano per fargli traversare la strada, accompagnarlo sotto l'ombrello dentro la Casa di riposo.

A questa casa Fabrizio e io siamo arrivati in tram, e chi con molta cortesia ci accoglie nel vestibolo non è la Melodia, non è il Poema, non è la Serenità né tampoco la Tragedia, com'era nei voti di Enrico Butti, ma un diffuso e cordiale profumo di risotto allo zafferano.

Tale probabilmente era anche l'intenzione del buon padre melodico, di dare a questi musicisti invecchiati, a questi musicisti impoveriti, a questi musicisti decaduti, dei quali Lui generosamente si diceva collega, e con i quali volle fraternamente coabitare per l'eternità; dare meno una continuazione dell'illusione melodica, che una garanzia anche olfattiva del cibo assicurato. Quale tranquillità, quale pace a noi cui l'incertezza del domani, il dubbio della sorte agitano come il vento agita le foglie, quale conforto se a questo fiato di risotto giallo potessimo dire anche noi: «Tu sei nostro!».

Questo il significato del sonno che Verdi dorme nella cripta della Casa di riposo, questa la ragione della significazione più ampia che la parola riposo acquista in questa Casa.

Per coincidenza, il custode ci susurra mentre saliamo lo scalone liberty disegnato da Camillo Boito, che «gli ospiti di questa Casa dimenticano a poco a poco la musica».

Anche questo probabilmente era nei voti di Giuseppe Verdi, di togliere i suoi colleghi dalle ansie e illusioni della musica, e porli nella sicura felicità di un insonoro riposo. Lasciate parlare l'esperienza di uno che se ne intende: non si ricorda musica se non in condizione di dolore. Dimenticarti, o Euterpe, tormentosa musa, è meno una perdita che una liberazione.

Pure, in questa Casa ove la musica è messa a tacere, udiamo suono d'organo, e il suono si conferma mentre noi traversiamo il salone di ricevimento, ricco di cassettoni che sporgono dal soffitto in dure mammelle rettangolari, di lampadari a pèndule gocce di cristallo, di filetti d'oro che grondano da ogni parte come stalattiti. Chi siede però alla tastiera dell'organo, non è un ospite della Casa ma un frate: un ospite degli ospiti.

Ospiti della Casa finora non ne abbiamo incontrati, e questo ci rincora, preoccupati come siamo di non far sentire il peso a questi musicisti vinti, la vergogna della nostra curiosità. Questa la grande insania della vita nei ricoveri, nelle caserme, nei conviti, di dover vivere anche la propria intimità in maniera collettiva. In un sogno angoscioso e a ripetizione, io mi ritrovo in una strada piena di gente, vestito dalla cintola in su di tutto punto, ma nudo dalla cintola ai piedi. I sogni dunque non sono lo sfogo di quei sentimenti inconfessabili che da svegli siamo costretti a celare,

ma il teatro sperimentale sul quale questi sentimenti prendono forma, e si mostrano a noi in una rappresentazione edificante e ammonitrice. Piacere non c'è nella libertà, nella non coscienza del sogno, e aneliamo dunque a rientrare nella «prigione» della nostra morale, della nostra coscienza, della nostra volontà di segreto. I sogni, questi iloti fedeli, ci danno ogni notte lo spettacolo angoscioso ma salutare del nostro inferno.

I Persiani, al dire di Sesto Empirico, sospendevano per cinque giorni dopo la morte del re l'autorità della legge, perché il popolo vedesse quale calamità è l'anomia, ossia la mancanza di leggi. E l'anomia dell'uomo che dorme, ci mostra di volta in volta quale beneficio è la legislazione dell'uomo sveglio.

Solo una legge poteva autorizzare Verdi a essere sepolto fuori di un cimitero, e quando Verdi chiese per iscritto la necessaria autorizzazione al ministro Baccelli, questi diede in Parlamento una risposta che è un fiore di gentilezza. Disse che mentre Verdi era vivo, la Camera non avrebbe mai osato votare un provvedimento che riguardava Verdi morto. Si vede però che Baccelli non era pratico di scaramanzia, perché al dire degli scaramanti più reputati, la scaramanzia usa il sistema omeopatico ed è la morte che scaccia la morte.

La cripta della Casa di riposo è ornata di «abbaglianti mosaici tratti da cartoni di Lodovico Pogliaghi», improntata a quella «aspirazione all'ideale» che intorno al 1900 ispirava di sé l'arte ufficiale di tutta Europa. Verdi in questa cripta riposa accanto a

Giuseppina Strepponi, sua diletta consorte.

Ma Verdi ebbe due mogli, figlia la prima di quell'Antonio Barezzi, che del giovane Verdi era stato amico e protettore.

Un giorno la Regina Margherita si recò a visitare la cripta, e volti i begli occhi intorno domandò: «E della prima moglie, la soave Margherita, non c'è segno qui dentro?».

La regal domanda ebbe pronta risposta, e dopo breve spazio di tempo una lapide fu murata nella cripta, in memoria di «Margherita Barezzi, dolce consorte a lui, nelle prime lotte della vita».

Lanciamo la mano per fermare il gesto del custode, ma questi ha già aperto la porta di una camera...

Per fortuna la camera è solo da mobili abitata: un lettuccio coperto di bianco, un armadio senza luce, un tavolino, una madonna di Luini alla parete.

«E quando l'ospite è ammogliato?».

Il custode risponde: «Sono ospitati entrambi ma vivono separati: il marito con gli uomini, la moglie con le donne».

Questa disposizione io dubito sia stata presa da Verdi, lui che insofferente dei pettegolezzi dei bussetani sulla sua vita privata, partì nel dicembre del 1851 con Giuseppina Strepponi per Parigi.

«La moglie,» aggiunge il custode «è iscritta col suo nome di ragazza».

«Perché? forse per restituire alla donna quella personalità che il matrimonio le toglie?».

Il custode elude questa domanda, ma in compenso c'informa che gli ospiti della Casa sono attualmente cento e dieci: sessantacinque uomini e quarantacinque donne.

Dal corridoio del primo piano m'affaccio a guardare giù in cortile, e vedo Verdi – dico bene: Verdi che lo traversa a passo lento, e si avvia verso l'uscita.

Se non grido è perché non è mio costume gridare, e restai muto, da quanto mi diceva mia madre, anche quando venni al mondo.

Alzo rapidamente lo sguardo al cielo per smagarlo, poi lo abbasso alle finestre di rimpetto per assicurarmi che ancora è valido e non ha acquistato nel frattempo facoltà necromantiche; infine lo riporto nel cortile: Verdi continua a camminare e sta per entrare sotto l'atrio.

Non solo, ma dietro al primo Verdi cammina un secondo Verdi, e dietro al secondo un terzo, poi un quarto, un quinto...

È lui: *sono* lui?... È uscito dalla cripta: *sono* usciti dalla cripta?... Io solo lo vedo: io solo *li* vedo?...

Il custode dice:

«L'uniforme sarebbe riuscita umiliante, e perciò il Maestro ha voluto che questi suoi ospiti, questi suoi “colleghi” andassero vestiti tutti come lui, con l'ampia giacca nera a doppio petto, la cravatta svolazzante, il cappello a larghe tese».

La voce del custode suona al mio orecchio come, bambino, nel cuore tenebroso di un incubo, suonava accanto a me la voce

di mia madre per svegliarmi.

I monumenti non si muovono, ma per degnamente onorare il nostro padre melodico, sessantacinque monumenti vivi, sessantacinque Verdi, vegeti, robusti e pieni di risotto giallo, escono tutti i giorni dalla Casa di riposo e si mettono in giro per Milano; e quando è bel tempo si spingono fino ai laghi; e spesso arrivano fino alle Alpi; e qualche volta varcano persino le frontiere per recare il vivo ricordo di Lui anche a quelle strane genti.

«E le donne come vanno vestite?».

«Come Giuseppina Strepponi» risponde il custode.

E dopo un po' soggiunge:

«Fornisce tutto la Rinascente».

Ritorno in cima al mio grattacielo. L'ospite m'insegna in un canto della terrazza (altro incontro fortuito: il canto della terrazza) una strana cesta di ferro posata in obliquo, nella quale va collocato nelle notti di solennità il proiettore che proietta il suo raggio sulla bandiera.

L'asta della bandiera, infissa sulla vetta più alta del grattacielo, io a tutta prima l'avevo scambiata per l'asta del parafulmine; ma il mio errore è giustificato. Tutti i segni che l'uomo pone sul tetto della sua casa hanno fine profilattico, e le statue, le ali, le bandiere ci guardano dai pericoli metafisici di cui brulica l'aria, siccome l'asta di Beniamino Franklin ci guarda dal fulmine.

Sopra un praticello del giardino pensile biancheggia al sole un

piccolo bucato – al sole che non c'è: ali cadute dai fianchi d'ignoti uccelli bianchi. Che cosa attira il mio sguardo? Riconosco alcuni capi di biancheria che le donne non usano sempre ma periodicamente, e il mio ospite, che è scapolo, come a rispondere all'interrogazione del mio sguardo, mi dice che quei capi di biancheria sono di Carolina, la sua vecchia e fedele cuoca. Il mio ospite parla della sua cuoca, come Ulisse parlava della sua nutrice. Ma la cuoca non è dessa pure una nutrice? Fino a quale età la vecchia e fedele Carolina farà uso di questa biancheria speciale? Carolina dev'essere èmula di Rachele, la moglie di Giacobbe e madre di Beniamino.

Quanto inutile è questa spiegazione! A che si riduce quassù il gioco d'amore, la lotta dei sessi, il dramma fra Adamo ed Eva? Al decimo piano di un grattacielo, che con l'aggiunta del mezzanino e del seminterrato diventa in verità il duodecimo, l'uomo già vive nel cielo e si angelica. Una calma distesa, una grande purezza mitiga il mio soggiorno sul grattacielo. A staccarmi anche metaforicamente dalle cose terrene, basta l'ascesa in uno dei tre potenti ascensori che, senza contare i due montacarichi, traversano ininterrottamente il grattacielo, salendo e scendendo entro le loro profondissime torri. Di notte, già quasi sciolto in un sonno molto simile alla morte, accucciato dentro un letto soffice e curvato a barca, nel silenzio siderale di questo immenso cubo di cemento levato tra le stelle, io odo ancora, prima di di-

menticare definitivamente, il ronzio cupo, profondo, lontanissimo degli ascensori sempre vivi nel loro moto di ascesa e discesa, e quello più faticoso, più stanco, più «plebeo» dei montacarichi. Poi il sonno cala su questo ultimo pensiero, che ben poco basterebbe quassù a portarmi da questa a un'altra vita, e che il morir è lieve a queste altezze.

Anche nella preparazione della morte, la scienza del benessere domina l'intelligenza milanese. Il lusso, la comodità, la sicurezza del Cimitero Monumentale sono garanzia sicura alla vita delle anime e dei fantasmi. I meno abbienti vanno a dormire a Musocco, e ci vanno in tram, in un tram debitamente nero.

È soltanto un'illusione? Anche le funzioni digestive sono alleggerite dall'aria del grattacielo (*aër cacuminum*) e io, che quando sto al piano, uso velare l'occhio dopo pranzo, come la testa del vitello sul marmo del beccaio, quassù la leggerezza di Ariele si continua in me anche a stomaco ripieno. E quando il mio ospite annuncia che a pranzo c'è un pollo, s'intende che ogni commensale ha nel suo piatto un bel pollastrone intero, coricato sul dorso, lustro come un volatile di encausticato palissandro, stretto le zampe ai fianchi nella positura del neonato, e cui la sola testa manca per sorriderci e farci festa, poiché il collo non parla, nero, ricurvo e tronco, come il tubo mozzo nella casa abbandonata, dopo che gli agenti del gas sono venuti a staccare il contatore.

Giù, varcati i potenti cancelli che chiudono l'ingresso del grattacielo, gli ascensori ti aspettano aperti, illuminati come teatrini. Non c'è anima viva intorno, sei solo in mezzo al lucore dei marmi, in un silenzio di santuario. Che impressione, noi abituati agli ascensori chiusi in gabbia come bestie feroci, al portiere scontroso cui, quando per caso lo trovi nella sua guardiola, devi ungere lo zampino per farti aprire la gabbia! Si entra nell'ascensore del grattacielo come nelle case incantate dei lunaparchi, nulla avviene finché il tuo dito non ha pigiato il bottone del piano al quale tu aspiri. Ma quando hai pigiato il bottone, le porte si chiudono d'incanto e l'ascensore parte lentamente come nave che esce dal porto, prende l'abbrivo e indi a poco si stabilizza nella marcia regolare e pulsante dell'altomare dell'ascesa. Tu allora ti puoi sedere, pensare al tuo avvenire o, come fo io, scrivere alla donna amata. Giunto alla meta, l'ascensore del grattacielo non si ferma di colpo, ma rallenta come la nave che entra in porto guidata dal pilota, e le sue porte incantate non si aprono sopra un pianerottolo comune, ma nell'alloggio stesso che ti aspetta. Per le anime tarde, i pusilli, gli ottocentisti, è stata collocata nell'atrio del grattacielo la curva di un magnifico scalone; ma è uno scalone «per l'occhio», che muore al piano rialzato.

Il grattacielo ha trasformato la vita dei milanesi. Misteriose attività si svolgono dentro queste città verticali, che la città orizzontale ignorava, dolcemente stesa nella sua pianura, con i suoi palazzotti bassi e i suoi giardini chiusi. Strane iscrizioni istoriano

le finestre del mio grattacielo, e fin dove lo sguardo arriva, leggo parole ignote e magnifiche. Che è «Tecnomasio Italiano Brown Boveri?». Nell'iscrizione «Ide la.spe.me», speme a tutta prima mi sembra il sinonimo poetico di speranza, ma l'inaspettata punteggiatura dopo l'articolo e nel mezzo del sostantivo, mi persuade indi a poco che nella «spe.me» del mio grattacielo speranza non c'è. Quanto alla «Termo Terapia Parapack», che annunciano le finestre color di latte del seminterrato, l'ospite mi spiega che «parapack» è composto del sostantivo tedesco *Pack*, che significa pacco, e delle prime sillabe di «paraffina», indica una cura che consiste a ungere il paziente con grasso di paraffina, e impaccarlo per alcun tempo a scopo dimagrante.

Dalla terrazza del mio grattacielo guardo il sottostante paesaggio della città, i bastioni di Porta Venezia spianati dell'antica elevazione e irti nel fianco sinistro di grattacieli simili al mio.

Questi grattacieli che si sono raccolti nel piazzale Fiume, e aprono le braccia di un'immensa croce sugli ex bastioni di Porta Venezia e di Porta Nuova, e dilungano l'asse della croce nel viale che conduce alla Stazione, compongono una medesima famiglia di giganti, occhiuti come Argo e impennacchiati del fumo delle loro caldaie di riscaldamento. Un'altra famiglia di grattacieli è sorta intorno a San Babila, per umiliare ancor più la chiesetta romanico lombarda, e la colonnetta dorica che la precede, reggendo sul capitello un leone.

La chiesuola di San Babila è sorta sull'area di un tempio dedicato al sole. Anche il santo vescovo di Antiochia ha voluto «mangiarsi» una divinità pagana. Tutte le virtù si possono riconoscere ai santi del cristianesimo, meno la tolleranza. San Babila ha scacciato il sole dal suo tempio, ma non per questo il sole ha smesso di darci luce e calore. Elio non si vendica. Quanto al leone che sorge di fronte alla chiesa, non sempre esso era appollaiato in cima a questa colonna, ma se ne stava per terra, sopra un basamento basso e i milanesi lo coprivano di lordure. Per salvare il re degli animali da questo sistematico smerdamento, Carlo Serbelloni, magistrato delle strade, lo fece collocare nel 1650 su questa colonna salvatrice. Nacque così l'equivoco «veneziano» del leone di San Babila. Molti dimenticarono che questo leone era semplicemente lo stemma del quartiere, lo promossero a leone di San Marco e immaginarono che perpetuasse non so quale vittoria dei Milanesi sui Veneziani.

Per contagio, sorse alla sinistra di San Babila una specie di Venezia fasulla (*Venedig in Wien* annunciavano una volta i viennesi parchi di divertimento) un falso palazzo Vendramin che, l'ultima volta che io lo vidi, spirava gran tristezza dalle sue finestre bifore e aspettava rassegnato la morte.

Morte aspettava anche il palazzotto che si appoggiava al falso Vendramin, e portava sulla facciata e sul fianco scoperto alcuni terrazzini neri sui quali il nome «Palmer» era ripetuto in lettere d'oro.

In via Durini,¹⁶ di fronte all'or scomparsa sartoria Palmer, si apre come boccaporto che scende alla sentina, l'ingresso del Florida Danze. Scendo nel Florida che è decorato di negra tela cerata, e dove pochi ceri collocati a regola d'arte funeraria basterebbero a perfezionare questo aspetto di cappella ardente. Sull'accompagnamento di un bangio, di una chitarra havaiana e di una sega vibratile, il cantore senza voce canta attraverso un megafonino di cartone: «Un'ora sola ti vorrei – per dirti quello che non sai», al che il contrabassista fa immediatamente seguire questa variante: «Un'ora sola ti vorrei – per mangiar polenta e osei». Nonché genio burlone del luogo, il contrabassista è anche l'annunciatore degli spettacoli, e indi a poco annuncia *mademoiselle George* nel bolero di Ravel, che egli pronuncia Ràvel, come i meridionali dicono Cavour.¹⁷ E *mademoiselle George* si avventa sulla pista, stupenda creatura bionda originaria presumibilmente di una delle feraci valli del Reno, e danza il bolero ruotando la gonna a tulipano ed eccitandosi con le nacchere; ma nella foga una rosea mamma dall'occhio biondo le scappa fuori dell'abito,

¹⁶Alessandro, della patrizia famiglia Durini, fu il primo che usò in Lombardia l'acquerello per la figura.

¹⁷Alcuni meridionali dicono anche bàule ma per scaramanzia, perché baùle essi chiamano la cassa da morto.

e la ballerina, la mano sul petto come la Venere Medicea, corre a nascondersi nello spogliatoio. Or come avviene che questa medesima *mademoiselle George*, cui la fuoruscita di una sola mammella ha empito di confusione e ha tinto la gota di pudico rossore, torna spavalda poco stante ad avventarsi sulla pista per una nuova danza, e nuda questa volta, splendidamente nuda, e sol di audacia armata?

Malinconia ninfa gentile

La vita mia consacro a te.

Marta Palmer è morta, che nei giorni torbidi del...

Era una delle più tragiche giornate dell'estate 1919. Alcuni giovani in gruppo portavano di corsa un ferito, la faccia rigata di sangue. Poco prima l'«Avanti!» era stato incendiato. Sulle facce era ancora il caldo della battaglia. Nelle strade deserte l'ombra si diffondeva della sera, e il cielo era rigato di rondini. In Corso Venezia incontrai Carrà. Non si trovava ristorante, osteria, gargotta. Carrà ebbe l'idea di andare da una signora sua amica che abitava in quei pressi. La casa era chiusa come un fortilizio. Di là dalle vetrate della sala da pranzo, un giardino glauco fosforeggiava come un paesaggio sottomarino. Mancava la corrente. Si mangiò di fortuna, al lume di candela. Ma una bambina «rischiava» quel buio, sulla quale l'atmosfera cupa non pesava affatto. Chiacchierava, interrogava, spariva nell'ombra della sala fino a

non lasciarsi di sé se non il suono della sua voce sottile, tornava correndo nell'alone breve della candela, come pesciolino che sale dal fondo. Il ricordo rimase in me di quella giornata nera e punteggiata di una piccola luce infantile, finché nel marzo del 1938 quella medesima luce, ma sviluppata dagli anni e passata dallo stato di lucignolo a quello di lampadina di 15 watt, io ritrovai sul palcoscenico del Valle, e segnata sul programma col nome di Kiki Palmer.

Il nome non è soltanto indicazione: è anche qualificazione e non di rado propiziazione. Quando a uno diamo nome Vittorio, o Andrea che significa «coraggioso», o Evaristo che significa «perfetto», gli conferiamo una qualità e di questa qualità desideriamo donargli il destino. È pure con intenzione propiziatoria che s'impongono nomi come Angelo o Leone o Pia. Ma quale destino in una onomatopea, cui manca persino la ragione delle onomatopee come nomi di animali domestici, e che è di imitare una voce, un verso, un grido? Se il nome è una forma di magia favorevole, nel soprannome, a parte la bamboleggiante scemenza dei nostri genitori, si cela forse anche una forma di magia sfavorevole. A uomo chiamato Bubi, o Riri, o Cicci (abbiamo un esempio vicinissimo di adulto chiamato Cincin) una vita eroica o soltanto seria è preclusa. Infinite le maniere, e non tutte consapevoli, con le quali noi cerchiamo di vendicarci sugli altri, e talvolta sui più cari, di ciò che ci scontenta in noi stessi, ci addolora, ci umilia. A queste cose forse ha pensato la Palmer, quando

ha abbandonato il soprannome Kiki e ha ripreso il suo nome Daniela. La mania dei soprannomi non è dei soli nostri *gagà* (su questa parola vedrai mia nota più oltre, nel capitolo dedicato ad Alarico). Bibin si chiamava una delle più belle signore della Milano di Stendhal, e quel Buondelmonte che nel 1215 a Firenze mancò la fede a una donzella Amidea e diede origine alla lunga e sanguinosa lotta fra Amidei e Buondelmonti, si chiamava Cecé.

Anche il palazzotto mammelluto di terrazzini neri fregiati di scritte d'oro, ha ceduto il posto a un fratello del grattacielo che gli sta di fronte, il quale accende ogni sera sul suo fastigio l'infocato nome della Snia Viscosa.

Tale la sorte di chi è nato fra due civiltà, di veder morire i falsi Vendramin e nascere i grattacieli, noi che forse non morremo mai, e forse non siamo nemmeno nati.

Marta Palmer un giorno ci fece visitare il suo negozio, ove come armature nell'armeria vegliavano pendule nelle vetrine le lunghe guaine di velluto nero che anche alla più cicciosa massaia davano un aspetto ieratico da Wanda Landowska; le tuniche laminate che trasformavano anche la più grassa borghese in Giovanna d'Arco; gli abiti a ramaggi che anche alla donna più vizza davano una freschezza di giardino semovente. Poi, avendoci stimati degni di entrare, e scostando con cauta mano una portiera, Marta c'introdusse nel «santuario» dalle pareti tappezzate di viola, ove sopra un altare nero posava un trittico del pittore Martelli.

L'anno prima, sui bastioni di Porta Venezia, avevo assistito alla nascita della Fiera Campionaria. Era bambina la Fiera o eravamo bambini noi? Si andava alla Fiera Campionaria come alla fiera di Porta Genova, con umore bambinesco e chiassoso, non per gli affari ma per il torrone. Poi si traversava il sottopassaggio dei bastioni e si andava a prendere il caffè alla Stazione Centrale. L'anima ottocentesca non era ancora spenta, e l'uso delle mescolanze perdurava: un ombrello era ombrello e assieme bastone, un canapè era canapè e assieme bagnarola, una stazione ferroviaria era il luogo di arrivo e di partenza dei treni e assieme luogo di ricreazione.

Poi venne il funzionalismo seguito da un corteo di idee puerili, e la dorata luce della civiltà si spense. Sto sulla cima del mio grattacielo e penso alle felici mistioni che ammorbidiscono la vita e ci avvicinano alla perfezione. Penso all'uomo che ha in sé anche la donna, all'angelo che ha in sé anche il demonio. Alle felici mistioni finiremo per ritornare, ma quando?

Un doppio viale a ferro di cavallo saliva all'antica Stazione, circuiva un prato a conca, passava lunghessi gli alberghi che all'arrivo dei treni si succhiavano dentro i viaggiatori più frettosi: il Terminus, l'Albergo Nord, il Palace che oggi si chiama Palazzo, e allora gli iniziati chiamavano *Pèless*.

A misurare la distanza che mi separa da quel tempo, mi basta guardare dall'alto del mio grattacielo il *Pèless* superstite, allora così grande e ora così piccolo.

Lo sguardo indugia con malinconia. I ricordi si svegliano a uno a uno. Era un amore vorticoso. Non tanto per la passione che entrambi ci divorava, quanto per le arti da cacciatore di martore cui io ero astretto in quel tempo di stretto puritanismo, ogni volta che dovevo traversare senza destar sospetti l'ingresso del munitissimo *Pèless*, guardato da portieri insigniti di incrociate chiavi e da lift in giustacuori rossi, e l'indomani per andarmene al primo canto del gallo, attraverso corridoi misteriosi e declivi scale di servizio.

Quanto sprecona la gioventù! Quanto poco sa approfittare dell'attimo che fugge! Tante fatiche da superare, tanti ostacoli da vincere, tanti pericoli da affrontare; e quando infine ci trovavamo in camera, soli, al sicuro, chiusi nel cerchio del lume galeotto; anziché cogliere il premio sospirato, consumavamo la notte a guardarci negli occhi, a divorarci con gli occhi, ad amarci con gli occhi, soltanto con gli occhi. Ma è generosità forse, spreco, o non saggezza piuttosto e arte di capitalizzare la felicità? Il desiderio insoddisfatto vent'anni sono, oggi è ancor vivo in me, che altrimenti sarebbe morto. E una morta felicità che conta, in confronto a un desiderio vivo?

Nell'arte di conservare la felicità mediante l'inconsumazione dell'amore, mi ha preceduto Francesco Petrarca. Il *Canzoniere* è il poema della castità, di che egli ringrazia Laura nel XXI e nel XXII sonetto in morte di lei.

Lei ne ringrazio e il suo alto consiglio,
che col bel viso e co' soavi sdegni
fecemi, ardendo, pensar mia salute.

La castità è uno dei pochi mezzi che noi abbiamo di vincere la morte.¹⁸ Il premio dell'immortalità generosamente ci ripaga dello sforzo che la castità richiede.

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse 'l mio corso, e l'empia voglia ardente,
lusingando, affrenò, perch'io non pera.

Il volgo che con le sue parole stesse «tira al sodo», si tira ogni volta la morte sulla testa. Morte cala sugli amanti soddisfatti, e non per nulla i Francesi chiamano *petite mort* il soddisfacimento del desiderio amoroso. C'è di più: nel soddisfacimento mancato l'uomo buio si crede vittima di una frode e di essere stato «fatto fesso». Di quante astuzie Morte vela le sue armi!

¹⁸«Eabani (l'Adamo babilonese) era fornito di un potere magico sulla natura selvaggia. A fine di togliergli questo potere, Eabani fu indotto a perdere la sua verginità, secondo la nota credenza che la verginità conferisce ad ambo i sessi delle forze superiori» (Alessandro Haggerty Krappe, *Mitologia universale*, p. 341).

Lombardia non è Etiopia. In Lombardia la stagione delle piogge non divide l'anno in due periodi distinti, uno di azione, l'altro di contemplazione; ma anche in Lombardia le precipitazioni del Giove pluvio recano alcuni leggeri turbamenti, come di costringere, non fosse altro, questi uomini d'affari a rivestire i loro cappelli di una membrana trasparente e preservativa. La Fiera di Milano coincide con la stagione delle piogge, e questo ha generato la leggenda che la Fiera fa piovere. Ecco come nascono le religioni.

Una volta, secondo che volevano la pioggia o il sole, i milanesi mandavano un'ambasceria di maggiorenti in Comune, perché dessero incarico al segrestano di Santa Maria Segreta di esporre secondo i casi l'Angelo della pioggia o quello della siccità. Se il miracolo non avveniva, il popolo se la prendeva col sagrestano «che aveva sbagliato angelo». Anche oggi piove, terzo giorno della Fiera di Milano, ma poiché la chiesa di Santa Maria Segreta è stata abbattuta nei primi anni del secolo e sostituita dal Palazzo delle Poste e Telegrafi, l'angelo non c'è più che potrebbe arrestare la pioggia. Segreta si chiamava quella chiesa, perché non si conobbe mai chi fornì i mezzi per la sua costruzione. In sagrestia, presso i draghi e gli angeli miracolosi, era custodito il libro dei pestiferati del 1630, che da quella parrocchia «furono portati alli Lazzaretti sopra li carri». Lazzaretum è una corruzione di Nazaretum, del primo ricovero di appestati sorto a Venezia, presso l'isola di Santa Maria di Nazaret. Ma Nazaret è veramente

esistita? Molti anni sono, il «Journal des savants» dava una strana spiegazione di «Nazzareno». Secondo quel dotto giornale, *naẓẓareno* era il titolo che gli ebrei davano ai loro primogeniti, mentre i protocristiani credettero che «nazzareno» significasse «nativo di Nazaret». A che questo affannarsi ad affermare l'esistenza storica di Cristo, o a negarla? Cristo è in noi, è nell'aria, è nelle cose, ancorché non quanto sarebbe desiderabile che fosse. È in quella misteriosa forma di amore che non nasce dal sesso. È nella pietà che riempie lo spazio tra uomo e uomo e fa sì che l'uomo si senta unito all'uomo. È nell'arcano sentimento che anima di sé l'idea del bene, la quale diversamente – «platonicamente» – sarebbe sterile e immota. Anni addietro il «Simplicissimus» dimostrò per burla che Gesù era *von Naẓareth*, e dunque nobile. Strana mentalità che mischia l'umorismo, l'irriverenza e il gusto dell'erudizione.

Piove una pioggia sottile, verginella. È l'aria stessa che si è messa a vivere in liquidi filetti. Questa pioggia non ferma la vita né costringe a ripararsi: invita anzi al gioco e a dare le parti nude del corpo al tocco di queste vispe freccioline, che il sole matto d'aprile, occhieggiando fra le nubi passeggiare, accende tratto tratto di brillio. Chi assicura del resto che vivere sotto la pioggia, non sia la naturale condizione dell'uomo?

Quando io vidi nascere la Fiera, tra Porta Nuova e Porta Venezia, i bastioni serbavano ancora l'aspetto fronzuto e di passeg-

gio che avevano al tempo in cui Stendhal, timido e voglioso, galanteggiava le belle milanesi alle portiere dei calesci.

Un giorno, cogliendo sul Corso il dialogo tra una signora milanese e il suo cocchiere, Stendhal udì imputare al *maledett Bonapart* i freddi precoci che dopo la Rivoluzione francese si erano abbattuti sulla Lombardia. Le dame milanesi tenevano per fermo che la catena delle Alpi costituisse un riparo ai venti del Nord, e che Napoleone, aprendo la strada del Sempione, avesse aperto un buco nel paravento. Io per parte mia stupisco dello stupore di Stendhal. Conosco un editore di libri di alta cultura, il quale molto si meravigliò quando gli dissi che i fiumi non sono acqua del mare che se ne va a zonzo per le campagne. La strada del Sempione si chiama oggi ancora «la Napoleona», con un nome che fa pensare meno a una strada che a una ostessa cicciosa e gigantesca. S'intende che la signora di cui parla Stendhal era una signora avanti con gli anni, altrimenti non sarebbe stata a parlare col proprio cocchiere. Gli amori fra padrona e cocchiere davano la tranquillità, la sicurezza delle cose fatte in casa. All'avvento dell'automobile, gli amori fra padrona e cocchiere furono sostituiti dagli amori fra padrona e autiere. Poi, per l'accresciuta libertà di costumi che rende gli amori fra pari sempre meno «importanti» e «pericolosi», gli amori fra padrona e servitore cominciarono a scemare. A onor del vero questi amori misti sono meno degli amori, che dei servigi appena più intimi che il servo è chiamato a rendere alla propria padrona. E il servo di stile non

approfitta di questa parziale intimità, per rivalersene in altri momenti della vita, e sovvertire i rapporti fra padrona e servo. All'amore completo, all'unione perfetta di anima e corpo, all'amore che si prolunga anche al di là dell'atto sessuale, la parità di classe è condizione indispensabile, come mostra anche Lope de Vega nel *Cane dell'ortolano*. Gli amori impari hanno il mostruoso degli amori bestiali, dell'amplesso di Pasifae col toro. Ed è questa mostruosità degli amori fra impari, che consente alla donna patrizia di non dare importanza agli amori con un servo.¹⁹ Conosco una dama che una sera, incidentalmente, ebbe rapporti intimi con un plebeo. E costui, l'indomani, incontrata la dama, ebbe un atteggiamento intonato all'incidente del giorno prima. Del che la dama profondamente si meravigliò. Chi era costui? Che voleva? A che alludeva? Un abbaglio evidentemente, un'aberrazione. La dama guardò il suo amante del giorno prima,

¹⁹«On assure que dans la partie méridionale de la Virginie, dans les Deux-Carolines, ou la Georgie, et même dans la ville de Charlestown, de jeunes noirs absolument nus se présentent devant leurs maîtresses, les servent à table sans qu'elles se doutent que cela soit indécent... A la vérité, il serait difficile de faire entendre à une *habitante* qu'un nègre et son mari sont deux êtres de la même espèce» (*Sénancour*, «De l'Amour», chapitre «De la Nudité»).

come se non lo avesse mai veduto. Zola avrebbe scritto un romanzo sulle sofferenze di quel plebeo, che a distanza di poche ore ritrova estranea, inavvicinabile, ignota la donna che gli si è concessa. Ma Zola non aveva pensato che soltanto la perfetta parità di condizione sociale (io aggiungo: e di condizione mentale) consente all'amore di sopravvivere all'amplesso. Questi abbagli, queste aberrazioni sono ribadite da certe espressioni retoriche e false come «darsi», «farla sua» ecc. Il linguaggio andrebbe rinettato delle troppe locuzioni insensate che lo ingrommano. Si continua a dire che il sole *si leva* e *tramonta*. Plebeo, il sole prenderebbe egli pure alla lettera queste locuzioni che gli attribuiscono movimenti che egli non si sogna di fare, e si metterebbe a girare intorno alla terra. Ma il sole plebeo non è, e se ne sta fermo a guardare la terra che gli gira intorno.

Il mio amico Barilli, che alcuni anni sono fece il periplo dell'Africa e consegnò questo suo viaggio in un libro pieno di fantasiosa bellezza, mi dice che questi servigi appena più intimi che il servo è richiesto di rendere alla propria padrona, sono usatissimi tuttora fra le mogli dei funzionari inglesi del Sudàfrica; e laggiù non tendono affatto a scemare, sia perché il clima del Sudàfrica è molto riscaldante, sia perché le mansioni del cameriere là sono disimpegnate da zulù straordinariamente sviluppati nelle membra, e simili a statue di bronzo fornite non tanto di parola, quanto di calore e movimento. Resistere ai forti amplessi di quelle statue calde e semoventi, riesce altrettanto difficile alle

mogli dei funzionari della Rhodèsia, quanto riusciva difficile alle beltà del tempo eroico resistere all'amplesso degli dèi.

L'acme degli amori ancillari la vide Roma. Marziale prende in giro, con poco spirito del resto, una grande dama di nome Marulla (*marùli* in neogreco significa lattuga) perché i suoi numerosi figli essa non li aveva avuti con suo marito, ma col cuoco di casa, col flautista, con l'allenatore sportivo, con l'impiegato. A chi corrispondono nel personale di una grande famiglia di oggi il ludimagistro e il flautista? I poeti del secondo secolo ci insegnano che nelle famiglie più signorili la moglie chiamava il marito *ancillariolo*, e il marito a sua volta scherzosamente riprendeva sua moglie perché preferiva «i portatori di lettiga»: i *lecticarii*. Ma come non meravigliarsi che proprio il cristianesimo abbia favorito gli amori ancillari? Nel terzo secolo, Callisto papa decretò la legittimità del matrimonio fra donne del patriziato e schiavi, e se questi matrimoni sancivano da una parte la cristiana egualità tra gli uomini, distruggevano dall'altra quelle distinzioni di casta che nell'amore sono più necessarie che altrove. Praticato fra individui di classi diverse, l'amore piega nella prostituzione.

Oggi la Fiera ha una sua città propria: una città quadrata, lontana dal centro di Milano, circondata da lunghi edifici industriali, da alte case squadrate e disadorne, che intorno alla Città degli Affari compongono come una chiostra di denti, cui manca qui un molare e là un incisivo.

Che avverrà nella testa dei filologi futuri, se sopra una esumata pianta della 21^a Fiera di Milano troveranno parole come *Salva, Censa, Scae*? Se l'etrusco è oggi ancora una lingua oscura, è forse perché i vocaboli di questa lingua che finora hanno resistito ai più gagliardi sforzi interpretatorii, non sono in verità se non i nomi dei prodotti industriali esposti, nel 1940 a.C., alla Fiera di Populonia. La parola *Pater*, trovata accanto a *Cofa, Oxal* e *Dubied*, getterà una improvvisa luce nel buio delle ricerche. I filologi esulteranno ma sarà una luce illusoria, perché *Pater* non significa padre, come credono i latinisti, ma un materiale edilizio fatto a imitazione di quello usato dalle rondini nella costruzione dei loro nidi, ossia un misto di paglia e cemento.

Entro alla Fiera per l'«Ingresso Domodossola». Ai lati e sopra alti pilastri si ergono le divinità tutelari del commercio e dell'industria: Mercurio a destra in gonnellino e in atto di camminare, a sinistra una donna formosa che cala un gigantesco martello su una incudine nana. All'inizio del viale si annuncia con lettere cubitali il «Palazzo degli Affari». Una volta i palazzi erano soltanto dei re. Gli affari si trattavano nell'ombra, e «signore» era sinonimo di «uomo che non lavora». Oggi una nuova aristocrazia, il gancetto della stilografica sporgente dal taschino del panciotto, il libretto delle ordinazioni nella destra e nella sinistra quello degli assegni, segue gagliarda e pugnace il pètaso veloce di Mercurio.

La nobiltà dell'affarismo milanese è di vecchia data. Nel 1350

i mercanti di Milano avevano già una propria sede presso l'attuale via Armorari, e la chiamavano la Casa dei Banchieri. Raggiunta la massima potenza finanziaria in sede, i banchieri di Milano passarono a trattare con gli Stati esteri. *Lombard Street* documenta oggi ancora i prestiti che i milanesi facevano ad Arrigo IV d'Inghilterra, a Madrid la via *de los Milanese*s ricorda gli affari che i banchieri milanesi trattavano con la corte di Spagna, e in *El mejor alcalde el Rey* di Lope de Vega, don Tello de Neira dice:

*Di que la regalaré,
y dile que la daré
un vestido tan galán,
que gaste el oro a Milán
desde su cabello al pie.*

La fine del paganesimo fu determinata in gran parte dal disprezzo dei gentili per il lavoro.

Colonne di scolaresche, comandate da maestrine impettite e marziali, sfilano agitando bandierine. I bimbi portano in testa delle bustine di carta gialla, sulle quali è scritto che la cioccolata Cima è «la cioccolata che piace». D'un tratto mi trovo coinvolto in una schiera di sordomuti, che parlano a gesti e si divertono un mondo. Sono paffuti e rubicondi, ma in tutti hanno una faccia sola. Sul margine del marciapiede una vecchierella vende biglietti della lotteria di Tripoli da una parte, e dall'altra lo strumento che

molti considerano indispensabile per visitare la Fiera, ossia un paracqua chiuso dentro una guaina di carta oleata. Molti comprano i biglietti della lotteria, ma nessuno i paracqua. Attraverso il brusio delle scolaresche, la voce dei diffusori che propagano le canzoni di Vittorio De Sica, e lo strombettamento dei divani a motore che portano comodamente seduti in fila i visitatori che non amano camminare, un altoparlante grida: «Attenzione! Attenzione! La signorina Ivonne Paraguerra è invitata a recarsi davanti al padiglione dell'abbigliamento per una comunicazione che la riguarda». Ivonne Paraguerra! Era il maggio 1940. È dunque una forza magica nei nomi, la quale talvolta seconda ma più spesso contrasta?

Modesto e gentile, il padiglione belga arieggia una comoda abitazione per ospitare la serena vecchiaia di un Filemone e Bauci del Brabante. Il bronzео busto di Leopoldo III posa tra le palme, forse per un arboreo richiamo al Congo. Nel fondo del padiglione si levano trofei di annaffiatori e liscivatrici.

La Fiera del 1940 è l'ultima immagine del Concerto Europeo. Come un cannone dalla casamatta, un tubo d'acciaio sporge dal padiglione del Cogne.

L'aspetto ambiguo di questo tubo d'acciaio, può essere il simbolo della meccanica d'oggi. Rivive nella ventunesima Fiera di Milano il misterioso paese di Erewhon, che Butler scoprì «di là dalle montagne», e ove le macchine filiavano come mammiferi e obbedivano alle leggi dell'evoluzione. La parentela si stringe

sempre più fra macchine di pace e macchine di guerra. Atroci dubbi mi tormentano. A quali usi, agricoli o bellici, è destinata questa mostruosa Escavatrice, torva sotto la sua finta pelle di rana? Sotto l'enorme tettoia della Meccanica, un popolo di macchine si agita e urla. Urla l'Insaccatore. Urla il Crivello mobile per frumento mercantile. Urla l'aratro automobile ottovomere (quanto comodo avrebbero fatto queste sdruciole all'autore delle *Odi Barbare!*). Urla lo Spandiconcime che ha le ruote rosse e il torace turchino. Urla la pompa con agitatore per concimaie, pozzi neri, irrigazioni, ecc. Urla il Frangipanelli. Urlano i Trattori Balilla simili a piccoli carri armati. Urlano gli aratri simili a grandi cavallette verdi, e smentendo il proprio nome urla anche lo Svecciatoio Silenzioso. Insensibili a tanto frastuono, due signori senza età, vestiti d'impermeabili abbottonati fin sotto il mento e il cappello coperto di cellofan, stanno immoti dentro una cabina di vetro, e fissano il vuoto con lucidi occhi da statue criselefantine.

Grandi contrasti architettonici distinguono lo stile complesso della Fiera. Di fronte al palazzotto medievale della Sardegna, irto di torrette merlate e fenduto di feritoie, ecco le pareti lisce, vetrine e alluminate del Triplex e del Padiglione dell'Abbigliamento. Sulla porta del padiglione sardo, una fanciulla tanto bruna che dardeggia riflessi azzurri come una creatura d'antrace, m'investe con un getto di profumo puzzolento. Scacazzando la mensa degli dèi, le Arpie credevano probabilmente di

profumarla.

Mi fermo davanti a una vaccheria modello. In ogni posta brilla una vaschetta di maiolica, traversata a metà da una rete di metallo. Perché l'acqua scenda nella vaschetta, la mucca deve spingere con l'umida frogia la rete di metallo e premere la molla che dà lo sturo al tubo d'immissione. La meccanica meccanizza anche i ruminanti. Un grasso odore di cràuti comincia a far nube sulla Fiera. Di fronte a Mottadoro, Perugia erge montagne di caramelle versicolori.

Passo alle varie applicazioni del Liquigas. Ecco la lampada *Providus*, di 1500 candele. Ecco il fornellino a sifone di seltz. Se il Liquigas deve alimentare cucine e impianti idrotermici, il sifone di seltz si trasforma in una grossa bombola posata sul pavimento. Il Moka Scerif spande le sue aromatiche seduzioni dentro un padiglione composto di barattoli colorati, e in questo medesimo padiglione s'impara che il *Sapor* è il condimento sovrano. Com'è naturale, l'industria del Freddo è circondata da un tubo di gelo.

Ma il Sapor che può contro l'offensiva alimentare che sta per essere sferrata? Mentre le sirene clamano mezzogiorno, le salicce a catena entrano in movimento e cominciano a infilarsi dentro le bocche spalancate, come treni in un tunnel. Nel reparto delle specialità regionali, le fettuccine si snodano a chilometri e la porchetta romana fraternizza con i cappelletti torinesi. Nel

Grande Ristorante Impero un grammofofono canta: «L'incanto rifiorirà», e poiché la pioggia nel frattempo è cessata, Pietro Paolo Rubens si affaccia a una finestrella del cielo, mira lo spettacolo gastronomico della ventunesima Fiera di Milano, e onestamente riconosce che in comparazione le sue famose kermesse erano un ben magro asciolvere.

Arrivo al Parco dei Divertimenti. Che fa accanto all'«emozionante aereo del Cav. Manfredini», questo baracchino di fauna indiana? Un giovane bramino sorveglia la soglia del baracchino e guarda davanti a sé con occhi di brace. Ai piedi del bramino una piccola mangosta, *Herpestes javanicus*, acerrima nemica dei serpenti, gira su se stessa prima di acciambellarsi sopra una tela da sacco. Nell'interno del baracchino, una cinquantina di scimmiette compatte in un sol gruppo e tremanti di freddo, danno una immagine ridotta ma fedele della povera umanità battuta dai flagelli.

Perché, o Signore, fai tanto soffrire gli uomini e le scimmie?

Questi tristi pensieri m'inducono a risalire in fretta al mio grattacielo, e appena arrivato in cima m'inginocchio sulla terrazza, e prometto alle divinità dell'aria di non scendere mai più al piano dell'uman dolore.

Non ho mantenuto la promessa. Stasera sono ridisco dal mio grattacielo, ma per salire, è vero, in capo a una breve ed af-

fannosa corsa sul tragico pavimento degli uomini e delle scimmie, su un altro grattacielo. D'ora innanzi questi passaggi vedrò di farli senza toccare terra, passando a volo da grattacielo a grattacielo, come un angelo di Giotto.

La signora Paola abita al piano decimoquinto, nel grattacielo maggiore della famiglia dei giganti di San Babila. La signora Paola ha capelli turchini come la fata di Pinocchio, ed è l'ultima depositaria della difficile arte del conversare.

Nel tempo della mia infanzia, l'arte del conversare era viva ancora e praticata con maestria somma dalla buona società. Alle cinque del pomeriggio mia madre era parata di tutto punto, *toque* in testa, veletta sul naso, boa intorno al collo, mani nel manicotto, mazzolino di violette stofferine appuntato sul petto; si montava in carrozza e si partiva per «fare» le visite. Se ho partecipato talvolta a quelle spedizioni non è perché mi diletta-
sse, ma per una dura iniziazione alla disciplina della mondanità. È nel giro di quelle visite che ho imparato che la vita civile è una lunga e silenziosa fatica; è nel giro di quelle visite, più che in chiesa, che ho imparato che la vita è religione. Sedevo sui cuscini della vittoria, alla sinistra di mia madre, una comune coperta scozzese ci copriva le ginocchia. In un solo pomeriggio si riusciva a «fare» cinque, sei, sette visite, talvolta otto. Molte di queste però erano visite irreali, per una tacita intesa fra visitatrice e visitanda. Il domestico appariva sul portone e annunciava in un sorriso di squi-

sita ipocrisia che «la signora non è in casa», ma si sapeva, si sentiva che la signora era in casa, e a occhio esperto non sfuggiva l'impercettibile movimento del *brise-bise* dietro il quale l'«assente» signora era appostata a spiare, e, duello maestroso, prima che il domestico avesse terminato di formulare la sua melata menzogna, il lacchè della visitatrice gli aveva già messo in mano il cartoncino spezzato in un angolo, segno che il biglietto non era stato trasmesso da mercenaria mano, ma recato di persona. Ho detto: «Il domestico appariva sul portone» perché abitare in appartamenti era in quel tempo da gente piccola, e la «buona società» abitava palazzine, o, nel caso peggiore, villini. Eguale distinzione era nell'antica Roma. «I regionari, ossia le guide cittadine della Roma del IV secolo, ci danno 1782 *domus* e 46.290 *insulae*. Le *domus* erano i palazzi padronali, le *insulae* le case d'affitto con cinque o sei appartamenti ciascuna (*cenacula*). Mentre le case d'affitto, a cinque o sei piani, ammassate in vicoli stretti e bui, offrivano un alloggio miserabile senza acqua corrente, senza servizi, a una moltitudine enorme, i palazzi dei ricchi invece ostentavano marmi preziosi e grandi spazi». (*Sant'Ambrogio e la sua età*, A. Paredi, ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1941). Anche nella maniera di ripiegare il biglietto era modo di manifestare la propria personalità: chi faceva un corno in alto e a sinistra, chi in basso e a destra, chi più grande e chi più piccolo, chi piegava interamente il biglietto nel mezzo, chi più da una parte e chi più

dall'altra. Ma costoro erano gli originali e i bizzarri che si volevano distinguere dagli altri: la gente seria si atteneva al modo classico, che era di spezzare il biglietto in alto e a sinistra.

Alcune di quelle visite, e questo pure per tacita intesa tra visitatrice e visitanda, non erano puri simboli ma acquistavano realtà. Le più gradite erano serbate per la fine del pomeriggio, ed era una finezza dire alla padrona di casa entrando nel suo salotto intorno alle sette e mezzo di sera, che «si veniva così tardi perché ci si era voluti sbarazzare prima delle visite d'*obbligo*». Dopo di che si passava a enumerare tutte le case nelle quali in quello stesso pomeriggio si era andati a *pousser du carton*. Si entrava in quei salotti come dentro un'ucelliera. Si suscitavano gli squittii, i gorgheggi, i trilli, i sùfoli, i chioccolii di tutte le galline e gallinelle, faraone e tacchine, fagiane e pàpere, oche e pernici presenti; tra le quali nereggiavano alcuni corvi e alcuni merli, alcuni pettirossi e alcuni pispolini. Erano men gravi gli uomini d'allora, meno indaffarati di quelli di adesso? Ventenni florescenti e quarantenni concianti dalla maturità, astanti trentenni e settantenni cachetici e vacillanti «facevano» essi pure le visite tra le cinque e le otto, popolavano i salotti, il sedere protetto dalle falde del tait, il collo serrato nella gogna del solino inamidato altrimenti detto il «favorisca in questura», la sinistra guantata di giallo e sbarrata sul carpo da tre grosse bacchette nere, seduti a fior di chiappe sull'orlo di un puf, la tazza di tè in mano e il cappello a tubo posato sul tappeto, come un abbrunato recipiente notturno. Si

era accolti come apparizioni miracolose. Gridi di gioia ci salutavano all'ingresso, urli di ammirazione, cori di lodi; e la malignità aveva la stessa voce dell'elogio sperticato.

Cominciava la conversazione, ed era come se si aprisse un gioco di acque. Leggere, agili, volanti, le frasi partivano a razzo, si curvavano ad arco, si univano, si separavano, si riunivano, s'intersecavano, s'intrecciavano, si serravano a mazzo, ricadevano a petali di crisantemi, salivano, scendevano, crescevano, diminuivano, si accendevano, si spegnevano, correivano o rallentavano, avanzavano diritte o a scatti, d'un sol pezzo o a frammenti, arricciate o lisce, rubiconde o pallide, brillanti o opache, a stella filante o a coriandoli, susurrate o declamate, forti o deboli, nervose o placide, enfatiche o piane, oratorie o sciatte, agghindate o familiari, adorne o nude; e quando la conversazione era finita, e per una curiosità retrospettiva, di cui nessuno del resto sentiva lo stimolo, ci si domandava che cosa era stato detto in quella conversazione, ci si accorgeva che in quella conversazione così ricca, così spumosa, così brillante, *non era stato detto nulla*.

Non bisogna credere però che in quelle conversazioni non si dicesse nulla, perché non si trovava nulla da dire. La difficoltà di parlare solo quando si ha qualche cosa da dire, è difficoltà comune; mentre la vera e grande difficoltà consiste nel parlare *senza dire nulla*, pur rispettando l'architettura e il tessuto di una conversazione nella quale si ha l'aria di *dire tutto*; ossia parlare per sola

sapienza d'arte. La quale non s'acquista se non nella fase suprema e dorata di una civiltà, quando il tempo delle grandi azioni è passato, ed è passato pure quello dei simboli che commemorano le grandi azioni; né si avverte più necessità di scassare ogni giorno il suolo per renderlo atto a nuove semine, suscitare nuove idee, dare orecchio al passato, ascoltare la voce del destino; ma rimane solo il gusto delicatissimo di ornare leggermente la vita, e solo in superficie ancora così da non intaccare le sue basi considerate solide ormai e definitive; il piacere, per così dire, di mettere la vita in musica. E a me cui galleggia ancora nell'umore della coclea la musica «educata» di quelle conversazioni, ora che arte di conversare non c'è più, ma scontri selvaggi di voci, soliloqui chiusi nella loro pazzia, desertici silenzi; mi è venuto a poco a poco il convincimento che in quei sapienti conversatori l'idea non ci fosse neppure di parole e significati, ma il desiderio soltanto di adornare di suoni leggeri e passeggeri quei salotti, così adorni per altro di tappeti e tendaggi, di mobili morbidi e carnosì, in fondo ai quali, come in fondo a una foresta, dormiva un favoloso segreto.

Erano discorsi in musica. E dopo tanti anni che io non li udivo più, ho riudito quei medesimi discorsi in musica due anni sono, a Siena, nel settembre 1940, alla celebrazione degli Scarlatti fatta dall'Accademia Chigiana, nelle cantate di Alessandro Scarlatti ov'è tanta eloquenza, tanta enfasi, tanta solennità, e gli archi

vanno su e giù con bell'assieme, come le gambe di un reggimento in parata, e i cantanti ripetono a una voce lo stesso vocalizzo; e alla fine della cantata tu ti accorgi che *non hai udito niente*, ma sei egualmente felice, come se tu avessi udito il luminoso parlare di un dio.

Non è vizio cercare un significato segreto, riposto, profondo della vita? Sperare di veder brillare nella voce dell'uomo la scintilla della divinità? È con questi inganni che la divinità si salva-guarda. Dio ha messo nell'uomo questa sete del profondo non tanto per punirlo, quanto per tenerlo a bada e deviarlo dal suo tentativo di innalzarsi fino a Lui. E l'uomo che crede indarsi scavando sempre più profondo, consuma intanto le sue forze in un lavoro di Sisifo. La sola rivalità che Iddio teme, è quella di coloro che fanno la vanità della ricerca, e per indifferenza, insperanza, afede, sono simili a Lui.

Se la digestione al decimo piano è facile, al decimoquinto essa è addirittura angelica. Malgrado le lasagne verdi, la lepre in salmì e il Monte Bianco ingurgitati in grandi quantità alla tavola della signora Paola, non sentiamo peso di corpo, Fabrizio e io, mentre stiamo silenziosi alla finestra e contempliamo sotto a noi Milano distesa nella notte.

Il telefono squilla nel salotto, la signora Paola stacca il ricevitore bianco e alla lontana voce che le parla da Amsterdam risponde in un francese da contessa Tolstoia, un cinguettar di uccelli: un *gazouillis*.

La città brilla sotto a noi come un mare sparso di occhi accesi,
ma nessuna voce arriva quassù nei nostri spazi interstellari.

Sola nel cielo notturno, minuscola e immensa, la Madonnina
d'oro veglia su Milano.

Forse è arrivata anche per noi l'ora dei figli di Maria.

FALLATAJÀ

«Dio ci ha data la vita, tocca a noi darci la bella vita». Questa massima è tratta da quel piccolo zibaldone intitolato *Le sottisier*, nel quale Voltaire deponeva via via pensieri e notazioni. Molte di queste sono prive di senso, o almeno lo hanno perduto. È il solo libro di Voltaire nel quale ci sia un poco di mistero. Questo però non ce l'ha messo l'autore, ma il caso. Voltaire era l'intelligente delle cose stupide, e per questo riesce tanto gradito a coloro che stanno sopra l'intelligenza, tanto sgradito a coloro che stanno sotto.

Dio ha dato la vita ai milanesi, la bella vita i milanesi provvedono a darsela da sé.

«Darsela da sé» molti diranno che è un errore di grammatica, ma io preferisco un errore di grammatica a un errore di gusto. L'uso di «loro» nella forma obliqua costituisce uno dei più gravi intoppi della lingua italiana, e poiché i grammatici non provvedono a rimuoverlo, io me lo rimuovo da me.

Della bella vita fa parte anche la gastronomia, anzi la domina. Si badi a non confondere bella vita e vita bella. Una è bonaria e godereccia, l'altra estetizzante e dannunziana. Meglio che di gastronomia milanese, si deve parlare di «civiltà alimentare».

Il palato di Milano ha tradizioni illustri. Al tempo di Renzo

Tramaglino, anche le lamentazioni del popolo erano espresse per simboli alimentari, e alle gride di Don Giovanni de Mendoza marchese de la Hynojosa, che imponeva a molti osti di chiudere bottega, così rispose il poeta Maggi, per bocca di Meneghino:

«Mortadell di Tri Scagn – Busecca della Goebba – Passaritt di Tri Merla – Carna de manz del Pioegg – Ris in Cagnon del Fus – Supp sbroeuscer di Tre Leguer – Formai de la Cagnoeura – Stracchin de la Senaevra – Guarnazza del Bisson – Moscatell di Tri Rè – Montarobbj del Gall – Pondestura del Gamber – Malvasia d'Offelè».

Ugo Foscolo chiamava Milano *Paneropoli*, che vuol dire *Città della panna*, dal che appare che si può essere ottimi poeti ma non anche uomini spiritosi.

Per associazione fonica, la Paneropoli di Ugo Foscolo ci fa ricordare Paneroni, il pazzo dell'astronomia, che circa il 1918 firmava sui muri di Milano grandi scritte a carbone che sonavano così: «Astronomi somari, avete sbagliato tutti!». In che avessero sbagliato gli astronomi non si è mai saputo di preciso, ma in una città così cultrice delle scienze come Milano, vuol essere rappresentata anche la scienza pazza.

Chi assicura del resto che la pazzia fosse nella testa di Paneroni, e la saggezza in quella degli astronomi che non scrivono sui muri ma nei libri?

Prima del pazzo dell'astronomia, Milano aveva ospitato il pazzo della filosofia. Costui si chiamava Gregorio Pezzoli, ma era più noto col soprannome di Fallatajà. Fallatajà era autore di

libri di pensiero, e la sua opera capitale, *Perché ho dato agli uomini luce e verità*, era per Fallatajà ciò che *Il mondo come volontà e rappresentazione* è per Arturo Schopenhauer. I libri di Fallatajà erano esposti in una piccola libreria di via Larga, e recavano in copertina il ritratto dell'autore.

Più che come filosofo, Fallatajà era celebre a Milano per le sue qualità vestimentarie. Portava dei completi da direttore di circo, chiarissimi e a quadroni, e i suoi candidi panciotti di millerighe davano idea che Fallatajà si reggesse sullo stomaco una piccola tomba; sotto al bombino caffellatte, un'ampia chioma gli pioveva sulle spalle, inforforandole via via e spolverandole. Di falsi Cristi in quel tempo di libero pensiero era pieno il Quartiere Latino di Parigi, lo Schwabing di Monaco, la stessa Galleria di Milano, ma nessuno che alla chioma nazzarena associasse un'eleganza di manichino. In questo era il carattere originale di Fallatajà.

Per nulla al mondo vorrei macchiarmi di barbarismi, ma sento il dovere di chiarire che *millerighe* è il nome italiano di picchè.

Quando Fallatajà andava in giro per Milano, i ragazzi di strada lo seguitavano a distanza, additavano la sua chioma nazzarena, gli gridavano dietro con la cadenza dell'esortatore navale: «Fallatajà! Fallatajà! Fallatajà!». Da qui il soprannome.

Sembra una vita comica e invece era una vita tragicissima. Sotto quel panciotto marmoreo, dietro quei baffetti lustrati che di tanto in tanto egli si affilava con le dita umettate di saliva, di là

da quello sguardo rigido e lustro, oltre quell'apparenza di automa a sistema di orologeria, colui che aveva donato agli uomini luce e verità viveva un'angoscia senza tregua, macerava in una disperazione muta, s'irrigidiva dentro la prigione del ridicolo, che la crudeltà degli uomini gli aveva murato intorno. Posare gli occhi su quell'uomo, ludibrio di tutta una città, mi sembrava vergognoso e vile. Quando vedevo quel San Sebastiano dello sbeffeggiamento arrivare di lontano, isolato dentro una zona vuota, solitario come un lebbroso, io abbassavo lo sguardo e pensavo agli eroi.

Amore, affetti familiari, a tutto aveva dovuto rinunciare Fallatajà. Anche la solitudine gli era vietata.

Un giorno, era estate, Fallatajà fu visto arrivare dal fondo di via Dante. Traversò i Portici Settentrionali, imboccò la Galleria, andò a sedersi a un tavolino del Biffi e ordinò un gelato. Quel pensatore aveva dei gusti da gatta, leccava i gelati di crema con la lingua penzoloni. Un cerchio di curiosi gli si strinse intorno.

D'un tratto, una voce piccina, puntuta, gridò: «Fallatajà!».

Fu meno forte quel giorno l'animo di Fallatajà? Una nube di sangue gli passò sulla faccia di cera. La sua mano scattò: buttò indietro la falda della giacca a quadroni, tirò fuori dalla tasca posteriore dei calzoni una grossa rivoltella nera, la posò sul tavolino accanto al gelato, che intanto si andava disciogliendo in un laghetto iridescente.

Ma quella mano non minacciò. Il braccio indi a poco ritornò

tranquillo alla sua positura da zampa di cavalletta, il pollice aggranciato alla svasatura del marmoreo panciotto. Le gambe rimasero immobili e accavallate, a far mostra delle caviglie fini, delle ghette bianche, delle scarpe di coppale, lucide e puntute come siluri. Mai un istante lo sguardo di quell'uomo che viveva un incubo, smise di guardare dritto davanti a sé; e a non vedere. Allora i beffeggiatori indietreggiarono come belve davanti al fuoco, si scavalcavano a vicenda per porsi ciascuno al riparo dell'altro.

Per alcuni giorni Fallatajà non fu veduto a Milano, e forse ebbe a che fare con la questura. Quando riapparve, *aveva i capelli corti*.

I ragazzi ricominciarono a perseguitarlo. Solo il grido mutò. Gridavano: «Lasciala crescere!».

Chi ha detto che la gastronomia intorbidisce lo spirito e la sensibilità? Jarro aveva dedicato la maggiore attività della sua vita al mangiare, e a suo tempo fu l'uomo più spiritoso di Firenze, che non è poco dire. Il suo corpo si era arrotondato in una forma così compiutamente sferica, che sembrava il Mondo a passeggio. La tavola era per Jarro ciò che il palcoscenico è per l'attore. A mensa Jarro dava spettacolo. Lo invitavano nelle case per fare mostra delle sue straordinarie capacità pappatorie. Durante lo svolgimento normale del pasto, gli altri commensali accompagnavano il campione col duello sonante delle posate e il silenzioso arrotare delle ganasce. Poi i concorrenti via via deponevano le armi e Jarro rimaneva solo. Cominciava il suo monologo

e il suo canto solitario, il suo peana e il suo treno (significa canto di lamentazione, non convoglio ferroviario). Intorno, la faccia imbestiata da un compiacimento idiota, i satolli, gli abbottati, i vinti lo guardavano «lavorare», salutavano i bocconi più grossi con gridi di ammirazione, come la folla dell'arena al colpo dell'espada fra le corna del toro, come la folla dello stadio al goal. Sussulti dello stomaco punteggiavano i ditirambi, e le pance ballavano dentro i panciotti del frac. Assistei io pure a uno di quegli agoni, e ne serbo un'impressione tristissima. Che è la compassione che ispira l'uomo magro, l'uomo macilento, l'uomo ridotto a pelle e ossa, in confronto a quella che ispira l'obeso e il suo sguardo di cane piangente e soffocato dai banchi di grasso? Jarro diceva che per mangiare un cappone bisogna essere in due: lui e il cappone. E con questi canti d'allodola, con questi fiorellini di poesia egli alleggeriva un poco il fardello della sua vita, che era di mangiare, mangiare, mangiare. Venne la notizia che il capitano Peary era arrivato al polo artico. Jarro sollevò la testa dal piatto e domandò: «Che differenza c'è tra il polo nord e un gabinetto?». Tutti tacevano in attesa. «Nessuna,» rispose Jarro «perché entrambi sono esposti a tutti i venti». E ricominciò a mangiare. L'associazione di mensa e latrina definisce il personaggio. Jarro abitava in Piazza del Duomo, l'interno di un armadio di sacrestia. Barileasco e porcino, Jarro si muoveva con prudenza tra le stole e i paramenti filigranati d'oro, sui quali erano appuntati con le ci-

mici ritratti di attori e di donne nude. Una veste da camera scarlatta lo copriva tutto. Camminava senza piedi. Riuniva nella sua persona gli aspetti del cardinale, del gambero cotto e della *matresse*. È spaventoso pensare la morte di Jarro, gli sforzi dell'anima per liberarsi da quella prigione di grasso.

Gastronomo era anche Apollinaire, che pur è stato l'animo più gentile, il poeta più malinconico e casto del suo tempo. Egli nutriva una predilezione filiale per la cucina italiana, e gli agnolotti soleva rossinianamente condirseli da sé.

I grandi mangiatori hanno bocche da neonati. Un giorno, guardando Apollinaire alle prese con i suoi agnolotti prediletti, ricordai l'apologo del cammello che vuole passare attraverso la cruna. Ciò avveniva a Parigi, nella trattoria della vedova Baty, che conserva nel muro maestro un proiettile del 1871. La bocca di Apollinaire rimaneva piccolissima pur nella massima dilatazione, e guardarlo mangiare dava l'angoscia delle grandi impossibilità.

Bocca da neonato è anche quella del mio amico Broglio, pittore prismatico e solitario, editore un tempo dei «Valori plastici», culla dell'arte moderna italiana. Se credessi alla saggezza della natura, penserei che la bocca piccola è un freno alla voracità dei grandi mangiatori; ma alla saggezza della natura io non credo.

Anche Rossini aveva una bocca da neonato, e formata a bocca d'elefante. Nella sua vita senza dramma, Gastronomia gareggiò con Euterpe e vinse. Eppure Rossini era musicista così spiritoso, che Schopenhauer, estimatore più dello spirito nell'arte che della

profondità, se lo era scelto come suo musicista favorito.

Abbiamo ritrovato Rossini al Museo della Scala, nella saletta a lui riservata, ove egli se ne sta pacioso e abbondante. Fino all'altezza del *budel gentile* (così è scritto nel «Vero disegno degl'interiori del corpo humano dedicati alli signori barbieri & professori di chirurgia nella città & ducato di Milano l'anno 1663») la figura del musico è fusa nel bronzo e accenna la rotondità della pancia, ma all'altezza del *budel gentile* la figura si tronca e strapiomba sul marmoreo piedistallo.

Autorevole e ventilato di sorrisi, il Maestro presiede con affabilità l'assemblea delle sue interpreti: Giulia Grisi, Marietta Brambilla, le due Marchisio: preziose uccelle imbalsamate nel raso delle crinoline, socchiuse le inestimabili bocche e pronte a dare miracolo di sé, le interpreti fissano l'occhio nelle spirali della melodia, levano le dita fini ad afferrare nell'aria i fili d'oro delle fioriture, le scalette dei trilli, i tondi raggiati delle corone.

Volendo, le interpreti di Rossini si può ancora udire in questa saletta raccolta e piena di fossili armoniosi, lontano lontano, come un canto d'oro antico, come un canto d'antichissimo turchino. Ma questa prova richiede una concentrazione troppo grande, uno sforzo che prostra, e noi, tutto sommato, del bel canto non sappiamo che farcene.

Per i ristoratori milanesi il mangiare è cosa poetica. Spesso la lista delle vivande è in versi:

Filetto aringa affumicata e burro.

Risotto milanese con tartufi.

Code di gamberetti olio e limone.

In ogni tempo Milano è stata patria di gloriose osterie. Quella del Pozzo e quella del Falcone (*hospitium Falconis*) erano ricordate già nel 1397, ma «ospizio» vicino a osteria oggi sonerebbe male. Altre sono scomparse da pochi anni, come i Tre Re, il Rebecchino, il Cappello. Alcune sopravvivono come il Laghetto, il Bissoni.

Talune erano note per le loro specialità. Al Ronchetto, fuori Porta Ticinese, erano cucinate con grande squisitezza le rane, che all'oste non costavano nulla, perché si trovavano in quantità in quel terreno acquitrinoso. A Milano la rana era un totem molto venerato. Molti luoghi nonché della periferia, ma del cuore stesso della città erano chiamati *cantarane*, dal cantare che vi facevano le rane in qualche poco d'acqua che vi si trovava. Poeticissima nominazione. Poetico è il canto della rana. Non aristofanesicamente soltanto, ma anacreonticamente poetico. Sia che la rana canti solitaria nella notte, e il suo fischio trillato, fiancheggiato da periodici coax coax e intercalato di brechechèx, salga nella malinconica luce della luna – nel qual caso il lamento della rana è il lamento stesso di Orfeo a Euridice; sia che un coro di rane empia la notte del suo batràfono pannictismo. Gli Americani del tempo di Washington uscivano di notte dalle loro città

di legno, e per intellettuale diletto andavano in riva agli acquitrini a udire i «concerti di rane». Canto frenetico. A chi questo batracio, fratello notturno della cicala, non dà idea che il petto stia per spaccargli dalla passione? È nel coro delle rane un tremolare continuo, e tanto ritmo che esclude il ritmo, tanto suono che esclude il suono. E la confusione dell'ebbrezza. Significativo per quegli «antichi» Americani, nel «concerto delle rane» c'è già il delirio del jazz. Fu un tempo che la rana in Lombardia era una piccola dea. A Como il culto del dio rana si perpetua ancora, e la piccola rana di marmo, scolpita sul fianco della cattedrale, è rosa dagli attocamenti dei fedeli, quanto il piede del San Pietro nero in Vaticano.

In primavera i milanesi andavano a succhiare gli asparagi alla Melgasciata, presso il bosco della Merlata, nel quale operavano Battista Scorlino e Giacomo Legorino, famosissimi briganti. Vorrei sapere se nella manducazione dell'asparago, Freud vedeva nient'altro che una operazione alimentare.

Nella *Farsa del Bracho e del Milaneise innamorato in Asti*, il «Milaneise» in Asti non trova da mangiare:

«Ho mi cercad – de qua e de là per i ostarii – Da fa banchitt e leccarii – Ma el non se trova de magnà».

Allora il povero «Milaneise» pensa alla sua città:

«Vada a Mireen chi vuol guadagn – Vu avrì lasagn – piena scudella».

Goldoni arrivò a Milano nel 1735, e passeggiando un giorno con un amico fuori Porta Tosa, entrò nella famosa osteria della

Cazzuola, «che i milanesi pronunciano *Cazzeula*». Ecco il commento di Goldoni: «Non si fanno a Milano passeggiare né si mette insieme divertimento di qualunque sorte sia in cui non si discorra di mangiare: agli spettacoli, alle conversazioni di gioco, a quelle di famiglia, siano esse di cerimonia o di complimento, alle corse, alle conferenze spirituali, sempre si mangia. Per questa ragione appunto i Fiorentini chiamano i Milanesi “*lupi lombardi*?”». (Carlo Goldoni, *Memorie*, cap. XXX). Sconoscente avvocato, che non solo dimenticò il pollo con i cavoli e le cotenne e la celebratissima busecca servita all’ombra dei giganteschi platani della Cazzeula, ma anche i suoi amori con Margherita Biondi, ai quali quella famosa osteria fu dolce ricetta. Senza dire che la civiltà quando arriva al suo àpice, diventa naturalmente conviviale e la tavola centro della vita, anche spirituale: vedi Atene di Alcibiade, Roma di Petronio, Firenze di Lorenzo il Magnifico, Parigi di Brillat-Savarin. Quel mio carissimo amico, con il quale giochiamo a fingerci parenti, mi faceva notare (era il 1936) che le fotografie di avvenimenti o mondani, o politici, o artistici che pubblicavano i giornali di Parigi, coglievano quasi sempre i Francesi o seduti a tavola, o col bicchiere in mano. Civiltà troppo squisita. Infatti... Nel *Journal* di André Gide, il *déjeuner* è usato come il più sicuro, il più costante riferimento ai fatti, avvenimenti, considerazioni: «*déjeuner avec Copeau... déjeuner avec Viéllé-Griffin... déjeuner chez les Charles Gide...*». I membri della Giuria dei premi letterari, a cominciare dal Goncourt, deliberano nel corso di un *déjeuner*. I

Francesi fanno assegnamento nell'euforia che un buon *déjeuner* procura, e soprattutto i vini che lo irrorano, per concludere felicemente gli affari. I proprietari di una delle più note gallerie d'arte di Parigi, operavano così: riunivano nella loro casa un gruppo di persone suscettibili di acquistare quadri, sculture, ecc., le collocavano intorno a un *déjeuner* succulento e annaffiato di vini capziosi, e dopo il pasto, in piena euforia, li facevano passare nella galleria adiacente alla sontuosa sala da pranzo, e là combinavano gli affari *assai meglio e ben più facilmente, che se quegli amatori d'arte fossero stati a digiuno*; senza dire che non è facile rispondere di no, a chi vi ha fatto mangiare bene e bere meglio. Anche proverbialmente i Francesi dicono che gli affari vanno conclusi *entre la poire et le fromage*. Anche gli dèi del resto, per concederci le grazie, vogliono essere nutriti. Sulla pera e il formaggio noi abbiamo il nostro: «Al contadin non far sapere...». Questo detto popolare lo conoscono anche i sassi, ma alcuni uomini lo ignorano ancora. Ero in vagone ristorante, tra Genova e Viareggio. Sedevano di fronte a me due uomini che, pur non conoscendosi, avevano attaccato discorso. (Occorre dire che io non appartengo alla specie dei viaggiatori che attaccano discorso? La conversazione è gelosa quanto l'amore: occorre una lunga e provata intimità, una piena fiducia *per potersi parlare*). Alle frutta, uno di quei due, tipo di uomo «che si parla addosso», rammentò i terribili versi: «Al contadin non far sapere – quanto è buono il cacio con le pere». L'al-

tro viaggiatore si fermò con la forchetta in aria. Pieno di ammirato stupore. Non aveva mai udito questo proverbio e straordinariamente gli piacque. Se lo fece ripetere due, tre, cinque volte. Poi se lo ripeté da sé, se lo centellinò, se lo mandò a memoria. Mi credevo un uomo mite: mi accorsi in quel frangente che, sotto la mia apparente mitezza, celo istinti da assassino.

Ai nostri tempi, Milano ebbe un laboratorio di culinaria sperimentale: il ristorante Bonola. Se Apollonio di Tiana conosceva tutte le lingue, a imitazione degli apostoli i quali acquistavano questa conoscenza soltanto nel giorno della Pentecoste, Bonola conosceva tutte le cucine del mondo, e da questo universale della gastronomia aveva dedotto con molta pazienza, con molta intelligenza, con molto studio, una cucina «sua». Bonola era un mistico dei gaudii palatali.

Il locale era di modesta apparenza, ma non entrava da Bonola chi voleva. Bonola aveva una clientela sceltissima, gente che si faceva fare tutto su misura: le scarpe, le sigarette, i pasti. I suoi clienti Bonola li conosceva uno per uno, intimamente, nella vita e nei gusti. Dirò meglio: i suoi clienti Bonola se li sceglieva da sé. A ciascun cliente egli preparava una cucina personale, piatti che «somialavano» al cliente, riflettevano i suoi desideri, illustravano il suo carattere. Erano «pasti ritratto».

Un giorno entrò da Bonola un tale. Fu come l'apparizione di un uomo nero, di un brutto, di un mostro infoiato in mezzo a un

girotondo di bianche educande. I clienti si guardarono esterrefatti, ciascuno la forchetta sospesa sul proprio ritratto culinario. Bonola spedì con molta discrezione un cameriere ad avvertire l'intruso che quello non era posto per lui; ma quegli si risentì, fu insistente, cocciuto.

«Facciamo pagare molto caro» confidò il cameriere con l'untuosità di un consigliere spirituale.

«Pagherò!» ribattè colui, e volle la lista delle vivande. Gli dissero che da Bonola lista delle vivande non c'era.

«Fatemi mangiare lo stesso».

Bonola, secondo il suo costume, compose il pranzo da sé: un brodino, due uova su canapè di asparagi, qualche cosuccia per terminare. E finito colui di mangiare, Bonola gli presentò il conto: 270 lire.

Citato in pretura, Bonola dimostrò che ci aveva rimesso: gli asparagi li aveva fatti venire dall'Egitto, la cottura delle uova all'occhio di bue gli era costata 200 lire di cògnac.

Nel firmamento della culinaria milanese, Bonola fu appena una cometa: brillò due anni, e poi passò.

Milano è centro di una compiuta civiltà alimentare. Vari i modi di misurare la statura di una civiltà. Alcuni la misurano dalla

consumazione del sapone, altri dal modo di mangiare.²⁰ Io preferisco il secondo modo. Misurare una civiltà dalla consumazione del sapone è una posa molto sparsa ai nostri giorni, soprattutto fra i neofiti del bagno quotidiano. C'è nel culto della pulizia un pudore sbagliato, un malinteso orgoglio, una errata interpretazione dell'onore, un falso concetto dell'aristocratism. Principio dell'aristocratism è il conservare, e al conservare il lavarsi nuoce. È da stupidi, è da plebei vergognarsi del proprio sudiciume. Il mio amico Caterino, l'«uomo della nebbia» di cui parlo in altra parte di questo libro, diceva per perifrasi: «Alle sette io sono in acqua», con che voleva significare che alle sette egli era già levato, ma soprattutto che faceva il bagno tutti i giorni. Quando penetrai il mistero della sua vita, scoprii che Caterino, allora sui trentacinque anni, aveva fatto sì e no una decina di bagni in tutta la sua vita di adulto. Al falso pudore di confessare il proprio sudiciume, fa riscontro il falso pudore di confessarsi poveri, di confessarsi malati. Illustri esempi suffragano la nobiltà del non lavarsi. Si dice che Goethe fosse sudicissimo e affezionato al proprio sudiciume. Del pari Leopardi. (Già odo voci che

²⁰«*Le goût, ce sens, ce don de discerner nos aliments, a produit dans toutes les langues connues la métaphore qui exprime par le mot "goût", le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts*» (Voltaire, *Dizionario filosofico*, voce «Le goût»).

protestano indignate, già vedo arrivare lettere piene di documentato sdegno: avverto questi non interpellati eruditi che le loro lettere, le loro proteste morranno ai piedi della mia gelida indifferenza). Michelangelo si toglieva gli stivali sì e no una volta il mese, e ogni volta veniva via anche qualche pezzetto di carne. Non parliamo del sudiciume di Gemito, l'uomo che parlava con Dio. Dio del resto preferisce gli uomini sudici, e quando si dice che Dio «riconoscerà i suoi», s'intende che Dio individuerà a fiuto coloro che non si lavano. Idrofilia e cristianesimo fanno a pugni. L'uso progressivo dei bagni in piscina o in tinozza, delle docce a fissa rosa di annaffiatoio o a tubo flessibile, le abluzioni di ogni genere marciano di conserva col regresso del senso cristiano della vita. Tolstoi non si lavava, e caro gli era ritrovare sotto il camice del contadino, l'odore del fratello mugicco. A fine di evitare la fastidiosa necessità di lavarsi, Picasso *bada a non insudiciarsi*. Del resto la fobia di Picasso per il bagno ha una ragione psichica, e se Picasso ha paura del bagno, è perché teme di sciogliersi in acqua come il sapone e ridursi a una palla di schiuma, segnata nel mezzo da un occhio nero e fisso. Non si dimentichi peraltro che nella mania balnearia c'è il germe della decadenza. Dice Stendhal in un passo delle *Promenades dans Rome*: «*Les Thermes d'Agrippa contenaient cent soixante-dix bains, et furent les premiers que l'on vit à Rome; ce fut un signe de décadence dans les mœurs; César et Caton allaient se baigner au Tibre*». Doveva aggiungere però che la gente anche più attenta di Cesare e di Catone alla propria salute

metafisica, non si bagna nemmeno nel Tevere.

Base della civiltà alimentare di Milano, sono i formaggi. Segno di quanto antica e naturale è questa civiltà. Latte e latticini alimentarono i primi aggruppamenti umani, destinati ai maggiori e più gloriosi sviluppi, o per meglio dire li allattarono. Testimonia il regale carattere delle antiche civiltà casearie la parola tiranno, che in origine significava formaggiere, ed era la dignità di colui che come capo della tribù pastorale, aveva in custodia i formaggi. Per un cinese è assurda l'alimentazione lattea oltre il secondo anno di età, e così è davvero secondo una ristretta e letterale interpretazione delle leggi della natura. Ma nei Cinesi è un che di arido e di risecchito. Ben dimostra l'avvizzimento e giallinità della loro pelle che il bianco e untuoso latte ha smesso troppo presto di circolare entro le loro vene. Per una curiosa forma di cinesismo, è sparso presso taluni intellettuali lo snobismo antigalattico. Questo snobismo deriva dall'ostentata ostilità alle cose naturali. Lo snobismo antigalattico va di conserva con la manifestata antipatia per i bambini e l'ostentata simpatia per l'amore sterile. Conosco per converso un pittore che fino ai dieci anni di età continuò a prendere il latte da mamma sua. Andava a scuola, viveva per tutto il resto regolarmente, solo che tra pasto e pasto faceva ogni tanto una poppatina. È un pittore neoclassico, e la sua nostalgia dell'Arcadia è un effetto probabilmente di quel prolungato allattamento.

Il Parmigiano è un formaggio base. È nella famiglia dei formaggi ciò che il contrabbasso è nella famiglia degli strumenti a corda. Ai bassi profondi, fondamentali, paterni del Parmigiano, si appoggiano gl'individui più leggeri del quartetto caseario: i Tagli e le Crescenze, viole e contralti della famiglia, la schiera delle Robiole e degli Stracchini (Stracchino: formaggio «stanco» che, come fanciulla sullo sviluppo, sviene nel piatto) al che si aggiunge la minutaglia degli acuti, i colleghi sottili dei flauti e degli ottavini, quei formaggini bianchi di Montevicchia, piccoli e tracagnotti, che macerano, occhiuti di pepe, in un verde lago d'olio.

Stella Alpina è un formaggio virginale, in abito di prima comunicanda. Quanto al Mascarpone, questo compromesso tra il burro e la panna, esso è il cappone dei formaggi: un grasso eunuco che, per voluttà, ha rinunciato alla voluttà.

S'intende che la parte del violoncello nel quartetto dell'orchestra casearia, la fa la Groviera. A Siena la Groviera la chiamano Emmenthal, e ignorano che Emmenthal e Groviera sono la medesima cosa. Gino il famoso trattore di via Calzoleria, alla mia richiesta di un pezzo di Groviera a fin di pasto, mi rispose che in fede di galantuomo la sua Groviera preferiva non darmela, «essendo la stagione della Groviera già passata»; in compenso mi consigliava un Emmenthal di gran classe. Quanti conflitti nascono dal modo diverso d'intendere la stessa parola...

Il Parmigiano è grave, robusto, fidato. La sua forma a ruota

di camion attesta la solidità del suo sapore. È il Morgante Maggiore dei formaggi.

Il Parmigiano non è figlio unico. Ha due fratelli: il Reggiano e il Lodigiano, tre giganti della casearia. Si ammiri la ieratica disposizione di questa trinità caceresca. Tre gravi fratelli collocati a breve distanza uno dall'altro sulla stessa via consolare, schierati da Settentrione a Mezzogiorno, «appoggiati» ciascuno a una forte città, come l'armata alla sua base: a Lodi il Lodigiano, a Reggio Emilia il Reggiano, a Parma il Parmigiano.

Presto però questi tre fratelli rimarranno in due: il Lodigiano va scomparendo. Se spacchi con la coltella corta e triangolare la buccia di uno degli ultimi esemplari di questo formaggio illustre e predestinato, scoprirai nel suo poroso e cavernoso viscere un odoroso paesaggio di stalattiti: umide boccuzze di quei suoi alveoli onde a questo patriarca della casearia viene il detto che «il Lodigiano ha dentro la goccia». Ma puossi chiamare buccia il rivestimento esterno di questo formaggio querciaiuolo, e non sarebbe più giusto chiamarlo corteccia?

Anche i formaggi decadono, perché anche i formaggi – *horribile dictu!* – sono tirati a serie. Uno dei pochi che mantengano intatta ancora la purezza del loro «latte blu», è il Cademàrtori. In Francia hanno eretto un monumento a colei che ha inventato il Camembert. Ma il Cademàrtori chi lo ha inventato?

Il Gorgonzola è un formaggio adulto. Giovane, si chiama Panerone: nome in verità inadatto a un infante, e che per di più ha

il torto di ricordare il nome di quel Paneroni astronomo diletante, che andava scrivendo su per i muri di Milano che, all'infuori di lui, tutti gli astronomi sono dei somari. Pure, questo formaggio così potentemente maschio, il vocabolario lo chiama *la* Gorgonzola.²¹ Il Panerone, cioè a dire il Gorgonzolino, è bianco

²¹Delle tre considerazioni che sole ci sono rimaste del libro di Protagora sulla *Correttezza del linguaggio*, una riguarda la parola «collera» (μῆνις), considerata femminile e come tale usata anche da Omero nel primo verso dell'*Iliade*, «mentre il genere maschile» dice Protagora «de converrebbe meglio». Teodoro Gomperz per parte sua, nel capitolo dedicato a Protagora della sua monumentale opera sui *Pensatori della Grecia*, dice: «In nessun'altra parte del linguaggio, la formazione disordinata di esso si manifesta con altrettanta evidenza, come nell'assegnazione dei generi ai nomi delle cose. Molte famiglie di linguaggi trattano gran numero di oggetti inanimati come se fossero animati, e però li considerano parte come maschili, parte come femminili. Questo fatto notevole deriva dallo stesso istinto di personificazione, che così grande parte ha avuto nell'origine della religione. A questo istinto propriamente detto si è aggiunto un sentimento estremamente fine e delicato dell'analogia, che ha considerato maschile tutto quanto ha attinenza con l'energia, l'attività, il vigore, la nettezza, l'asprezza, la durezza, e femminile tutto quanto ha atti-

e grasso, delicato e umido come il ninfolo del vitello. Il Panerone è un formaggio impubere, se per pubertà è lecito intendere fermentazione. Tra Panerone e Gorgonzola c'è tanta diversità, quanta tra una guancia imberbe e una guancia barbata. Il Panerone è il Gorgonzola non messo ancora a fermentare nelle case delle Prealpi, ove la fermentazione è accelerata talvolta con mezzi artificiali.

Questi aiuti che l'uomo dà alla natura sono di uso antichissimo, ed Erodoto, nel paragrafo 193 del suo libro dedicato a Clio, dice, sbagliando del resto, che i Babilonesi innestavano alla palma dattifera il fiore della palma maschia, affinché il moscerino penetrasse nel frutto e ne affrettasse la maturazione. Anche il grave e apoetico Aristotele, nel capitolo V della sua Storia Naturale, descrive la cosiddetta «caprificazione», ossia il modo di accelerare la maturazione dei fichi.

Lodi è illustre per tre cose: perché è patria del Lodigiano, perché ha dato i natali ad Ada Negri, perché possiede alcuni pezzi umani pietrificati dal professore Gorini, contemporaneo ed èmulo di Girolamo Segato.

Girolamo Segato morì a quarantaquattro anni, il 3 febbraio 1836, lasciando alcuni debiti e portando con sé nella tomba il

nenza con il riposo, la passività, la calma, la dolcezza, la mollezza».

suo segreto della pietrificazione dei cadaveri. Fu insigne cartografo ed egittologo, ma scriveva un italiano singolare. Ecco un esempio tolto dal suo «Giornale da Venezia a Zante e da Zante ad Alessandria d'Egitto, del brigantino l'*Arpocrate* (*perché dedicare un brigantino al Silenzio?*) comandato dal capitano Alessandro Giliberti», il cui manoscritto, conservato a Belluno presso la famiglia Segato, scomparve durante l'invasione austriaca del 1917: «La mattina delli 15 si tirassimo col Brich in Porto vicino alla Dogana grande e presimo terra diretti verso la contrada franca. Giunti colà mi presentai da alcuni Signori, a cui ero raccomandato, e n'ebbi molta soddisfazione nel vedermi sì bene accolto; la sera tornassimo a Bordo». Rammentiamo che «dove abbiasimo giunti» ed «è ora di finiamola» costituiscono una *doppietta* di spiritosaggini, che furono molto in voga tra il 1919 e il 1925. (La parola «doppietta» qui è usata non nel significato di fucile a doppia canna, ma in quello che le danno gli omeristi, per significare che uno stesso verso è ripetuto due volte, il che reca quasi sempre alla scoperta di una interpolazione). A Girolamo Segato Gianfrancesco Rambelli dedicò il seguente sonetto:

Diva madre d'Eroi Itala terra

Ahi forse per tuo mal bella non forte

Ve' come ardito ogni straniero a torte

I lauri insorga e a tuo valor dia guerra.

Tuo genio eterno ve' che non s'atterra

Per van garrito, per avversa sorte
E or l'arcana natura dissotterra
Or a novo saver apre le porte.
Ve' il nobil spirto che impietrandò fura
Al dente vorator l'umane spoglie
Onde a lui paurando la natura:
Arresta, grida, il portentoso ingegno:
Sovente ahi lassi acerbi frutti coglie
Chi il vel disgombra dell'arcan mio regno.

Nulla quanto la retorica, di cui purtroppo la nostra letteratura era piena e in parte è, le sue immagini, il suo vocabolario, danno idea dei matti in manicomio.

Una delle opere più pregiate di Segato pietrificatore, è un tavolino fatto di pezzi umani intarsiati, per il quale un americano offrì nel 1837 sedicimila lire. (Lettera di Luigi Muzzi a Giuseppe Pellegrini, del 1° marzo 1837, da Bologna).

Se disponesse di un tavolino sostenuto da gambe umane, Alboino potrebbe offrire a Rosmunda una variante del suo celebre scherzo; ma per una perfetta riuscita di questo scherzo, bisognerebbe che il padre di Rosmunda avesse non due gambe sole ma quattro.

Dicono che il segreto di Segato è stato riscoperto dal professore Francesco Spirito, rettore dell'Università di Siena e ordinario di ostetricia e ginecologia. Le parti preferite dal professore

Spirito per la pietrificazione sono i bacini delle donne, ed è facile immaginare il carattere della sua raccolta e i sentimenti che essa ispira.

Ero a Siena tra il 15 e il 20 settembre 1940, nella settimana dedicata alla celebrazione degli Scarlatti. Il fiore dell'intellettualità italiana si era trasportato nella città di San Bernardino, e l'albergo Excelsior era un vasto alveare di musicologi e di pubblicisti, di donne di lettere e di quelle indefinibili creature, vaganti eppure onnipresenti, che se ne muoiono per una toccata al clavicembalo, e per una fuga per organo si farebbero a pezzi. Ivi incontrai una scrittrice di grido, alta di seno e fiera di portamento come l'imperatrice Agrippina. Prendevamo il tè in un biondo pomeriggio sulla terrazza della villa Scacciapensieri, divisando fra torte e ricciarelli degli esperimenti del professore Spirito, e prima di separarci ci accordammo di visitare assieme la collezione del pietrificatore. Per mezzo della cameriera del piano, l'altomammata signora mi avrebbe comunicato l'indomani mattina l'ora e il luogo dell'incontro. Ma l'albergo Excelsior di Siena, che vive tranquillo tutto l'anno intorno al lento avvicinarsi di pochi ospiti, si gonfia nella settimana organizzata dall'Accademia Chigiana di vita febbrile, e si riempie di personale avventizio. Ancelle alacri ma inesperte, famuli zelanti ma inettissimi corrono su e giù per le scale, fendono i corridoi come cervi impauriti, si trasmettono da piano a piano ordini sbagliati, violano il segreto delle

camere matrimoniali, ignorano gli appelli perentori del commentatore «che non ha tempo da perdere», recano alla gracile biondina del secondo piano gli speronati stivaloni del colonnello del terzo, e a me affondato ancora nel sonno mattutino, che al dire di Pitagora è propizio ai sogni divinatori, portarono il latte caldo e il miele destinato all'eccellenza che quella mattina stessa, nella sala del Mappamondo del Palazzo Comunale, sotto il *Trionfo* di Simone Martini e di fronte alla cavalcata di Guidorizzo Fogliano, doveva pronunciare l'elogio degli Scarlatti, e che per un raffreddore contratto pochi giorni prima sul lido della Versilia, era giù di voce. A chi andò la comunicazione che la bella donna di lettere destinava a me e che invano io aspettai, mentre invano per parte sua la bella donna di lettere aspettava il mio assenso? Quando la sera c'incontrammo nell'atrio dell'albergo, tra la folla invasata del fiato di Euterpe, i nostri sguardi s'incontrarono glaciali, ma fingemmo di non vederci.

Ora, mentre io aspettavo nella camera calda ancora della mia notte, seduto sul letto disfatto, tra due specchi che moltiplicavano la mia immagine, senza risolvere per questo il problema della mia solitudine, cominciai a pensare. E a poco a poco il pensiero sedò l'impazienza, cancellò la delusione, mi riempì la camera di morti illustri e sorridenti. L'amico pensiero una volta ancora intervenne a buon punto e operò a ragion veduta. Il pensiero è il nostro amico migliore, il nostro compagno più fidato. A che si riduce amore di donna in confronto all'assiduità, alla

costanza, allo stile, di questo socio fedelissimo e onnipresente? Gelosa è la donna del nostro pensiero, ma ingiustamente. Non deplorare, Maria, la tua condizione d'inferiorità, d'impotenza davanti all'invincibile pensiero. Il pensiero è, sì, tuo rivale potentissimo, ma anche tuo alleato sicuro. Quei pochi momenti di libertà che il pensiero mi consente, bastano appena, Maria, a ospitare il tuo amore. Restrizione preziosa. La monogamia in fondo è una quistione di tempo. È dalla testa che si è poligami. Dalla testa «vuota». E cominciai a pensare.

Cominciai a pensare. Cominciai a pensare che la conservazione del corpo, per mummificazione o pietrificazione che sia, in parte risolve il problema della morte. Vero è che mummificazione o pietrificazione concernono soltanto la conservazione del corpo, non anche quella dell'anima. Ma la conservazione dell'anima perché ci deve preoccupare? L'anima, come tutti sanno, è immortale, e a conservarsi provvede da sé. È il corpo invece la parte corruttibile di noi. È il corpo che muore. È il corpo che si distrugge. È il corpo che si riduce *pulvis, cinis, nihil*. È il corpo dunque che ci deve preoccupare. È alla conservazione del corpo che dobbiamo volgere tutte le nostre cure.

Dice a questo punto la signora Vincenza, mia suocera: «Le preghiere si fanno per la salvezza dell'anima».

Risponde dall'altro mondo il povero signor Cesare, mio suocero: «Sì, ma è un ripiego. E se l'uomo non prega "anche" per la salvezza del proprio corpo, è perché sa, disgraziato, sa per

scienza sicura, sa che anche la preghiera più fervida, più scottante, più rovente rivolta a questo fine, è destinata a rimanere inesaudita».

La voce del povero signor Cesare tace, poi, dopo una pausa, riprende da più lontano, da una lontananza incommensurabile, così che la si ode appena:

«Restasse una speranza anche minima di esaudizione, le preghiere per la salvezza dei vostri corpi salirebbero da laggiù dove siete voi, a quassù dove siamo noi, in un rombo ininterrotto e spaventoso. Dio dovrebbe cambiare casa».

Dice Virgilio a Dante, poiché Ciaccio ha finito di parlare:

Più non si desta
Di qua dal suon dell'angelica tromba.
Quando verrà la nemica podestà.
Ciascun ritroverà la triste tomba,
Ripiglierà sua carne e sua figura,
Udirà quel che in eterno rimbomba.

Ma se carne e figura si potranno ritrovare intatte al suono dell'angelica tromba anziché doverle ricostituire, sarà tanta fatica di meno e si tratterà soltanto di ridare a esse, come a certi medicinali, un po' di fluidità: «Scioglierle in due dita d'acqua». È certo in ogni modo che al buon esito del Giudizio Universale, il sistema Segato-Spirito recherebbe grandissimi vantaggi.

Massima cura alla conservazione dei corpi davano gli Egizi, ed è significativo che il suo misterioso sistema per conservare i morti, Girolamo Segato lo abbia scoperto dopo ripetuti e prolungati soggiorni in Egitto, ov'egli si recava in qualità di viaggiatore e di cartografo, interpretando papiri, esplorando tombe antichissime, studiando l'interno delle piramidi.

Delle imbalsamazioni praticate dagli Egizi, parla Erodoto nel libro delle sue Storie dedicato a Euterpe, ed è molto preciso sia per quanto riguarda la parte scientifica di quelle operazioni, sia per quanto riguarda la parte commerciale.

Quando si porta il morto agl'industriali dell'imbalsamazione, costoro danno da scegliere al cliente tra vari modelli di morti, fatti di legno e dipinti al naturale; spiegano poi che l'imbalsamazione di prima qualità è simile del tutto a quella che Anubi fece ad Osiride, il dio con testa di cane e inventore dei riti imbalsamatori. Mostrano successivamente il tipo di seconda qualità, inferiore al primo e meno costoso, poi il terzo che è il meno costoso di tutti. Date queste spiegazioni, gl'industriali dell'imbalsamazione domandano ai clienti quale tipo preferiscono, e i clienti dopo che si sono accordati con gl'imbalsamatori sul prezzo, se ne vanno, e gl'imbalsamatori, rimasti soli col morto nel laboratorio, procedono come segue all'imbalsamazione di prima qualità.

Estraggono anzitutto il cervello attraverso le narici, parte ser-

vendosi di un ferro uncinato, parte per mezzo di droghe che versano nella testa. Praticano poscia una incisione nel fianco del morto mediante un'acuminata pietra d'Etiopia, ed estraggono gl'intestini che puliscono prima con vino di dattero, poi con vari aromati macinati e contenuti in quattro boccali, i cui coperchi raffigurano le teste dei quattro figli di Horos. Riempiono quindi il ventre del morto di mirra macinata, cannella e altri aromati, tranne l'incenso, poi lo ricuciono. Mettono in fine il morto in salamoia per sessanta giorni, dopo di che lo lavano, lo avvolgono dentro finissime bende di lino ingommato e lo consegnano ai parenti. Questi fanno fare una teca di legno dipinta a figura umana, ci mettono dentro il morto, lo collocano in piedi nella camera mortuaria, accosto al muro, e ve lo custodiscono preziosamente. Si forma così a poco a poco una specie di museo di famiglia.

Ora ecco come si pratica l'imbalsamazione di seconda qualità. Gl'imbalsamatori empiono una siringa di liquido grasso estratto dalla *Juniperus oxycedrus*, lo iniettano nel ventre del morto a modo di clistere, badando che il liquido non riesca per dove è entrato, dopo di che pongono il morto nel sale per il prescritto numero di giorni; infine danno l'uscita alla *Juniperus oxycedrus*, la quale viene fuori con tanta violenza, che si porta via anche gl'intestini e i visceri impoltigliati. Ciò fatto, il morto è riconsegnato ai parenti.

Ecco infine l'imbalsamazione di tipo economico: si purificano gl'intestini del morto con estratto di *Syrmaia*, lo si pone nel sale per i soliti sessanta giorni, e in capo a questi lo si restituisce senza più ai parenti.²²

Erodoto aggiunge che le mogli dei personaggi illustri, e così pure le donne di riconosciuta bellezza e quelle di alto lignaggio, non sono consegnate agl'industriali dell'imbalsamazione subito dopo morte ma alcuni giorni dopo, per evitare che gl'imbalsamatori si uniscano con esse carnalmente. Questa precauzione fu

²²Preoccupa l'ablazione del cervello da un corpo che in capo a mille anni doveva ritrovare la sua anima e il suo spirito. Dice bene Voltaire (*Dizionario filosofico*, voce «Api»): «Se speravano la resurrezione del corpo, perché gli toglievano il cervello prima d'imbalsamarlo? Dovevan dunque risuscitare senza cervello gli Egiziani?». Si agghiaccia il cuore a pensare quei principi, quei governatori, quegli uomini autorevoli che alla fine del loro millennio ritrovano lo spirito animatore, riaccendono gli occhi, escono dalla teca di legno, si svolgono dalle bende, tornano a mischiarsi alla vita degli altri uomini, ma non hanno cervello e magari nessuno se ne accorge. Si è costretti ad argomentare che in Egitto, a un certo momento, soltanto il popolo e la gente da poco aveva conservato uso di ragione, ossia coloro che erano stati imbalsamati con i sistemi più economici e conservando il cervello.

presa dopo che un imbalsamatore, denunciato da un suo collega, fu sorpreso a giacersi con una donna bellissima, morta il giorno avanti. Per alcuni, questi macabri accoppiamenti sono l'origine della lue celtica, ma su questo non possiamo dare chiarimenti.

Se gli Egizi si contentavano dei loro morti mummificati, a maggior ragione noi ci contenteremo dei nostri morti pietrificati e conservati in tale apparenza di pulizia e floridezza, quali da vivi non se la sognavano neppure. Mancheranno, sì, di movimento e di parola, ma chi sa che con progresso di tempo, e con i passi da gigante che fa la scienza, non si riesca un giorno a dare anche la parola e il movimento a queste bambole lucide e care?

Così, a poco a poco, si formeranno i musei di famiglia. I nostri morti pietrificati continueranno ad abitare la casa nella quale vissero, tra i mobili e gli oggetti familiari. Si aggraverà tutt'al più il problema dell'abitazione, e per ogni generazione nuova bisognerà aggiungere alla casa o un'ala nuova, o un nuovo ripiano. In compenso però le dinastie non saranno più documentate soltanto dai ritratti, e al caso dei ricordi, secondo la fantasia degli affetti, si scenderà ora al secondo piano per vedere la mamma, ora al primo per vedere la zia Zenaide, ora al pianterreno per rivedere il nonno in uniforme di ambasciatore del re di Sardegna, con i ricami d'oro e le decorazioni.²³

²³Nell'ottobre 1941, sotto la minaccia dell'offensiva tedesca, le autorità sovietiche trasportarono la mummia di Lenin da Mosca

Per me il modello del Museo di Famiglia mi sta preciso nella mente. L'estate scorsa passammo alcuni giorni, Maria e io, presso un antiquario di Firenze, che ha casa e bottega sul Lungarno; e di notte, per salire alla nostra camera che dava sulla passeggiata bellissima e sul fiume pezzato qua e là di banchi di rena, ci toccava traversare una grande sala terrena che la luna illuminava d'obliquo attraverso le vetrate, e nella quale abitavano in gran silenzio un paggio sorridente, un guerriero bardato di ferro, una ragazza seduta all'arcolaio, un vecchio re con la barba bianca e lo scettro in mano.

Strane relazioni si stabilirono fin dalla prima notte fra noi e quei personaggi, più vive col paggio e la ragazza all'arcolaio, più contegnose col guerriero e col vecchio re; e mentre noi, nella camera di sopra, aspettavamo che il sonno calasse la sua ala sulle nostre palpebre, ci confortava il pensiero che, sotto, coloro vegliavano per noi.

Eppure coloro non erano nulla per noi, appena delle bambole di cera. Ma sapere che colui è nostro padre, i suoi baffi, la sua barba; sapere che colei è nostra madre, il suo neo sopra il labbro, la sua mano irrigata di vene azzurre; sapere che quella fanciulla

a Samara: in quella medesima Samara nella quale Leone Tolstoj andò nel maggio 1862 a bere il *kumys* per guarire dalla tisi da cui si credeva minacciato.

cui i capelli fanno manto è nostra sorella Adelaide, le sue magre braccia di vergine...²⁴ E pensare che si vive tutti sotto lo stesso tetto, nostro padre di pietra e freddissimo, il nostro figliolino

²⁴Dice Admeto nell'*Alceste* di Euripide:

Ben la persona tua da industrie mano
D'artefice formata al ver simile,
Colcherò nel mio letto, e accanto a quella
Gettandomi, e le braccia intorno ad essa
Avvinghiando, ed il tuo nome iterando,
Illuderommi d'abbracciar l'amata
Consorte mia.

Igino dice di Laodamia (*Fab. CIV*), che nell'assenza del consorte «*fecit simulacrum cereum simile Protesilai conjugis et in thalamis posuit sub simulatione sacrorum, et eam colere coepit*». Della quale immagine scrive ella stessa al marito (Ovid. *Heroid. XIII*, 157):

Io la contemplo, io nel mio sen l'accolgo
Per lo vero mio sposo, e i lagni miei,
Qual risponder potesse, a lei pur volgo.

E alla vedova del poeta Lucano presso Stazio (*Sylv. II*, 7) è caro, come ad Admeto, il ritratto del morto marito:

Ac solatia vana subministrat
Vultus, qui simili notatus auro
Stratis proenitet, etc.

caldo caldo nel suo sonno odoroso, mentre fuori piove e tira vento...

Rimane la questione dell'anima. Di un corpo senza anima, per quanto lustro e tirato a pulimento, si continuerà a dire che è un corpo morto. Chi fermerà l'anima nel suo viaggio? Chi le suggerirà di fare ritorno? Chi la riporterà al corpo ond'essa si partì?

L'anima spicca il volo dal corpo che muore, siccome gl'inquilini abbandonano la casa rotta dal terremoto, i topi fuggono la nave che brucia. L'anima, che è quintessenza di fluidità, aborre dalla materia che si corrompe. Ma ritrovando in condizione di tanta compattezza e pulizia la spoglia che essa abbandonò, chi sa che l'anima non le si riaccosti innamorata, e non torni fedele a rianimarla di sé?²⁵

E una mattina che nel Museo di Famiglia il sole brillerà attraverso le tendine della finestra sul pavimento lustro di cera, e il commendatore T. entrerà fra i suoi cari per la solita visitina quotidiana prima di andarsene in ufficio, egli troverà il babbo e la mamma che si tengono per mano e tentano i primi passi come

²⁵«Ermotimo di Clazomene aveva una specie di anima che spesso lo lasciava, e se n'andava per i fatti suoi, poi tornava, rientrava nel corpo, e faceva rizzare Ermotimo» (Luciano di Samosata, *Encomio della mosca*).

ballerini inesperti; e troverà i nonni in fondo al museo, che ammiccano come chi di repente passa dal buio alla luce; e troverà la sua figliola Rosina, morta a quindici anni di tifo, lasciando il suo povero babbo inconsolabile e con la molla della gioia spezzata per sempre; la troverà che sbadiglia su un roseo palato di gatta, e si passa la mano sugli occhi come quando, viva e giovinetta, si destava dai sonni leggeri dell'estate; poi la vedrà alzarsi mollemente dal divano e venirgli incontro, e dirgli: «Papà, è così tardi che sei già pronto per uscire?».

Quel mattino sarà simile apparentemente a tutti gli altri mattini, ma in realtà sarà molto diverso; perché senza squilli di trombe né urli di altoparlanti, sulla terra abituata da tanto tempo alla morte, sarà nata l'immortalità.²⁶

²⁶Se qualcuno avesse dei dubbi sulla perfetta conservazione e inalterabilità dei nostri morti pietrificati, legga il seguente brano di Schopenhauer: «*L'idealità del tempo* scoperta da Kant, rientra nella *legge d'inerzia* che è parte della meccanica. Perché in fondo quello che questa legge stabilisce, è che il tempo, da sé, non produce effetti fisici di nessuna sorte, né può recare mutamenti al riposo o al moto dei corpi. Dal che risulta che manca al tempo ogni realtà fisica, e che esso ha soltanto una esistenza ideale, trascendentale, cioè a dire che trae la sua origine non dalle cose, ma dal soggetto conoscente. Se il tempo fosse proprietà delle cose

Ma parlare di morti, desiderare la loro conservazione, è illecito e immorale. Schopenhauer diceva che voler conservare il proprio corpo dopo morti, è come voler conservare i propri escrementi.

Ho veduto *Piccola città*. Nell'ultimo atto ho ritrovato, morti,

o un loro accidente, bisognerebbe che la sua quantità, la sua lunghezza o la sua brevità, potessero mutare le cose in qualche misura. Ma ciò non avviene. Al contrario: il tempo passa sulle cose senza lasciare traccia. Perché quello che agisce sono soltanto le cause che si svolgono nel tempo, non il tempo in se stesso. E però, se un corpo è tratto a qualsiasi influenza chimica – come ad esempio il mammut dentro i blocchi di ghiaccio della Lena, o gli scarabei dentro l'ambra, o un metallo prezioso circondato di un'aria perfettamente asciutta, oppure le antichità egizie o anche le capellature delle mummie chiuse nelle loro necropoli –, i secoli non vi possono recare nessun mutamento. È questa assoluta inefficacia del tempo che costituisce, nella meccanica, la legge di inerzia. Se a un corpo è stato impresso un movimento, il tempo non ha possibilità di arrestare esso movimento o soltanto di rallentarlo. E questo movimento è assolutamente senza fine, se cause fisiche non reagiranno contro di lui. Del pari, un corpo in riposo riposerà eternamente, se cause fisiche non interverranno a metterlo in movimento».

parte dei personaggi che negli atti precedenti avevo veduto aprire e richiudere invisibili cancelli, fingere di bere il caffè, spargere becchime a un chiocciante ma incorporeo pollame, ma capaci tuttavia di serbare la positura verticale e formulare in parole i loro malinconici pensieri.

Che dicono questi morti? Parlano del vento che turba la collina sulla quale essi si stanno raccolti in buon ordine, parlano della vita,²⁷ sconsigliano vivamente Emilia di ritornare nel mondo dei vivi, per quel tanto che ai morti è consentito di «vivamente» sconsigliare.

Thornton Wilder, autore di *Piccola città*, è americano di razza anglosassone, e incline dunque, come generalmente sono gli Anglosassoni, a una poetica necrofilia. Arturo Schopenhauer denuncia questa insana²⁸ predilezione²⁹ in un suo libro intitolato

²⁷Che altro han da fare i morti, se non parlare della vita? Domandarono un giorno a un poeta nostro contemporaneo di che parlano Dante, Virgilio, Orazio, Omero, Ovidio e Lucano mentre s'avviano al Nobile Castello. «Di metrica», rispose il poeta.

²⁸Non uso «insana» in senso moralistico, ma di poetica realtà.

²⁹Alla predilezione per la morte, si aggiunge la predilezione per gli spettri, i fantasmi, lo spiritismo.

Delle apparizioni e dei sogni, ma non mostra di averne capita la ragione; la quale, secondo me, è che gli Anglosassoni mancano spesso di realismo poetico, ignorano i valori poetici presenti, e li trasferiscono perciò in un mondo lontano, oscuro e incontrollabile come la Morte.³⁰ Che altro rivela questa fiducia nel poetico futuro della morte, se non una mancanza di poetico presente? Non rimandare a domani ciò che puoi fare oggi. Chi è vacuo di valore, crede nella morte come valore supremo, e dalla Morte aspetta ciò che la vita non gli ha dato.

Per supremo sentimento di volgarità, si desidera essere «diversi» da come si è. Quindi nasce l'estetismo; questo mettersi in

³⁰Non si tratta dunque in queste necrofile fantasie di reali valori poetici, di effettivi pensieri profondi, ma di simulacri di valori poetici, di fantasmi di pensieri profondi; della solita ignobile e falsificatrice trasposizione estetica. Dorian Gray riaffiora in Thornton Wilder. Questo autore, come mi è stato detto, rincalza nelle sue altre opere la preferenza dei morti sui vivi, e i suoi lettori, convinti di scendere per sua mercé nel fondo più fondo dei più illustri abissi, si sentono orgogliosi e soddisfatti. Maeterlinck, cervello molle, giunge al rammollimento totale nella sua ultima opera, dedicata alla morte. Servirsi del tema della Morte per essere poetico e profondo, è segno di debolezza filosofica e poetica.

bella, questo parlare festivo, questo correggere e abbellire la propria realtà. E quale più radicale mutamento della Morte? Non per nulla la morte è l'eleganza suprema, la suprema dignità, la suprema nobiltà. Morto, anche l'uomo più spregevole si nobilita e bisogna salutarlo. Non per nulla la morte è maestra di estetismo.³¹

Le fanciulle amano pensarsi morte, ma poiché morire è un onere troppo grave, esse si contentano di fingersi morte.³² Una ne conosco che si fece credere morta, non tanto per mettere alla prova la sincerità del suo innamorato, com'essa stessa asserisce per giustificarsi, quanto per rendersi più interessante agli occhi di lui, per innalzarsi nella sua stima, per nobilitarsi.

Un evo intero si valse della morte per nobilitarsi: l'Evo Medio, questa più estetizzante stagione della storia, che Laura e Beatrice onorò più da morte che da vive.

C'è nel *lento* l'idea della dignità. Come dignitosamente si cammina dietro un feretro! E il lento è la strada che porta alla cessazione di ogni moto: alla Morte.

³¹D'Annunzio, ossia l'estetismo italiano, associa all'estetismo la retorica, e la Morte diventa la Morte bella.

³²Se le fanciulle non mettono a effetto il loro desiderio di mostrarsi morte, e perché, morte, non si potrebbero vedere.

La morte è anche maestra di buona educazione. Giovineti e giovinette che frequentate la scuola delle belle maniere, voi non immaginate neppure sotto quale guida, e per somigliare a Chi vi s'insegna a parlare sottovoce, a ridere di rado e smorzato, a gestire lentamente e sobrio, meglio a non gestire affatto, *per meglio somigliare a Lei*. Non è significativo che il «la» delle belle maniere sia stato dato per tutto il corso dello scorso secolo dagli Inglese, questi amici della morte?

A degnamente onorare la Morte, prepara l'onoranza al dolore. Nel dolore talune anime si purificano, si elevano, si sublimano. *La gioia è volgare*. Grande onoratrice del dolore, Eleonora Duse rappresentava anche plasticamente l'anima dolorante, e questa sua maschera del dolore, estesa alle mani, al collo e alla positura della testa, «strappava» l'ammirazione delle folle.³³

André Suarès nota che la letteratura italiana non ha mai preso sul serio il dolore e la morte. Nostra superiorità mentale sugli Anglosassoni: nostro classicismo.³⁴ Fanno eccezione Dante e

³³Chi, come Eleonora Duse, pratica il dolorismo, confonde senza saperlo poesia e jettatura.

³⁴Non è per incapacità che io non penso al dolore e alla morte, ma per capacità e volontà di non lasciarmi irretire dal fascino «plebeo» del dolore e della morte. Consiglio però di non lasciarsi cristallizzare in questa sdegnosa superiorità, dalla quale è facile

Leopardi. Ignoro se il padre di Dante educò il figliolo alla scuola della Morte, ma a questa scuola Monaldo Leopardi non mancò di condurre Giacomo.

Scrive un biografo:

«Nel palazzo Leopardi, a Recanati, la mattina del 19 gennaio 1803, era morto un bambino di nove giorni. Nella sala che Monaldo, padre di Giacomo, chiamava solennemente “sala dell’Accademia”, il neonato era stato deposto sopra una tavola, con tappeto e cuscini di damasco rosso. Quattro candele ardevano intorno. I parenti, i pochi amici e i servi raccolti nella stanza formavano una piccola folla dimessa e silenziosa. Presso il morticino stava il padre, il conte Monaldo, tutto vestito di nero, con la sua spada al fianco secondo l’uso settecentesco ch’egli aveva serbato per dignità e per pompa. Sopraggiunsero i sacerdoti per il funerale. Monaldo, prima che il piccolo feretro lasciasse la casa, fece chiamare gli altri suoi figli. Essi vennero: erano due bambini e una bambina; il maggiore non aveva ancora cinque anni, la più piccina ne aveva due e mezzo. Gli occhioni spalancati dei bimbi guardavano stupiti. Ad uno ad uno i tre fratellini vennero sollevati, per dare un bacio d’addio alla creatura esanime. Stavano poi per ritirarsi, ma uno di essi, il maggiore, non voleva più staccarsi

passare nel futile e nell’arido, siccome dalla cristallizzazione del rigore formale, è facile passare nell’accademico e nel pompiere.

dalla tavola funerea, e scoppiò in un pianto diretto: l'unico pianto in quella scena di pacata solennità. Quel giorno stesso, il conte Monaldo annotava nel suo diario: "Prima che uscisse di casa ho voluto che i suoi fratelli lo vedessero e lo baciassero, e Giacomo Tardegardo (nome di un antenato medioevale dei Leopardi) ne ha pianto direttamente la perdita, quantunque in età di soli anni quattro e mezzo "».

Tra i popoli meridionali, la scuola della Morte è più crudele e materialista, la Morte è chiamata a fare da «spaventavivì», rientra nel sistema educativo delle frustate, dei leccamuffi, delle sberle. I funerali in Oriente avvengono a bara scoperta, e un giorno, in una via di Atene, vidi un morto che calavano giù dalla finestra, perché la scala era troppo stretta, ritto nella bara come un pesce in gelatina.

Sui morti di *Piccola città* mi capitò di litigare con una mia amica, donna fra le più intelligenti che io mi conosca e frutto squisito di un'alta civiltà. Ma questa mia amica è donna, e la donna, al dire di tutti i leggendari, gentili, barbari o selvaggi, è l'origine dei mali e della morte. I Baganda poi, a fine di spiegare questa malefica e mortale funzione della donna, dicono che la donna è la sorella della Morte, e che è in qualità di sorella della Morte che la donna ha introdotto la Morte presso di noi.³⁵ Ma

³⁵La Morte dunque è nostra cognata.

potevo io dire a quella mia cara, a quella mia bella amica che, lodando la Morte, essa lodava sua sorella?

Ritter per parte sua pensava che l'uomo, straniero sulla terra, non s'acclima quaggiù, se non per ausilio della donna. L'uomo «libera» soltanto la donna, la aiuta a scoprire il suo destino più puro. È la terra che in certo modo ordina attraverso la donna. «Noi amiamo solamente la terra, e la terra ama noi di rimando attraverso la donna». (André Breton, prefazione ai *Racconti bizzarri* di Achim von Arnim). Questo pensiero di Ritter conferma la sororità della donna con la Morte, la sua missione mortale.

Una sera dell'inverno 1918, durante una seduta spiritica in casa Rana (Corso Buenos Aires 5, Milano) la signora Violetta Rana, medium di straordinaria potenza, evocò per invito di un suo cognato, affetto di catoblefarite in seguito a gasamento in guerra, un suo zio morto molti anni prima. La signora Rana non praticava il dialogo coi morti mediante il tavolino pulsante, ma per mezzo della scrittura automatica, usata a poetici fini dai surrealisti, e nel corso della quale essa, in istato di transe, riusciva a scrivere anche in lingue a lei ignotissime. E dalla risposta data per iscritto dallo zio morto, si formò l'idea più plausibile che si possa avere dei morti. Disse lo zio che i morti sono delle larve debolissime, molto ridotte di mezzi e di una smisurata stupidità (in quanto la stupidità è un effetto della debolezza) le quali guardano con avidità al mondo dei vivi, come la servitù raccolta dietro la porta di servizio, guarda con avidità le feste dei padroni. E

aggiunse: «Come possiamo illuminarvi sul futuro, noi che nemmeno il presente conosciamo?». ³⁶

Alcune sere dopo, tornando da un'altra seduta spiritica in casa Rana, fui attratto da un bagliore che arrossava il cielo, e deviando dalla mia strada mi condussi in Piazza del Duomo, ove la Rinascente era trasformata in un immenso braciere. Ero attirato e affascinato, ma come negli apologhi per l'infanzia, il militare di bassa forza che io ero in quel tempo fu punito della sua curiosità. Un capitano mi vide bighellonare intorno alle fiamme, mi chiamò, e assieme con altri militari che si aggiravano in quei pressi, ci ordinò di fare la catena per impedire ai «borghesi» di avvicinarsi all'incendio. La nostra fazione durò fino al mattino. Quando me ne potei tornare a casa, non rimanevano di quell'enorme negozio pieno di ogni sorta di cose, se non le mura annerite e le finestre attonite e senza ciglia. Fu chiesto a Gabriele D'Annunzio di dare un nome al negozio nuovo che doveva sorgere dalle ceneri del negozio vecchio, e D'Annunzio disse: «Sia chiamato la *Rinascente*». Il negozio vecchio si chiamava «Fratelli

³⁶Al dire degli antichi, le ombre dei morti avevano un fil di voce appena percettibile dagli orecchi dei viventi.

*Umbra cruenta Remi visa est assistere lecto,
Atque haec exiguo murmure verba loqui.*

(Ovidio, *Fasti*)

Bocconi», e questi due fratelli senza volto, rotondi e paciosi, vestiti di alpacà e col tubino sulla testa lustra come una forma di provolone, avevano vegliato fino allora, modesti e buffi deucci tutelari, sul cuore di Milano, di Firenze, di Roma. Nella Rinascenza invece è l'idea della fenice che risorge dalle proprie ceneri, la immagine della fiamma bella che sale flessuosa e si attorce alle stelle. O inutile poetismo, quando ci lascerai in pace? In questo passaggio da nome a nome, è anche il passaggio da un'epoca a un'altra epoca.

BULULÙ

«Sans qu'ils s'en doutent le moins du monde, les bons habitants de Milan sont probablement à la tête de la civilisation».

(STENDHAL, Mémoires d'un touriste).

Non sempre Milano godé buona fama gastronomica. Al tempo dell'alma Roma, la cucina milanese era considerata cucina da barbari. Ma tant'è: i barbari di oggi saranno gl'inciviliti di domani. Narra Plutarco che Giulio Cesare, passando un giorno per Milano ed essendo ospite del patrizio Valerio Leone, gli furono serviti degli asparagi conditi non con l'olio come usava a Roma, ma con *unguento* ossia con burro; e mentre i suoi amici romani se ne mostravano disgustati, egli ne mangiò senza farci caso. Questo aneddoto vuol dimostrare più cose in una. Prima che Giulio Cesare aveva ben altro per la testa che «vivere per mangiare», poi che gli asparagi conditi col burro (unguento) sono un mangiare da cani. E gli asparagi alla parmigiana, allora? Strano comportamento tuttavia di quei patrizi romani, che si mostrano «disgustati» di un cibo offerto dall'ospite. Brutto segno quando le regole dell'ospitalità cominciano a rilassarsi. Dello stesso aneddoto

si conosce quest'altra versione: Giulio Cesare non solo mangiò senza ripugnanza gli asparagi conditi col burro, ma si mostrò incuriosito e compiaciuto assieme di questa «gustosa materia grassa sconosciuta a Roma». A chi credere? A nessuno, come sempre. La meraviglia e il compiacimento di Cesare erano probabilmente finti, ossia di cortesia verso l'ospite. Discendente di Venere, Giulio Cesare era educato meglio degli amici che si portava appresso. Anche questo induce a diffidare del giudizio culinario di Giulio Cesare. Cesare era un esteta. Parlava greco. I suoi gusti alimentari dovevano essere simili a quelli del mio amico Giacomino, uomo raffinatissimo, che nella lista delle trattorie scarta la pasta e fagioli, l'ossobuco, la cicoria all'agro, e va nel difficile: nel pollo in gelatina, nella maionese di storione, e chiama la bistecca ai ferri «*una paillard*». La frugalità, la sobrietà non ingannino, né lo spirito di adattamento di Cesare «in campagna».³⁷ Gli uomini scienti delle cose migliori della vita, i più raffinati, i più esigenti sono anche i più facili alla rinuncia, i più resistenti alla *noia*. Deboli sono i rozzi e gl'incolti, e primi a cedere. Solo l'aristocratico (nello spirito, s'intende, non nella let-

³⁷Svetonio dice che Cesare marciava sempre alla testa delle sue legioni, molto spesso a piedi, e a testa nuda sotto il sole o sotto la pioggia.

tera) è forte e *pronto a tutto*. Tornando all'episodio di Giulio Cesare alla mensa di Valerio Leone (o Leonte?) dirò che la rivalità fra olio e burro rientra nella grande rivalità fra Mezzogiorno e Settentrione, fra Cattolicesimo e «uomo che giudica da sé». La cucina all'olio è cucina da cattolici, quella al burro non la dirò da protestanti (il protestante mangia lessso, e dal lessso scende al vegetalismo e al crudivorismo) ma da gente che nei suoi rapporti con l'universo non vuole intermediari, non aiuti, di quello in fuori che gli fornisce la sua propria ragione.

Altre famose trattorie erano a Milano, la cui memoria è perennemente consegnata nelle pagine della *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti* di Arduino Anselmi. Erano esse l'ostione della Cagneula, importante per gli asparagi; la Carità, per la frittura piccata e il buon vino; l'Isola Bella, per la polenta pasticciata; la Magna e la Magnetta, per le vendemmiate; l'antica trattoria della Berta Filava, famosa per le sue verzate e i suoi risotti con code di gamberi. La trattoria della Berta Filava (molti scambiavano Filava per il cognome di Berta) era anche ritrovo di patrioti e nel 1853, dopo i moti mazziniani, «in essa venivano arrestati i due fratelli Ferrini, il primo detto Nebbia ed il secondo – quello che costrinse il sagrestano di San Fedele a consegnare le chiavi del campanile per suonarvi a stormo – detto il Guercio». Presso il luogo ove sorgeva la trattoria della Berta Filava, è stato aperto di poi il piazzale Riccardo Wagner. Arduino Anselmi qualifica

Wagner «classico compositore di musica, il più grande della Germania», siccome il Novissimo Melzi, edizione del 1896, qualificava Meissonier «il più gran pittore del nostro secolo». Strana associazione. In fatto di gastronomia, Wagner doveva essere anche più «indifferente» di Giulio Cesare. Non si è maghi e assieme estimatori di buoni cibi. Di che si nutriva Wagner? Di filtri probabilmente. Rossini era musicista e assieme gastronomo, ma la sua musica Rossini la faceva con pezzetti di legno, che picchiavano su altri pezzetti di legno.

Agl'incontri fortuiti di parole, nei quali i Greci riconoscevano la presenza della divinità, bisognerebbe aggiungere i lapsus delle macchine da scrivere, e in questi pure riconoscere alcun gioco divino. Qui sopra, dove ho scritto «Meissonier il più gran pittore del secolo», la mia macchina da scrivere aveva scritto «il più gran puttore»; e dove ho scritto che la trattoria della Berta Filava era «ritrovo di patrioti», la macchina aveva scritto «ritorvo di patrioti». Sono le macchine da scrivere così innocenti come noi crediamo, oppure si nasconde in esse il genietto della malignità?

Altri celebri ritrovi gastronomici a Milano erano l'albergo dei Promessi Sposi, che con l'albergo Loreto e con quello della Noce, «dividevasi l'onore d'ammannire succolenti pranzi agli sposi novelli».

Per essere ammessi ai Promessi Sposi, ci voleva il certificato di matrimonio. Parlo per esperienza personale. Arrivammo a Milano nell'ottobre del 1926, io e colei che divenne di poi mia sposa

e madre dei miei figli. Venivamo da un poetico e infelice soggiorno a Venezia, e a Verona, stazione di Porta Vescovo, avevo comprato un unico cestino da viaggio, che consumammo in due. A Milano vanamente cercammo alloggio negli alberghi, locande e trattorie con stallazzo. Un gelido vento puritano soffiava in quel tempo sugli alberghi della metropoli lombarda. La letteratura italiana mosse in nostro aiuto. Nella sua automobile grigia come una torpediniera e svasata come un motoscafo, Guido da Verona ci accompagnò di albergo in albergo. La sua autorità, la sua fama, i suoi baffi da gatto in furore non valsero. Camere non c'erano per chi non era coniugato. E due camere separate, senza porta di comunicazione, a due piani diversi magari? Nulla! L'ultima tappa fu all'albergo dei Promessi Sposi, a Porta Venezia, presso il Diana. La riluttanza di Diana a ospitarci si capisce, schiva e androgina cacciatrice; ma i Promessi Sposi? Entrai solo in quella locanda che nell'insegna prometteva asilo a coloro che sono nati per amarsi. Infatti, una camera c'era. Ma l'albergatore non si fidò, mi volle scortare fin sulla soglia. E dalla soglia vide la mia compagna seduta nel terrestre motoscafo come dentro una bagnarola, accanto all'autore di *Mimi Bluette* che aveva il profilo del karaghieuz; la vide libera i corti capelli ossigenati al vento, una sciarpa arancione intorno al collo... La camera non c'era più. All'albergo Marino ci accettarono, ma lei in una camera del secondo piano, io in un letto di fortuna nella sala di lettura. Non

per questo però la letteratura italiana rilassò il suo aiuto, e l'indomani Luigi Pirandello, dopo insistenti e fervide preghiere, ottenne finalmente per noi un men sterile alloggio all'albergo Corso.

La facciata liberty dell'albergo Corso è uno dei più strani esemplari di architettura, in questa città pur così ricca di strane architetture. Non è il solito liberty floreale, ma un liberty nevoso. Per meglio dire un liberty floreale sul quale ha nevicato, come sui capelli dell'eroina di Argia Sbolenti. Neve si è raccolta sul fastigio e sui balconi, onde gronda giù in bianche stalattiti che nessun calore riuscirà mai a sciogliere, nessun sole a liquefare, fosse pure il leonino sole di agosto che fa scappare in campagna anche l'ultimo dei milanesi e riduce questa città alla desertica condizione di Ischia dopo il terremoto del 1301, allorché gli abitanti terrorizzati scapparono chi in barca, chi a nuoto e i più alti a piedi, visto che tra Ischia e Napoli c'è un passaggio ove il mare non ha mai più di due metri di profondità.

Perentorio, il Novecento s'è imposto anche al nevoso liberty dell'albergo Corso, e dalla porta di questo albergo erompe inaspettata una pensilina a rotaie, ritorta a gondola o a zarùc, simile al termine di un binario morto, oppure al trampolino onde l'acrobatica automobilina dei cultori del *looping the loop* si lancia nel «giro della morte».

Si lasciano le nevi eterne dell'albergo Corso, e indi a poco si

trova un fantasma di pietra appiccicato al muro. Questo fantasma è uscito dalla finestra della sartoria Ventura, ha traversato il balcone, è salito sul parapetto, è andato a fermarsi sul muro, all'altezza del secondo piano. Che fa quel fantasma di pietra fermo sul muro, in mezzo alla più popolosa, più cittadina, più domestica via di Milano? Che o chi vuole? Che o chi aspetta? Oppure non aspetta nulla né nessuno? Chi minaccia oppure non minaccia nessuno e le sue intenzioni sono oneste e innocenti? Forse è un fantasma vedovo che non riesce a dimenticare la sua povera morta. Oppure è un fantasma marito, che aspetta là fuori che la fantasima sua moglie abbia finito di guardare i modelli di Ventura. Oppure è un fantasma smemorato che si è dimenticato sul muro, e ora va alla ricerca di se stesso in qualche lontana regione della terra.

Migliaia, decine di migliaia, centinaia di migliaia, milioni di uomini, donne, bambini passano giorno e notte sul Corso Vittorio Emanuele, e nessuno vede, nessuno si accorge di quel fantasma che è uscito dalla sartoria Ventura ed è andato a fermarsi sul muro, all'altezza del secondo piano: *nessuno*. Ora, se la gente non vede, non si accorge di un fantasma in così bella mostra collocato, e di pietra per di più, ossia pieno, palpabile, massiccio, duro, e così pesante che se si staccasse dal muro e cadesse sul marciapiede sottostante ammaccherebbe una dozzina di persone; come stupire se la gente non vede, non si accorge delle impalpabili creature che ci circondano, né dei paesaggi ineffabili

in mezzo ai quali noi viviamo?

Un mio amico erudito m'insegna che questo togato fantasma è l'immagine dell'arcivescovo Adelmanno Menclozzo. Sarà. Ma allora che ci stanno a fare queste parole di una lingua misteriosa, che circondano il fantasma ed esprimono probabilmente le sue oscure volontà? Una di queste misteriose parole è *Vepo*, l'altra è *Innova...*

Nel frattempo, e sempre mercé l'aiuto della letteratura italiana, e più esattamente di Cesare Vico Lodovici, io, mentre la mia compagna riposava nell'incorruttibile e severo Marino, solitaria come Psiche dopo la fuga dello svelato Eros, potei dormire un paio di notti in una cameretta dell'albergo Piemontese.

Per entrare al Piemontese si traversa una trattoria dello stesso nome, situata alla sinistra dell'ingresso della Galleria, si sale una scala lunghissima, si arriva alle camere dell'albergo. Chinata ad abbaino, la finestra della mia camera dava sui tetti della Galleria. Banchi di nebbia posavano molli su quell'enorme bruco di vetro. Di lassù io dominavo invisibili cantieri, una metallurgica civiltà, le macchine e il progresso. Battevo i denti per il freddo ma mi sentivo capitano d'industria, comandavo negre coorti di uomini vestiti di fuliggine, che dardeggiavano getti di fuoco e facevano la permanente ai metalli.

Della Galleria Vittorio Emanuele sono note le parti libere e di transito, ma pochi conoscono il suo interno, i suoi organi segreti, i suoi misteri. Io, stasera, 30 novembre, penetro i misteri

della Galleria di Milano per una scala diversa da quella che inizia la sua salita nel fondo del Piemontese. La porta è in quella specie di nartece sghemba che precede l'ingresso di Piazza della Scala, tra la vetrina interna della libreria Algani e il bar Grande Italia. Presso l'ingresso della Galleria è piantata sul margine del marciapiede una stele di ferro che regge al sommo le frecce delle indicazioni stradali, e a breve altezza dal suolo una scatola in forma di boccaporto per la raccolta della carta straccia. Le pareti del boccaporto non sono nude ma istoriate a scopo pubblicitario, e proclamano da una parte le virtù della «Casa dell'Acciaio», dall'altra la potenza termica del fornello «Aequator». Città aggiornata, Milano è una immensa scuola ove tutto, strade, vetrine, cassette per i rifiuti, impartisce lezioni di cose. Di notte, sul fianco destro dell'arcone, brilla talvolta una grande finestra illuminata: segno che i *martinì* sono riuniti ai giochi. È la finestra di un circolo di trovatelli adulti, o come dire trovatelloni. Anche Segantini era un *martinì*, e prima di chiamarsi Segantini si chiamava Segatini. Sulla porta che sto per traversare, sono appese le vetrine di un fotografo. Fotografie per tessere a consegna immediata: vita raggelata, spettrale e istantanea; occhi che fissano la morte, stupore da clienti della sedia elettrica; ultimo sguardo davanti alla bocca di dodici schioppi in fila. Poi le fotografie a posa: le fotografie per bellezza: le fotografie perché il simulacro di te, mortale, si perpetui fra i tuoi discendenti. Il bersagliere con una sanguisuga al posto delle sopracciglia e le penne sulla spalla; la

povera mamma col suo buon sorriso; la sposa col neo peloso sul mento e negli occhi la dolcezza della mucca; il giovinetto deficiente nel giorno della prima comunione. Ingresso troppo comune, troppo aperto a tutti, perché la *sciura portinara* si preoccupi di sapere chi sono io e dove vado, ma, educata forse dal fotografo a pratiche accalappiatricie, la portinaia mi richiama e accenna col pollice ritorto che il fotografo sta dall'altra parte della scala.

No, *sciura portinara*: fotografia io non voglio, né lasciare quaggiù l'immagine della mia spoglia mortale, io che spero lasciarvi traccia della parte immortale di me.

L'uomo è amante di se stesso. Narciso è molto più di quel peccatore per vanità che il mito sfiora con una immagine leggera, più del complesso misteropsichico raccolto sotto la voce *Narcisismo*. Il caricaturista Sem diceva che poiché l'uomo s'interessa soprattutto *de sa gueule*, chi si occupa *de sa gueule* e glie la cucina sia pure in salsa caricaturale, è sicuro del successo. Non so se questo medesimo pensiero ha occupato anche la mente di Kodak, ma sono certo che a lui pure, in qualche momento della vita, si è rivelato l'enorme partito che si può trarre dall'affetto che l'uomo nutre per la propria faccia. Il successo della fotografia è tanto più giustificato, che la macchina fotografica, nella sua monocola indifferenza, ha fama di ritrarre la verità vera. E la verità l'uomo se la va, sì, a cercare fuori di sé, ma aspira a trovarla soprattutto dentro di sé. La vanità dell'individuo si misura alla

resistenza che egli oppone all'obiettivo. Ne ho visti che non solo non resistono all'obiettivo, ma lo invocano come il fiore invoca la rugiada. Torno da un viaggio automobilistico in compagnia di un amico, e, come dicono i cafoni, della «sua signora». A ogni tappa, pianoro d'Abruzzo o tempio di Nettuno a Pesto, la signora si metteva in posa, buttava fuori il petto, tirava la bocca a un sorriso da Sidonia (dicevansi Sidonie le teste di cartapesta sulle quali i parrucchieri confezionavano le parrucche) e diceva al marito: «Gaspere, la fotografial!». Così le prime volte. Poi la parola fu di troppo. La Sidonia si metteva in posa e Gaspare, docile, operava. Chi ama farsi fotografare, ama del pari farsi leggere la mano. Non ci si fa leggere la mano per preconoscere quello che ci accadrà domani (dominante ambizione dell'uomo e suo costante desiderio è di essere domani quello che è oggi) ma per «farsi scoprire» da chi la legge.

Comincio a salire la scala. Dal pianterreno al mezzanino il muro è corazzato a statura d'uomo, e sarei per dire a statura d'insozzamento di bianche mattonelle come una pubblica latrina. Là ove terminano le mattonelle si apriva molti anni sono l'ingresso del ristorante Economico: una tavola dei poveri divisa in tanti tavolini separati, e perciò anche più triste. Si rivelava in quella tetra officina dello sfamamento quanto orrore, quanto lezzo di morte è nella così naturale, così lieta operazione del nutrirsi. Il pasto era al prezzo unico di una lira, compresa una bottiglietta

di vino battezzato. Pietosa una salsa di pomodoro copriva uniformemente l'intima miseria di quei cibi. Infimi impiegati, donne vecchie e solitarie masticavano in silenzio. Il servizio era disimpegnato da cameriere vestite come inservienti di ospedale, la testa chiusa dentro larghe cuffie quali portavano un tempo le donne ai bagni di mare. Mangiare all'Economico era una specie di degenza.

Dopo il mezzanino la scala diventa più sinistra. Passo sopra ballatoi di ferro. Traverso delle porte a molla, che dietro a me continuano a palpitare come ali di uccelli moribondi. Percorro corridoi a pareti di vetro, altri che di vetro hanno il pavimento, traversato da una sottostante luce rossa, simili a passarelle buttate sull'inferno. Poi ricominciano i muri opachi, e la luce itterica delle lampadine sparse con parsimonia qua e là e chiuse dentro museruole di ferro. Non so più se mi trovo in una prigione o nel retroscena di un teatro. Da molto lontano, come al carcerato le voci della vita libera, mi arrivano a ventate intermittenti i suoni dell'orchestrina del Grande Italia. Già così distante, così separato dal mondo...

Altre volte, quassù, in cima a questa scala, era lo studio di Silvestri, patologo della pittura. Uno studio immenso, alto come una cattedrale, posato sul cornicione della Galleria. Silvestri era restauratore di quadri. Al *Cenacolo* di Leonardo, Cavenaghi aveva fatto più male che bene, e Silvestri dovè riprenderlo in cura. La-

vorò a quel restauro più di sei anni. Fissò le parti che si staccavano. Isolò il muro sul quale poggia la pittura, dal muro della sagrestia e dalle fondamenta della chiesa; lo asciugò, lo perforò di sfiatatoi, come un cerotto Bertelli. Perito, Silvestri era un Robespierre: un incorruttibile. Anella di barba bianca gli scendevano giù per il petto. Sembrava un santo di Teotocopulos. A furia di maneggiare vecchi quadri, era diventato egli stesso un *vieux tableau*. Morì a ottant'anni.

Oggi, nello studio di Silvestri, abita e «dipinge» lo scultore Arturo Martini. Nel mezzo dello studio, là ove al tempo del barbuto sanatore dei dipinti si accavallavano gli uni sugli altri Cristi in croce, Maddalene addolorate, San Gerolami meditanti in compagnia del teschio e del leone, San Sebastiani ridotti a portaspilli, feriti, piagati, lacerati, impecettati, suturati, rappezzati; ora Arturo Martini mi schiera i suoi quadretti nuovi e in ottima salute, rapidi, poetici, geniali, sui quali l'altezza cattedralizia dei muri bianchi incombe ma non li domina.

Scendemmo a cenare al Biffi. Le vetrine del Biffi sono altrettanti piccoli musei alimentari. Un fagiano, vestito del suo abito a strascico, stava accovacciato sopra una corona di tordi spiumati e nudarelli, quello figurando la chioccia, questi le uova di una tragica Covata della Morte. Nella vetrina adiacente, un capriolo era inginocchiato nel suo pelame d'argento, e riveriva con l'occhio spento mazzi di beccaccini, pesci-spada dell'aria, e allodole

coricate sul dorso, le zampette rattrate, avvolte in un materasino di lardo. I funghi avevano abbandonato i paesi della fiaba ed erano venuti al Biffi, sotto l'ombrello, saltellando sul loro unico piede a pestello, a rendere omaggio essi pure all'innocente capriolo d'argento. Dentro i grandi barattoli del Volga, i grani nerissimi del caviale brillavano come pallini da caccia, e sembrava che a essi fosse da imputare la morte cinegetica di tutta quella fauna alimentare.

Nel breve tratto dal portone di Martini al Biffi, alcuni punti della Galleria ridestano in me ricordi sopiti. Come si chiamava intorno al 1908 quel bar laggiù a destra, che oggi gli artisti che lo frequentano chiamano il «Sì»? Serate invernali di quell'anno lontano. Le otto di sera. Serii e laboriosi i milanesi rispettano rigorosamente l'orario dei pasti, e alle otto sono già alla fine della cena. Deserte le strade a quest'ora. Pochissimi passanti in Galleria. E questi pochi o delle altre parti d'Italia, o addirittura stranieri. E non sostano, come usa in Galleria, ma passano. Passano frettosi. Qualche siciliano, vestito di nero. Una famiglia di nordici, il padre in testa, disposti nell'ordine delle cicogne in volo migratorio. Il padre va annusando la lista delle vivande esposta fuori delle trattorie, meno alla ricerca dei cibi preferiti che della modicità dei prezzi. In quest'ora il Savini ha tirato su le tende rosse delle sue vetrine, dietro le quali i commendatori cenano sui divani di velluto, la forchetta nella destra e nella sinistra il ricevitore del telefono. Nella sala da caffè del Biffi non rimane se non

qualche pudica povertà, qualche miseria dignitosa. Una signora d'età e il suo figliolo adolescente, inzuppano con studiata pacatezza delle bombe dentro una tazza di cioccolata. Prima di entrare nella sala del Biffi, deserta in quest'ora dei suoi clienti abituali, madre e figlio si sono detti che la sera è meglio tenersi leggeri. «Tanto,» asserisce la madre «chi potrebbe rimangiare? Io no, e tu?». «Io?» risponde il figlio «io il pranzo di mezzogiorno l'ho ancora qui», e si tocca con l'indice il pomo d'Adamo. Prima di entrare al Biffi, madre e figlio hanno dovuto vincere la soggezione che ispira quell'unico cameriere che monta la guardia davanti ai tavolini deserti. Vorrebbero non esser visti da nessuno. Di quale coraggio ha dato prova la madre, quando, dopo la cioccolata, ha chiesto al cameriere anche una bottiglia d'acqua e due bicchieri! In ferrovia costoro si persuadono a vicenda che il cestino da viaggio è di gran lunga preferibile all'«immangiabile» cucina della vettura ristorante. Leggeri banchi di nebbia galleggiano tra le finestre dei secondi piani e la vetrata della Galleria. I globi della luce svaporano nel biancore opaco, come lune ripetute da un rinfacciarsi di specchi. Il mosaico del pavimento è bagnato e sparso qua e là di segatura. A quest'ora, dalla porta del bar che oggi i suoi frequentatori chiamano «Si», usciva un gigante biondo, chiuso nel tabarro e con in testa un cappello floscio a enormi tese, che si avventurava disordinatamente nel grande vuoto della Galleria, come un vascello sopra un mare immobile, gonfio di alte vele e battuto da una «sua» tempesta personale.

Fiodor Scialiàpin andava in quel bar ad avvamparsi di liquori, si ubriacava con cura, poi, arrivato al punto di perfezione usciva dal bar, traversava la Galleria, tracciava un enorme diagramma di terremoto, e andava a imbucarsi nell'ingresso degli artisti della Scala, in via Filodrammatici, per prepararsi al *Boris Godunòv*. Per quale miracoloso ritorno della lucidità, per quale portentoso risveglio della padronanza di sé, quell'uomo, infumati gli spiriti di spirito mezz'ora fa, e che minacciava di crollare a ogni passo, tornava così tranquillo non appena appariva in scena, parato con i paramenti d'oro dello zar e la corona in testa, e con andatura sostenuta traversava il palcoscenico, tra lo sbombardare di campanelle e campanone, e con mano che non tremava impartiva benedizioni a destra e a manca ai boiardi e al popolo raccolto e prosternato tra la chiesa dell'Assunzione e quella degli Arcangeli, il pollice, l'indice e il medio riuniti a mazzolino per significare l'indivisibile unione della Trinità, e poi apriva la bocca come una piccola caverna, tra la barba a fiume e i mustacchi spioventi, e mandava fuori chilometri e chilometri di voce grave, calda, possente, vasta e calma come i fiumi del suo paese?... Misteri di una coscienza nella quale la dignità dell'artista e quella del beone, convivevano in accordo perfetto.

Accanto al bar oggi nomato «Sì», si aprivano le vetrine della Bellotti. Nell'ora di Scialiàpin le vetrine della Bellotti erano spente, e una rete di metallo le riparava dai pericoli della notte. Dietro quella doppia protezione, i cappelli enormi, poggiati su

esili steli, dormivano sopra un mare di velluto, increspato di ondicelle brevi. Mai più di tre. Sulle tese a cerchio s'incurvavano e ricadevano a cascata le piume di struzzo, dalla cupola salivano a zampillo i pennacchi. Uno sguardo indiscreto nelle gabbie di un giardino zoologico, quando le belve dormono e sognano le foreste originarie. Era facile immaginare il destino di quei monumenti di feltro, di fil di ferro e di piume: partivano dalle vetrine della Bellotti, e andavano a posarsi in gloria sulla testa di qualche Lina Cavalieri.

Duroni c'era allora e c'è adesso. Dispensiere di ottime lenti. Procura agli uomini microscopi che ingigantiscono l'infinitamente piccolo, e telescopi che mettono il selenitico *Mare Serenitatis* a portata di mano; ma il suo nome ha l'indiscreta crudeltà di rammentarci le sofferenze dei nostri piedi.

Ancora pochi passi su questi piedi doloranti, ed ecco uno strano negozio che vende targhe per uffici e massime morali: «Il tempo è prezioso», «Lavorate in silenzio», «Attenersi ai doveri per esigere i diritti», «Ognuno al proprio posto fino al segnale di cessazione del lavoro», «Visite brevi», «Non bestemmiare», «Avanti», «Abbonamenti al bollo». Riassumete questi precetti, esaminateli a uno a uno, e avrete in ristretto tutti i principii sui quali poggia la vita onesta, laboriosa, pratica di Milano.

Un passo ancora, e una vetrina ci annuncia: «Fin Cra». Che cosa è «Fin Cra»? È l'apocope di «fini cravatte»: esempio del linguaggio rapido, sintetico di coloro che vivono modernamente.

Vivere la vita con rapidità significa abbreviarla, non saperla gustare, sprecarla nel disordine e la confusione. La vita, come i cibi, va masticata lentamente. Uomini rapidi, per le malattie di stomaco che inevitabilmente vi aspettano, preparatevi fin d'ora delle cartine di pepsina, noce vomica e ipecacuana.³⁸

Quale differenza tra allora e oggi! Quel medesimo albergo di Piazza della Scala che allora così crudelmente mi respinse, oggi mi accoglie come se fossi il figliol prodigo, e il proprietario di questo albergo il padre del figliol prodigo. Ho una camera al terzo piano. Il silenzio mi circonda, suprema virtù degli alberghi, giustificazione dei loro alti prezzi. Una doppia finestra mi protegge dall'inclemenza dell'autunno. Anche la mia porta è doppia e sicura. So per di più che fuori, nel corridoio imbottito di tappeti, vigila una cameriera calzata di pantofole di feltro e somigliante a Euriclea, la vecchia e fedele nutrice di Ulisse. Come non riconoscere a questi piccoli ma sicuri segni, la mia identità col figlio di Laerte? Il telefono posato sul comodino mi consente,

³⁸In Galleria si trova ancora l'«Isola dei morti» di Böcklin, si trovano i ritratti di Caterina Botzaris e di Lola Montes, riproduzioni di Van Gogh, Manet, Degas, il doganiere Rousseau. Nella Galleria di Milano funziona ancora una internazionale d'arte.

quando io voglia, di entrare in comunicazione col mondo esteriore, ma l'ignota ministra del centralino sa che io non desidero comunicare col mondo esteriore, e dal suo invisibile posto di comando protegge la mia pace. Scrivo queste righe seduto di fronte alla finestra. Piove sulla città. Nell'abbaino della Scala, dietro le finestre basse, alcune giovani cucitrici preparano i costumi per i re, i trovatori, le castellane della stagione che sta per avere inizio. Accanto alla Scala, come il figlio accanto a sua madre, c'è il teatro dei Filodrammatici, che al tempo di Stendhal si chiamava teatro Patriottico e serviva alle manifestazioni contro l'i.r. governo. Sul palcoscenico dei Filodrammatici vidi per l'ultima volta Ermete Novelli.

Sono nato italiano in Grecia. Il mio animo ha sentito fin dagli albori il finalismo della vita. L'idea che la vita quaggiù non è che transito, io l'ho vissuta in atto. Solo di là ci aspetta la vita eterna e il paradiso. I primi tredici anni li ho consumati nell'angusto, nel cupo, nel non mio dell'attesa. Ero fuori della luce che spandono amore e possesso. Una penitenza in vista del premio. Ma del premio sospirato, dell'invocato paradiso, dell'Italia rivelata nella bellezza, nella dolcezza, nella magnificenza di un ineffabile prefantasma, qualcosa veniva a me di tanto in tanto, voce oppure oggetto, in forma di graditissima pregustazione: una mortadella trasudante, un lacrimante provolone, le recite di Ermete Novelli.

Le scatole di burro che ci venivano da Codogno, erano istoriate con vaccherelle obese pascolanti su prati di spinaci, quali

l'Attica non si è mai sognata gli eguali, nemmeno prima di quel denudamento geologico di cui parla Platone nel *Crizia*.

A distanza di anni, e nella prospettiva del ricordo, soltanto ora apprezzo i frutti di quella terra da dèi, lo splendore dei pesci, la fragranza delle uve, quel misterioso ortaggio che ha forma di chiodo e si chiama bamia; e la tersa profondità del mare, e il cielo traluce, e la gentilezza e gravità di quella terra per la quale, allora, non avevo se non odio e disprezzo.

Un armadietto di casa nostra, con tanti cassettini a vetrina e chiamato «Prodotti d'Italia», era il microcosmo del mio universo amato.

In seguito a una epidemia di tifo nella nostra cittadina tessala, mio padre cominciò a far venire da Napoli l'acqua del Serino in damigiane, e in quell'acqua preziosa noi libavamo un elisir di vita.

In questo cercare i «prodotti italiani» c'era più che il desiderio di cose diverse dalle indigene: c'era l'idea di accogliere le virtù della patria e nutrircene, al modo del credente che s'india per mezzo della comunione; c'era la fede nell'anima di quei prodotti, c'era l'idea che porta la terra di Polonia nel monumento romano a Pilsudski, e nella tomba di Baffico a Boccadivalle reca l'acqua del Piave, e al bagaglio del cinese in viaggio aggiunge una bara, perché, morto, egli possa ritornare nella terra dei suoi maggiori.

L'arrivo di Ermete Novelli si annunciava di lontano, come l'occhiolino di luce in fondo a una galleria tenebrosa. Novelli veniva dal mare e approdava al Demotikòs, al teatro municipale di

Atene. Questo edificio ergeva la sua magra facciata neoclassica sul fianco della via Eolo, onde il dio dei venti entrava a spallate nel teatrone sgangherato e cigolante, correva coi piedi a compasso sul parapetto dei palchi, si buttava a tuffo nel polverone della platea, si arrotondava in tromba sul palcoscenico, si faceva piccolo piccolo per rifugiarsi nei camerini e spiare la nudità delle attrici.

Ma recitare in mezzo all'uragano, a Novelli che importava? Uragano egli stesso, Novelli dominava gli altri uragani, tutti minori di lui. Il suo occhio solitario ritrovava in mezzo alla fronte la vera natura dell'occhio ciclopico, che è una bocca di vulcano. Ermete più che un nome era la sigla dell'attore, e ci dicevano che se anche Zacconi si chiama Ermete, è in omaggio a Novelli.

Rintronano ancora nella mia testa i mugghiti del Moro geloso, il sibilo di dolore di Rabagas colpito al fianco da una sassata antidemagogica, il «siii» strascicato con che il pedagogo nero placava le ansie della madre di *Bebé*. Per la sua serata d'onore, Novelli aggiungeva al programma un canto della *Commedia*: «Rupemi l'alto sonno nella testa / un greve tuono, sì ch'io mi riscossi / come persona che per forza è desta»; e con queste parole, pronunciate da quella voce, l'anima dell'Italia entrava a folate nel mio cuore.

«Ascoltatelo bene,» ammoniva nostro padre «da lui udrete

l'italiano più bello».³⁹ E davvero pezzi di scultura uscivano dalla bocca di Ermete Novelli, e il palcoscenico del Demotikòs in breve era pieno di statue.

La lontananza ingigantisce i ricordi, pure io sono convinto che Novelli fu un fenomeno della scena, come Dempsey del pugilato e Girardengo del ciclismo.

Ora Novelli è morto... Pure, pochi giorni sono, in casa di un mio amico trentenne che sull'Appia Nuova si è fatta una casa rustica e assieme civilissima, trovo al muro una fotografia dedicata «Al mio caro cugino» e firmata Ermete Novelli.

Morto tanti anni fa carico d'anni, come poteva Novelli avere cugini così giovani?

Ma forse Novelli non è morto; e forse si aggira in mezzo ai vivi, compagno di Barbarossa, di Michele di Nostradamus, di Oscar Wilde (tre morti questi pure *che non sono morti*) e fa tuonare ancora quella sua voce scultorea che dominava gli uragani.

Non il solo Novelli veniva laggiù a portarci la voce della patria.

Una notte, al lume dell'attica luna, che consente la lettura anche dei libri stampati in corpo piccolo, Eleonora Duse, ritta sui

³⁹Ero convinto dunque che Novelli fosse toscano, e solo pochi anni sono venni a sapere, e con stupore, che Novelli era romagnolo.

gradini del Partenone, ieratica e bianca nel camice di Anna, disse un passo della *Città Morta*.

«Non pensate, Bianca Maria, che debbano esser felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnovella continuamente...».

Benché avessi solo dieci anni, mi avevano collocato accanto al generale Papatrapatàkos, comandante la guarnigione di Atene, il quale stava appoggiato al tamburo atterrato di una colonna e si nascondeva la faccia nelle mani.

«Esse godono, nel tempo medesimo, dell'inerzia e della...».

Echeggì a questo punto una piccola deflagrazione, una fiammella brillò tra i ruderi illustri, un «sss» prolungato passò fra gli ascoltatori, un susurro sdegnato corse il sacro recinto. Appallottolato dalla vergogna, il generale Papatrapatàkos soffiò sulla fiammella, nascose la sigaretta nel cheppi. Eleonora riprese:

«Nei giardini solitari sembrano qualche volta in esilio, ma non sono perché la loro anima liquida...».

Quando anche l'ultima frase volò verso la luna, applauso non si udì, ma un nobile fremito corse gli ascoltatori.

Il duca d'Avarna, ministro plenipotenziario del Re d'Italia, porse il braccio a Eleonora, e assieme s'incamminarono alla discesa dei Propilei.

Anche Fregoli faceva parte delle pregustazioni che l'Italia ci mandava laggiù. Non era il vero Fregoli, ma un supplente che

Fregoli usava per le piccole *tournées* all'estero, e che si faceva chiamare Frizzo-Fregoli. Davanti alla magia di quello spettacolo «singolare», io mi pensava: «Se questo è il supplente, che sarà il titolare?».

Il vero Fregoli lo vidi molti anni dopo, a Firenze. Abitavo una pensione sui lungarni, e a tavola mi toccava difendere strenuamente il teatro italiano dagli attacchi dei commensali forestieri. Quando lessi sul manifesto: «Recite straordinarie e *definitive* di Leopoldo Fregoli», annunciai ai miei avversari: «Vedrete stasera a che si riducono i vostri Reinhardt, i vostri Meierhold, i vostri Tairov!».

Le recite erano al teatro Verdi, percorso da spifferi e sospiri di latrine. Fregoli era vecchio, legato dai reumi, e mentre faticosamente si mutava gli abiti dietro le quinte, lo si udiva ciangottare con la dentiera che gli ballava in bocca.

Correvo il Piemonte alcuni anni fa, nell'automobile di un amico. Nei pressi di Asti, una villetta in cima a un poggio mi rammentò una casettina di legno con la quale io giocavo da bambino. La indicai all'amico e questi mi disse:

«Era del povero Fregoli».

Ferravilla lo vidi una volta sola nel 1907, al vecchio teatro Fossati. Recitava *La class di asen*, il suo cavallo di battaglia. Piegava un foglio di carta, lo ritagliava con la forbice, poi lo spiegava e venivano fuori tanti pupazzetti a catena. La gente applaudiva. Forse applaudivano un Ferravilla che non c'era più.

Intorno a quel tempo vidi anche Emilio Zago. Era vecchio, grasso e vestito da zia di Carlo.

L'ultima volta che vidi Virgilio Talli sulla scena, faceva il commendatore in una commedia di Sabatino Lopez e saliva una scala. Saliva di profilo, trotteggiando, le gambette a martello, le braccine contratte come i corridori in gara. Un capolavoro.

Gli anziani ricordano ancora la perfezione della compagnia Talli. La compagnia Talli era perfetta come tutto era perfetto in quel tempo, anche il «Corriere della sera», nel quale tutti i redattori scrivevano allo stesso modo preciso e anodino.

Anche la civiltà, in fondo, è una quistione di mediocrità.

La moglie di Ermete Novelli (credo si chiamasse Olga Giannini, ma non ne sono sicuro) recitava nella compagnia di suo marito, e portava tutti i suoi oggetti preziosi appesi nel canaletto tepido e ombroso, tra mamma e mamma. Ignoro se la signora Giannini Novelli avesse scelto questo nascondiglio per timore di essere derubata, o per mantenere in buona salute i suoi gioielli. Le ballerine spagnole dormono con le *castañuelas* in seno, altrimenti le nacchere, che sono fatte di *granadillo*, ossia di legno di melograno, *se constipan* di suono e muoiono. So d'altra parte di un grande personaggio che portava dentro il padiglione dell'orecchio, attaccata a una capsuletta di cera vergine, una perla grossa come una nocciola che gli era stata regalata, per paura che la perla, privata di calore umano, s'intristisse e perdesse la sua luce aurorale.

Una sera, mentre la compagnia Novelli recitava *Luigi XI* di Casimiro Delavigne al teatro di Bucarest, scoppiò sulla scena un piccolo incendio, e il pompiere di servizio prese in braccio la signora Giannini per trarla a salvamento; ma essa cominciò a gridare «al ladro al ladro!», credendo che il vigile del fuoco volesse alleggerirla di tutte le ricchezze di cui il suo petto tinniva. Inconsaevolmente, Olga Giannini impersonava l'attore primitivo, che come il saggio antico portava ogni sua cosa con sé, e che in Spagna era chiamato *Bululù*.

GARIBALDOFF

L'architettura si specchia nel tempo. La faccia di ogni epoca si riflette nella propria architettura. Simili relazioni corrono fra tempo e architettura, quali tra mare e cielo. Perché si continua a dire che l'architettura è un'arte? L'arte guarda fuori di casa. L'arte viene di lontano e va lontano. Questo il fascino dell'arte e la ragione perché la gente le si affolla intorno, e la guarda come si guarda un viaggiatore che torna da paesi remotissimi, e dal quale si aspettano racconti meravigliosi.

Sulla facciata degli edifici non è scritta soltanto la data della loro nascita, ma sono scritti gli umori pure, i costumi, i pensieri più segreti del loro tempo.

Oggi mi sono allogato nel punto in cui via Principe Umberto e via Moscova si attraversano. Sfocia in questo punto la via Principe Amedeo, che è un fiume breve. Abita in questa via il mio amico Arturo Tosi. Una camera è chiusa e consacrata alla memoria di una vergine. Forse non si dovrebbe dire, ma come rimanere sordo al richiamo di un segreto? I segreti chiamano, ed è crudele non dare ascolto alle loro voci dolenti e bramosi di eco. I segreti mi chiamano. È la forma più profonda, più «cristiana» dell'amore. È per i loro segreti che io amo gli uomini, non per le loro virtù né per le loro gesta. È per questo desiderio

bruciante, per questa speranza «che risolverebbe tutto» di riconoscermi, io, nei segreti altrui. Cristo si riconosce nella «sorella» Psicologia, e nuove nozze si dovrebbero celebrare, come tra Francesco e Povertà. «S'io m'intuassi come tu t'immii...». Allora solamente si vedrà miracolo d'amore, quando gli uomini si aduneranno non per associare i loro interessi, non per stringersi in comuni passioni, ma per scambiare in calde confessioni i loro pensieri più riposti, i loro segreti più gelosi.

L'anticamera di Tosi...

Tosi probabilmente viene da «tonsi», come tosa viene da «tonsa». Su Tosi questa spiritosa battuta, detta da un suo collega pittore: «Tosi va a dipingere paesaggi, come un cacciatore va a caccia». C'è nella pittura di Tosi il gusto della domenica cinegetica e sana. Ogni paesaggio di Tosi dovrebbe essere seguito da una polentata con uccelli in una osteria di campagna, accompagnata da grandi sbevazzate e storie di cacciatori. Borgo di Porta Tonsa, l'antico Corso Vittoria, prendeva nome da una donna scolpita a gambe divaricate e in atto di radersi il pube. La tonsura del pube era inflitta per punizione alle adulate e alle meretrici. Questa scoltura «di costume», che sovrastava la Pusterla di Porta Tonsa e ora è conservata nel museo archeologico del Castello, raffigura la moglie del Barbarossa, variamente chiamata Beatrice, Isabella o Leobissa. Ma «tosà» ha anche un'origine più nobile. Alle giovani longobarde che andavano a marito si tagliavano i capelli, e nelle Leggi di Liutprando (46, I, c. 2) le donne nubili

sono dette «figlie in capelli»: «*Si quis Longobardus, se vivente, suas filias nuptii tradiderit, et alias filias in capillo in casa reliquerit...*». Ludovico Antonio Muratori per parte sua (*Rer. Ital. Script.* I, II, p. 51) dice che le longobarde nubili erano chiamate *intonse*, e che da qui è venuta la voce *tosa*, viva ancora in qualche dialetto della Lombardia. Nell'atto I, scena 3, dell'*Adelchi*, Ermengarda esclama:

Oh dolce madre!

Qui ti lasciai: le tue parole estreme

Io non udii; tu qui morivi – ed io...

Ah! di lassù certo or ci guardi: oh! vedi,

Quella Ermengarda tua, che di tua mano

Adornavi quel dì, con tanta gioia,

Con tanta pièta, a cui tu stessa il crine

Recidesti quel dì, vedi qual torna!

Si confronti la tonsura della sposa longobarda, con la tonsura della novizia. Entrambe hanno scopo nuziale. Si recide il crine della novizia che va sposa a Cristo, come si recideva il crine della fanciulla longobarda che andava sposa all'uomo. Il popolo crede invece che la novizia sacrifichi i capelli, come una mondana e inutile bellezza. Il popolo crede sistematicamente il contrario della verità: forse per questo la saggezza del popolo è tanto pregiata. Non si capisce tuttavia perché alle donne che andavano

spose, e avevano bisogno dunque di tutti i loro strumenti di bellezza, si tagliassero i capelli, che tra gli strumenti di bellezza, e soprattutto a gusto dei barbari, sono tra i più efficaci. Bisogna credere che presso i Longobardi le donne di capelli corti fossero più pregiate, siccome presso gli allevatori di cocker sono più pregiati i cocker di coda mozza. Per parte loro, le giovinette di Delo consacravano la prima chioma ad Apollo e ad Artemide, ai divini fratelli che Latona generò nell'isola «galleggiante», ai piedi di un palmizio.⁴⁰ Perché limitare ai soli capelli la qualità dell'offerta?

⁴⁰«Capelli e barba, ai quali del resto si è sempre attribuito un potere magico, hanno ancora particolare importanza nei voti del Medioevo. Benedetto XIII, il papa di Avignone, che era tenuto colà prigioniero, giura di non farsi radere la barba in segno di afflizione, finché non gli sia resa la libertà. Allorché il capo dei *gneux*, Lumey, fa lo stesso voto, in vista della vendetta per l'uccisione del conte di Egmont, si tratta dell'ultima manifestazione di un costume che in tempi remoti aveva avuto carattere sacro» (Johan Huizinga, *Autunno del Medio Evo*, p. 118). Anche i Trezenii praticavano la tricotomia votiva. «I Trezenii hanno una legge, che le vergini ed i garzoni non possono altrimenti andare a nozze, se prima non si tagliano le chiome in onore d'Ippolito: e così fanno. Or questa stessa usanza è nella città Sagra. I giovani offrono la loro prima barba: ed i garzonetti lasciano crescere per divozione i capelli dalla nascita, e quando entrano in sagro tagliano loro

Perché non estenderla ad altre recidibili parti del corpo? Alle unghie delle mani e dei piedi? A quello che taglia da noi la piccola e la grande chirurgia? Ai settecento grammi di umento che P. tolse a me? Al fibroma, Maria, che R. tolse a te? Quando Venere si taglia le unghie, i ritagli in forma di minime mezzelune cadono sulla terra e formano l'ònice. A imitazione di ciò, Cosima tagliava con le sue stesse mani i capelli al suo Riccardo, e ne imbottiva dei cuscineti.

L'anticamera di Tosi è abbellita dal disegno più «greco» di Piccio.

L'insistenza della nota greca a Milano non stupirà se non chi ignora Milano come la città più greca d'Italia. Più volte Stendhal nota l'«ellenismo» di Milano. Dice in *Rome, Naples et Florence*, p. 39: «Il lato che la chiesa di S. Fedele mostra a chi viene dal teatro della Scala per la via San Giovanni alle Case Rotte, è molto bello ma grecamente bello, ossia gaio, nobile e *privo di spaventosità*. Questo «ellenismo» non è soltanto nella città per opera dell'uomo, ma anche intorno alla città per opera della natura. «Mi

quei capelli, e postili in vasselli d'argento, ed anche d'oro, li appendono nel tempio, con una scritta che dice il nome di chi sono. Questo feci anch'io quando ero garzonetto; e nel tempio stanno ancora i miei capelli col mio nome». Così Luciano di Samosata nella *Dea Siria*.

hanno fatto vedere il *Resegon di Lec* e il monte Rosa. Veduta da qui e al termine di una pianura fertilissima, la bellezza di queste montagne è grandiosa ma *rassicurante*, come l'architettura greca». (*Op. cit.*, p. 42).

Un triangolo ottuso separa via Principe Umberto da via Principe Amedeo, terminato da uno dei molti esemplari di «venetismo» di cui giustamente Milano mena vanto. Nel breve giardinetto che fa il triangolo equilatero, sorge il monumento ad Agostino Bertani, capo ambulanza dei Cacciatori delle Alpi. Nel bassorilievo che adorna lo zoccolo, l'animoso sanitario è raffigurato in atto di tastare il polso al Leone di Caprera. In confronto alla retorica dei monumenti d'oggi, questi miti monumentini dell'ultimo Ottocento hanno il serio e l'affettuoso dei vecchi mobili di casa. Sotto il monumento a Bertani si apre una latrina sotterranea, ma non ne sono sicuro. Credo anzi che latrina non ci sia. Perché questa idea ha preso stanza in me? Forse perché è un'idea simile alla berna il verme del Brasile che vive e nidifica sotto la pelle dell'uomo, ma non esce alla luce.⁴¹

⁴¹Mi sono documentato meglio: la latrina sotto il monumento a Bertani c'è; e Bertani nel bassorilievo non tasta il polso di Garibaldi ma di un vecchio signore che sta a letto e che io non so chi sia. Nello stesso bassorilievo c'è anche una poltroncina bellissima e magnificamente scolpita. Questa rettifica non è per me: è per *gli altri*. Per me, la verità vera non è la verità com'essa è, ma

Piccio era stirato in altezza e asciutto come Don Chisciotte. Il suo occhio era autunnale. Il suo sguardo si posava amoroso sulla natura, prima che il verno la coprisse e la cancellasse il gelo. Egli pure, come Chopin, era monumentale nella sua arte e assieme gentilissimo. Gli piaceva la chitarra e la sonava con l'attenzione riconcentrata dell'addomesticatore di belve. Piccio aveva un occhio, un orecchio sempre rivolti all'antico, e la chitarra è l'ultima incarnazione della lira di Orfeo. In mancanza di belve da addomesticare nella campagna lombarda, Piccio addomesticava i morti. Addomesticare i morti significa tirarli con molta pazienza fuori della tomba, e a furia di suoni scavati e profondi, convincerli a far ritorno nel mondo dei vivi. Solo l'arte di Piccio poteva arrivare a tanto. Questi, di notte, scavalcava il muretto del camposanto del suo paese, e si metteva a sonare al «caro Gaetano», alla «Teresa adorata», all'«indimenticabile Alfredo». Le tombe a una a una si aprivano, come trappole cui è passato di mente che il sorcio è già dentro, e Gaetano, Teresa, Alfredo venivano fuori, rotondi, paciosi, belli grassi di vermi. Poggiavano i gomiti sul parapetto di quegli strani bagnetti, e si stavano ad ascoltare la voce di quell'amoroso zanzarone a bocca aperta,

quale si è deposta nella mia memoria. E se nella mia memoria la verità ha subito mutamenti e correzioni, vuol dire che la verità aveva bisogno di essere corretta e modificata.

l'occhio imbambolato e lustro. Per colpa di Piccio, molti morti hanno perduto il posto guadagnato con tanta fatica nell'al di là, e sono tornati, infelici, a vagabondare tra gli infelici.

Piccio era camminatore instancabile. Apriva il compasso delle sue gambe lunghissime sulla pianura lombarda, e la misurava per lungo e per largo. Camminava e disegnava. Stenografava la natura. Ritraeva nel suo taccuino il volto giocondo, amabilissimo, addanaiato di questa campagna; le sue fattezze morbide e grasse di bella donna bionda; fermava sul foglio l'ondeggiare mite delle colline, il tremolare delle fronde, il lampeggiare delle acque, con scrittura flessuosa e piena di rapida grazia.

Era anche formidabile nuotatore. Faceva viaggi lunghissimi a nuoto. Scendeva nudo nel fiume, posava davanti a sé un ombrello aperto e capovolto nel quale aveva riposto i suoi panni, e si lasciava portare dalla corrente. Continuò così fino a tardi. Finché un giorno le forze non gli bastarono, e il fiume lo trascinò via, come un vecchio tronco d'abete, tra le spume e l'acque arrotolate. L'ombrello andò per suo conto alla deriva.

Rimase, a Milano, la casa d'amore. Chiusa e misteriosa. Da anni in quella casa nessuno entrava più, ma essa era egualmente parata di tutto punto, pronta a ricevere due sposi novelli. Piccio si era preparata quella casa, per condurvi sposa la donna amata. Ma costei morì prima delle nozze. Restò la casa, inutile a tutto, fuorché a ospitare il fantasma di un sogno felice. E ogni mese, puntualmente, Piccio pagò la pigione. Fino all'ultimo.

Il punto in cui mi sono allogato è un nodo di architetture. Cinque facciate mi guardano. Ciascuna parla un linguaggio diverso: il linguaggio del «suo» presente. Dal fondo della via Principe Umberto, mi guarda la facciata della Stazione. Essa parla la lingua di Gabriele D'Annunzio. Qui non si tratta di stabilire se l'*Alcione* è poeticamente più riuscito dell'edificio di Stacchini: solo i principii motori contano. L'uomo non aveva ancora capito che le stesse cose si possono dire con parole più piane, e magari non dirle affatto.

Non conosco particolare architettonico più bello, delle statue che dal fastigio di un edificio sorgono di contro il cielo. Il tetto in tal modo popolato, acquista un che di animato e assieme di solenne. Non è detto che queste sublimi figure debbano culminare unicamente il tempio della Nike Aptera. La statua s'intona ai tetti più modesti, ravviva la grazia di un villino, conferisce una qualche alterigia ai fabbricati cosiddetti di civile abitazione, come si vede nei quartieri alti di Roma. Per grazia di queste statue tutelari di eroi e di divinità, collocate ai quattro angoli del tetto e in nobili atteggiamenti composte, si stabiliscono sottili relazioni, una comunione poetica, un ineffabile dare e avere tra le «cose» celesti e la casa dell'uomo, quando pure gli abitanti di essa sono insaccatori di carne suina. Quanto poi alla profilassi o fisica o metafisica di un edificio, stimo che ben maggiori benefici essa trae dalle statue che la vigilano d'alto, che dai parafulmini la cui scarsa efficacia contro le armi di Giove è stata più volte provata.

La ragione estetica delle statue sui tetti, il loro «perché» è così facile da capire, che sembrerebbe inutile spiegarlo. Eppure c'è della gente, tanta gente, e gente del mestiere ancora, che non riesce a capire questo «perché». Così gli architetti di quell'architettura detta «monumentale», che fino a ieri ha funestato l'Italia e in parte continua a funestarla. In così dire io spingo lo sguardo fino al fondo della via, e torno a guardare la stazione di Milano. Qui le statue, anzi i gruppi di statue non sono collocati sopra il cornicione, ma sotto; talvolta la sola testa della statua emerge dal cornicione, e in questo caso si direbbe che la statua sta a fare i bagni di luce. Più spesso, la statua è interamente «cancellata» dal muro che le sta dietro. A che servono statue che non si possono vedere? È come appiccicare il francobollo nell'interno della busta. A riguardo delle statue sui tetti, nemmeno gli architetti razionalisti hanno mostrato intelligenza. Nella loro furia di spazzar via ornamenti e decorazioni, hanno abolito anche le statue. Errore. La statua sul tetto non è un ornamento: è un elemento «funzionale», per dirla nello stesso linguaggio di coloro: un super parafulmine.⁴²

⁴²«C'est aux prêtres (de l'Égypte) qu'il incombait de protéger magiquement les édifices contre les êtres malfaisants. On s'assurait de la pureté du sol, de l'influence du fondateur, de l'opportunité du jour et de l'heure, de l'orientation. C'est pourquoi l'on commençait toujours la construction d'un temple le sixième jour du mois, très tôt le matin, après que l'emplacement eût été

L'angolo di via Moscova e via Principe Umberto, di fronte al palazzo della Montecatini, è occupato da un palazzotto di aspetto gentilissimo, ornato di colonne piatte e scanalate. La colonna ha scopo sostenitore. Ma queste colonne piatte, queste sezioni di colonne, queste colonne disegnate, questi fossili di colonne, questi fantasmi di colonne non sostengono nulla: hanno un fine unicamente ornamentale.

Queste «inutili» colonne sono l'espressione di una epoca in cui l'inutile prevaleva sull'utile. Non conosco la data di nascita di questo palazzotto, ma anche se è nato nell'Ottocento, esso perpetua egualmente lo spirito del Settecento e la sua grande civiltà, a quel modo che Rossini pur nel cuore del colmo e patetico Ottocento, perpetua la musica dorata e divinamente vacua, sublimemente indifferente del Settecento.

La civiltà del Settecento riuscì a far prevalere il Superfluo sul Necessario. È il punto più alto raggiunto finora dalla civiltà. Chi vive in una civiltà «settecentesca», non sa come essa sia fatta, come funzioni, quanto costi il suo funzionamento, quali forze lo

purifié par le pharaon, ou, à son défaut, par le grand prêtre. L'on commençait par offrir des sacrifices aux dieux. Quand la construction était achevée, l'on se hâtait de pendre des amulettes, de graver des formules magiques, d'installer des statues» (L. de Gérin-Ricard, *Histoire de l'Occultisme*, p. 23).

alimentino, come siano congegnate le sue viscere, quali e quante *sofferenze* sieno necessarie a mantenerla in vita. Egoismo non è, ma ignoranza dorata. Nel film *Metropolis*, gli eletti stranamente vestiti da schermitori vivono su terrazze di grattacieli, in giardini aerei, tra pavoni e uccelli lira, perfettamente ignari dell'inferno che brulica sotto i loro piedi leggermente calzati di bianco, nei sottosuoli di quei medesimi grattacieli che reggono il loro benessere immobile e indifferente, nei sottosuoli in cui un nero popolo di schiavi suda sulle macchine, muore sulle ruote dentate, crolla bocconi nella polvere di carbone. In fondo, chi ha dato il modello di questa civiltà da Metropolis, è Dante Alighieri. Meno i grattacieli e la ripartizione dell'umanità fra terrazzi e sottosuoli, l'utopistica forma di civiltà di Metropolis, il Settecento l'ha attuata. Civiltà molto alta, sgrassata fino dell'ultimo «occhio» di fatica e sforzo, molto pura, molto leggera; ma per questo appunto fragilissima e soggetta alla corruzione. La salute dell'uomo, la sua forza, la sua resistenza sono fatte dalla massiccia, dalla concorde attività di tutti gli elementi di morte.

All'angolo opposto di via Principe Umberto e via Moscovia, sorge la casa edificata intorno al 1919 da Giovanni Muzio. Qui non l'*inutile* ha ispirato l'architetto, ma la Necessità. Casa torva, scontrosa, inamabile. L'angolo è smussato per facilitare la fuga di quei pochi che riescono a evadere dal Carcere del Bisogno. I milanesi la chiamano *ca' brütta*. Ananke, la crudele dea che rifiuta offerte e libazioni, non è bella da guardare.

Per fedelmente rispecchiare la faccia del proprio tempo, le pareti esterne della Montecatini hanno anche le necessarie qualità speculari. La Montecatini fa specchio, e in essa si riflette una umanità collettivizzata e passata alla pómice.

L'aria di Milano non è cattolica. Malgrado il suo rigido presupposto di gelo, d'umanità, di funzionalismo puro (le epoche più morbide, più civili, più riposante cercano di «umanizzare» anche l'abitazione dell'uomo, e nasce così la villa-dama – stavo per dire la Villa Madama – la villetta-signorina, il villino-bambino, e non per nulla queste creature edilizie sono dedicate ciascuna a una persona cara, a un affetto preciso, a un amore determinato: Villa Maria, Villa Teresa, Villa Barberina) la Montecatini è gotica, e si leva così alta nel cielo per cercare Dio. In gotico c'è Got, il nome di Dio nella lingua di quei popoli che soli hanno un profondo concetto di Lui.

Vedendo il proprio edificio così freddo, Gio Ponti ha temuto che altri potesse scambiarlo per un edificio morto, e ha voluto che i visceri della Montecatini restassero visibili, come la macchina dell'orologio sotto la cassa trasparente: i tubi della posta pneumatica, i tralicci della centrale telefonica, i motori dell'aria compensata. E l'architetto, benevolo Mabuse, piccolo piccolo sotto l'enormità della sua creazione, può con legittimo orgoglio indicare gli organi in funzione dell'edificio col suo fine dito di disegnatore preciso: «Guardate il cuore come pulsa, il sangue come circola, i polmoni come respirano!».

Il sogno di Prometeo si rinnova.

Ben altro mi capitò, davanti al palazzo della Montecatini.

È un breve ma forte romanzo di Simenon, intitolato non so bene se *Il fidanzamento di monsieur Hire*, oppure *La fidanzata di monsieur Hire*. Poco importa. Questi romanzi brevi di Simenon (ricordo il titolo di un altro: *L'asino rosso*) sono un intermezzo tra il Simenon poliziesco e il romanziere «serio» dei *Pitard*.

Tozzi e rincagnati come bulldòg, bassi e tracagnotti come cartucce piccole di volume, ma cariche di altissimo esplosivo. Così gli scrittori di forte ingegno, ma privi di principii morali: non si preoccupano di esplodere e offendere chi legge, tanto per loro solo l'effetto conta. Quanto diversi da quest'altro scrittore «forte»: Dostoiowski, ma cristiano e fradicio delle più cristiane malattie: epilessia, istinti criminali disperatamente repressi; il quale trascina il lettore per la tremenda strada del suo delirio e lo ricuce uno straccio, ma in ultimo lo afferra e lo tira su, e con la sua mano di strangolatore gli mostra il miracolo dell'Aurora. La storia di monsieur Hire è una storia disperata, come tutte le storie che la letteratura francese ha scritto dopo il 1918. È ben vero che i malanni ognuno se li tira addosso da sé. Come può conservare la vittoria chi non ha gioia sufficiente per salutarla, non animo bastantemente giocondo per degnamente custodirla in sé? Delusioni, smacchi, offese si accumulano sulle spalle di monsieur Hire, lui già così «grasso d'infelicità» fin dalle prime pagine.

In ultimo, questo commendatore della disgrazia viene nella determinazione di non insistere più, si butta dalla finestra della sua camera al quinto piano, col proposito di chiudere la partita sul marciapiede sottostante; ma nel momento supremo, e quando è già più di là che di qua, una improvvisa volontà di vivere lo riprende, lo aiuta ad afferrarsi allo sporto esterno del davanzale; e per uno spazio di tempo che nessun orologio potrà mai misurare, tanto l'eternità in quei momenti gioca con i decimi di secondo; con uno sforzo di cui non hanno idea atleti e abbattitori di primati; con uno strazio di cui il solo ricordo ci agghiaccia il cuore, rimane sospeso, lui e il suo corpo enorme e pesantissimo (noi «allora» diventiamo nonché estranei, ma nemici del nostro corpo, e vorremmo ucciderlo e buttarlo via da noi: da noi che *viviamo diversamente*) sopra la morte dura, la morte di pietra che di sotto lo tira, lo tira, lo tira...

Risalivo in quella morbida notte di novembre la via Manzoni al fianco del mio amico Fabrizio, e dolcemente conversavamo, noi membri segretissimi di una civiltà così sottile, che passa tra le gambe delle cose e si espande tra i misteri dell'aria.

Il nome del mio amico non è inventato col fine di «stendhalizzare» la nostra situazione, ma reale. E tanto più felice suona dunque questa coincidenza. Fabrizio del resto è così naturalmente stendhaliano, nell'animo, nel carattere, nel costume, che per una volta mi è consentito credere che la natura ha fatto le cose a dovere.

Milano del resto crea naturalmente gli stendhaliani, e gente antistendhaliana per eccellenza, a Milano si stendhalizza con la stessa facilità con cui al mare si abbronzano.

Le vie di Milano sono particolarmente atte al conversare. Questa loro qualità è da ascrivere soprattutto alla loro ottima pavimentazione. La prima selciatura di Milano risale al 1265 e fu opera di Napo Torriani il grande podestà: da allora sempre Milano godé fama di «ben selciata». Stendhal loda più volte le vie di Milano. «*Milan est la ville d'Europe qui a les rues les plus commodes*», egli scrive a pagina 17 di *Rome, Naples et Florence*, e, chi sa perché?, aggiunge a piè di pagina: «*The most comfortable streets*». Più oltre, a pagina 83 dello stesso libro, egli ritorna sull'argomento delle vie milanesi, e ne illustra la struttura nonché a parole, ma per mezzo di un grafico. Si legge oltre a ciò nella *Novissima Guida Artaria* del 1841: «Le strade di Milano, anticamente così anguste e tortuose, hanno assai guadagnato attualmente sotto ambo i rapporti, ed in pochi anni, grazie all'infaticabile zelo della Municipalità, Milano non potrà più nulla invidiare alle altre belle capitali. Se le sue contrade non sono sempre rette, in compenso sono di una estrema pulitezza, e ciò deriva dal modo con cui sono selciate, e dal sistema di condotti sotterranei che servono allo scolo delle acque piovane. Il selciato, che si potrebbe chiamare un elegante pavimento, è composto di ciottoli posti in piano e ben connessi; poi nel mezzo della via e per tutta la sua lunghezza corrono due

lastricati o trottatoi di granito su cui ruotano le carrozze». L'urbanistica però va soggetta al tempo, e ciò che al compilatore della Guida Artaria sembrava il massimo della comodità nel 1841, diventa supremamente scomodo agli Artari del 1941. Oggi gli edili milanesi vanno a snidare fino nei suoi ultimi rifugi l'«elegante pavimentazione» dei ciottoli e dei trottatoi, e la sostituiscono con una lucida crosta di asfalto; ma sono ben sicuri di non ammolliare così l'animo dei milanesi? Quando i selci del Corso Umberto, a Roma, cedettero il passo, è il caso di dire, ai cubetti di asfalto, un giornale della capitale vivamente deplorò che «l'animo del quirite non avesse più modo di temprarsi sugli antichi e gloriosi selci romani». Pur senza tentar di penetrare il mistero di questo podismo dell'animo, non si può negare a quel giornalista la tempra dell'educatore. Anche Federico Guglielmo di Prussia, padre di Federico il Grande e della principessa Guglielmina, nutriva fiducia negli effetti della vita rude. Quando il maggiordomo riportava in tavola la zuppa di cavoli che, meno che nelle feste e nei pranzi di gala, costituiva l'ordinario della mensa reale, il Re Sergente si serviva una seconda volta, ma, perché i suoi figli non fossero tentati di fare altrettanto e si abituassero alla temperanza, sputava dentro la zuppiera. Così scrive Guglielmina margravia di Bareith nelle sue *Memorie*, che Voltaire lodava come uno dei libri più belli del suo tempo.

Solo nel 1785 si cominciò a dare alle vie di Milano un nome scritto e numeri alle case. Tuttavia c'è ancora della gente per la

quale questi perfezionamenti urbani non hanno senso. Viveva a Napoli fino a pochi anni sono una vecchia, la quale ignorava tanto il nome della sua via, quanto il numero della sua casa. Costei, durante la sua lunga vita, non aveva mai ricevuto una lettera, mai una cartolina. Pensiamo a quelle famiglie nelle quali l'arrivo di un telegramma mette un'agitazione che dura settimane. La solitudine «postale» di quella vecchia napoletana, insegna un modo sicuro di evitare i conflitti nazionali e quelli internazionali. Intorno a quel medesimo anno (1785) fu anche messo termine all'uso di gettare le immondizie dalle finestre. *Razionalizzato*, questo uso si continua a Quito, capitale della Repubblica dell'Ecuador. Il tetto dei tram di Quito è fatto a giardiniera, e al passaggio del tram gl'inquilini vi gettano sopra dalle finestre le immondizie. Alla fine della corsa, il tram scarica alla rinfusa viaggiatori e immondizie.

Di tutte le vie di questa città così squisitamente peripatetica e dialogica, via Manzoni è la meno atta al conversare. Nel suo primo tratto principalmente, tra la Scala e il Monte Napoleone, via Manzoni è un enorme camminatoio di pietra, che colonne di artiglierie traversano senza interruzione, le une montanti le altre discendenti. Il cupo fragore di questi tram ermetici e bassi, meno fatti per correre sulla superficie della terra che sul fondo del mare, non penetra in noi per le orecchie ma per lo stomaco. Chi è costretto a passare per via Manzoni di giorno e a piedi, affretta il passo e tiene la bocca chiusa come per gelo. Se ha cosa molto

urgente e importante da comunicare al compagno, gli accenna di fermarsi, si volta verso lui, fa tromba con le mani, e come marinaio nella bufera gli grida: «Ti sei ricordato di scrivere a Quasimodo che il colore degli ulivi greci, che Anacreonte chiama *chlōrōs*, è impropriamente tradotto nell'aggettivo "glauco", perché la qualità marina di questo aggettivo, il suo umidore, le immagini opache che esso evoca, la sua stessa sonorità cupa, rotonda, sdentata, molle, da "tuffo", si affà alle cose marine e soprattutto sottomarine, non al fogliame dell'olivo greco, così terrestre, così asciutto, così palladico?». Dopo di che fa cenno al compagno che ha finito, e riprende la strada affrettando anche più il passo, come il treno che è stato costretto a fermarsi per alcun incidente, e accelera per arrivare in orario. Quanto al fragore dei tram che passa attraverso la nostra testa, esso ci dà idea che anche dalla nostra, come da quella di Giove, può nascere qualcosa: un'idea in mancanza di una dea.

Arrivati all'angolo della via Principe Umberto con via Moscov, Fabrizio si stacca da me e si volta così da farmi fronte, poi indica l'edificio che occupa l'angolo tra le due vie e mi presenta la «Montecatini». Se nell'illustrazione del libro avverrà la medesima trasformazione che è avvenuta nella scenografia, e dalla scena dipinta si passerà alla scena «volumetrica» (in alcune parafrasi libresche delle favole di Walt Disney, è stato già dato saggio di illustrazioni plastiche) il palazzo della Montecatini potrà servire a illustrare quei castelli incantati dei poemi cavallereschi, nei

quali si entra e non si trova nessuno, ma si è ugualmente serviti di mensa, di letto e d'amore; oppure si entra e non se ne può uscire; oppure spariscono di colpo senza lasciare traccia, meno un leggero puzzo di bruciaticcio, se uno è pratico di magia e conosce l'arte di smagare gl'incanti.

È il palazzo del silenzio. È un palazzo costruito con acqua rappresa, nella quale come lune morte si specchiano le luci rotonde dei fanali. È un palazzo di zucchero levigato e appena inverdito dal gelo, che sale nella notte e va. È un palazzo...

«Ma voi chi siete, che d'un tratto vi ponete terzo fra noi? Da quale nulla siete uscito? Quale *imprudenza* di noi vi ha generato?».

L'inaspettato e obeso personaggio che magicamente è sorto fra me e Fabrizio, e con occhi sfanalati dal terrore contempla la superficie artica della Montecatini, comincia: «Hi... Hi...» ma non riesce a pronunciare la seconda sillaba del suo nome, perché come capisco senza esitazione, lo sfracellamento della dentatura seguito alla terribile caduta, non gli consente di pronunciare l'erre.

Più con i gesti che con le parole, monsieur Hire spiega a me e a Fabrizio, che se nel giorno della sua morte egli si fosse buttato da una finestra della «Montecatini» anziché da quella della sua *habitation bourgeoise* di Parigi, non avrebbe trovato la più piccola sporgenza, non il minimo aggetto cui afferrarsi con le dita prima, poi con le unghie, a sostenere il suo corpo enorme e pesantissimo in quei terribili secondi di agonia.

Tremante di paura pur di là dalla morte, monsieur Hire tace e guarda la facciata della «Montecatini», liscia come una faccia sulla quale una lingua di fuoco è passata e ha bruciato ciglia e sopracciglia; poi, a poco a poco, senza un gesto, senza un addio, *senza una parola di scusa*, il morto per sfracellamento si spegne d'in mezzo a noi.

Qui ove ora nella notte sorge la vitrea Montecatini, un giorno io passavo e, giovinetto, camminavo alla sinistra di Arrigo Boito, che somigliava al gatto di *Pinocchio*; alto e dottorale, e nascondeva lo zampetto dentro stivaletti di coppale, lustri e puntuti come ferri da stiro. Boito aveva una caviglia da puro sangue, la vestiva di serica e finissima calza nera, sulla quale dalla bocca dello stivaletto saliva come gambo di fiore una bacchetta di colore vivo, e la sua civetteria moltiplicava le occasioni di tirare su il calzone per mettere in vista quella pregevole parte di sé. La madre di Boito era polacca, e questa è forse una ragione sufficiente per giustificare nel figlio la civetteria della caviglia.

Boito reggeva una cartata di dolci, avvolti nel nome della ditta Cova. Dove portava quei dolci Boito, e a chi? La mia vita amorosa in quel tempo si nutriva solo di speranze. Pensavo che Boito avesse delle amanti mature, ma morbide e bellissime. Grosse gatte bionde, avvolte nella seta e nelle piume di struzzo. E non una, ma tante. Dolci come tramonti d'estate. Creature odorose e dolcissime, ma inette al camminare. E pensavo che queste mam-

mone lo ricevessero dentro alloggi minuscoli, ma imbottiti e soffici come bomboniere. E solo per questo invidiavo Boito: non per le sue opere, che non m'ispiravano né interesse né simpatia. Nemmeno del rispetto ero convinto, che io giovinetto avrei dovuto sentire per quell'uomo carico d'anni e di gloria; ma poiché nemmeno della legittimità del mio non rispetto ero sicuro, me ne facevo una colpa. Il mio amico Mandiargue mi raccontò sono pochi anni che Rimbaud fu condotto giovinetto da Vittor Hugo, come adolescente di belle speranze al patriarca della poesia. E Vittor Hugo posò la sua vecchia mano sulla testa del giovinetto, gli carezzò i capelli, pronunciò alcune parole di consiglio e di augurio; al che il giovinetto torse gli occhi glauchi su quel vecchio leone (o trombone) della poesia, e brontolò fra i denti: «*Vieux a...b*». ⁴³ Come si spiega che alcuni popoli prendano a simbolo della stupidità il sesso femminile, e altri quello maschile? Boito

⁴³Sesostris sottomise tutti i popoli che si trovarono sul suo passaggio. Sul territorio di coloro che si erano difesi valorosamente, fece erigere delle steli col suo nome, quello della sua patria, e una scritta nella quale era detto che con la forza delle sue armi egli aveva soggiogato quel popolo; sul territorio di coloro che si erano arresi senza combattere, fece erigere delle steli simili alle prime, con questo in più che vi era incisa anche l'immagine delle parti sessuali della donna (Erodoto, *Euterpe*, par. 102).

se ne andò, dopo che pure lui mi ebbe rivolte alcune parole di consiglio e di augurio, che io finì di ascoltare con compunzione, ma alle quali non detti né attenzione né peso. Si capiva del resto che Boito stesso non chiedeva di meglio che vedermi andar via, e che la mia presenza gli dava più imbarazzo che piacere. Quanto sensibili i vecchi, e quanto irritati dal non rispetto di un giovinetto che si avvia a fare le medesime cose che loro stessi hanno fatte, e nelle quali essi vorrebbero credere di essersi conquistata una posizione inespugnabile e di aver chiuso le porte a qualunque futura rivalità. Scintillava il pomeriggio estivo. Il cielo sembrava guardare sotto a sé un mare commosso dal libeccio, non una città ferma nelle sue pietre. Uno spazzino municipale annaffiava con la lancia i lastroni di via Principe Umberto, variando il getto ora a colonna dura e ora a ventaglio, ora vicino e ora lontano, ora a linea retta e ora a ponte, e il sole scintillava nell'acqua scagliata, formava delle fiamme e degli archi d'argento. Sul limite interno del marciapiede erano schierate le lance di una cancellata. L'angolo sul quale ora sorge lo scrimolo diaccio della Montecatini, allora era occupato da una casa bassa, rossa e gentilissima adibita manifestamente a portineria. Un'altra casa egualmente bassa e rossa le rispondeva dall'altro limite della cancellata, dietro la quale un prato si stendeva verde e pettinatissimo, che dichiarava a conca intorno alle rive di un laghetto, sul quale alberi riccamente cappelluti e raccolti in signorile gravità, versavano la loro ombra. Bimbi e grossi sambernardo giocavano sul prato,

dame e gentiluomini sedevano all'ombra degli alberi, in elegante merenda.

«Quello che hai visto in quel lontano pomeriggio d'estate» mi dice Fabrizio «era il parco della villa Melzi d'Eril».

Non posso guardare la Montecatini e non ricordare assieme quel prato che dichinava sulle rive del laghetto, quelle fresche dame sotto gli alberi, quei bimbi che giocavano coi sambernardo. Né posso dimenticare che se monsieur Hire fosse partito per l'ultimo viaggio da queste finestre senza ciglia, non avrebbe avuto il diritto di pentirsi.

Del resto, perché pentirsi?

L'aria vibrante di ferro in mezzo a cui bisogna passare per attraversare via Manzoni, giustifica ciò che i vecchi milanesi dicono della morte di Giuseppe Verdi.

Verdi, come si sa, morì all'albergo Milano, all'angolo di via Manzoni e via Croce Rossa. Occupava un appartamento d'angolo, e si dice che durante la malattia il municipio fece spargere della paglia sulle due vie, perché il rumore dei veicoli non turbasse l'illustre infermo. Si dice pure che Verdi negli ultimi giorni si fece trasportare in salotto perché nella camera da letto gli mancava l'aria, e che nei suoi momenti estremi invocò «aria! aria!», come Goethe per parte sua aveva invocato: «*Mehr Licht!*».

Queste notizie me le aveva date il mio amico Ettore, e io, dopo averle accuratamente trascritte nel mio taccuino, avevo

preso il treno e me n'ero tornato a Roma. Come diffidare di notizie sull'albergo Milano date dall'amico Ettore, che dell'albergo Milano è stato per tanti anni proprietario? Ma l'indomani una lettera dell'amico Ettore mi raggiunge a Roma, mi avverte che le notizie sono sbagliate. Verdi non è morto in salotto ma nella camera da letto, la paglia non è stata sparsa per Verdi, ma dieci anni prima per Don Pedro II del Brasile. È curioso vedere come nascono le leggende, e soprattutto come il personaggio maggiore (Verdi) ha assorbito nella propria leggenda il personaggio minore (Don Pedro II). Artista, sono contento che l'artista abbia assorbito l'imperatore. Quanto all'invocazione *in extremis* di Goethe, essa si riduce in verità al desiderio espresso dal morente di aprire un poco le persiane.⁴⁴

Ho visitato la camera nella quale è morto Verdi. Essa porta il numero 11, ossia è custodita da due carabinieri. Di Lui e delle sue cose non rimane traccia. Mi affaccio alla soglia della sua camera nella quale ora una sarta di Torino presenta i suoi modelli, abiti molli, slocati, svenuti sui divani. I mobili che componevano la camera di Verdi sono stati trasportati a Sant'Agata, ricomposti nel loro aggruppamento familiare. Sono patetici e «verdiani». Come tutte le miti cose dell'Ottocento, anche la camera di Verdi è una fotografia in negativa.

⁴⁴Cfr. Docteur Cabanès, *Le Cabinet Secret de l'Histoire*.

Quando Verdi morì, alle sedici del 21 gennaio 1901, egli non morì soltanto a Milano, ma nell'universo intero. Il verso di D'Annunzio: «Pianse ed amò per tutti» suona retorico e insensato, ma praticamente è vero. La retorica una volta tanto s'è incontrata con la verità.

Io ero ragazzino e si abitava Atene. Quando arrivò la notizia che Verdi era morto, i fanali della via Stadio si velarono di cresco e le farfalle del gas bruciarono nella luce del sole. Luce velata è segno di morte: a maggior ragione luce nella luce. Mio padre si chiuse nel suo studio, e dal buco della serratura vidi che piangeva.

Al dolore seguirono gli aneddoti. Si seppe che Verdi aveva lasciato sette milioni di lire, somma enorme nella prospettiva economica di quel tempo.

Un giorno si presentarono al Console d'Italia al Pireo due contadini odorosi di cacio caprino, il figaretto aperto sulla camicia e la camicia aperta sul petto lanoso, la faccia piena di baffi e gli occhi di sopracciglia, le brache di lana strette alle caviglie e i piedi infilati negli zarùc.

Delegati di un vasto parentado, costoro erano calati dal loro villaggio nativo, Macrinizza, sulle pendici selvose del Pelio, avevano navigato il canale dell'Eubea sulla tolda di uno di quei vaporette greci sacri a Poseidon e brulicanti di scarafaggi, si presentavano al «signor Console dell'Italia» affinché li provvedesse dei mezzi necessari per recarsi in Italia.

«Perché volete andare in Italia?» domandò il console.

«Perché dobbiamo ereditare da Verdi».

«E perché dovete ereditare da Verdi?».

«Perché anche noi ci chiamiamo Verdi» risposero quei quattro baffi come un baffo solo.

Era vero. Solo che la *d* dei Greci, cioè a dire la delta, si pronuncia più dolce e con la lingua fra i denti: «*Verdhi*».

Il verso di D'Annunzio va completato: «Pianse ed amò, e raccattò soldi per tutti». Universalità di una fama! Una fama che fama non è più, ma mito. Anche in questo Verdi somiglia Garibaldi. La somiglianza fra questi due «violoncelli della storia» è tale, che Verdi può essere chiamato il Garibaldi della musica, Garibaldi il Verdi dei campi di battaglia. Sulle rive del mare d'Azòf Garibaldi non si recò mai, ma tale era la sua fama di «liberatore», che gli abitanti di quelle rive, rozzi, miserabili, ignoranti, elessero per udito dire Garibaldi loro eroe nazionale, lo chiamarono Garibaldòff, e aspettarono che arrivasse sul cavallo bianco, avvolto nel puncio, fissi davanti a sé gli occhi biondi e ammiccanti, per liberarli dallo zar. Venne invece un commissario del popolo, e coloro forse aspettano ancora.

I CINQUE TEATRINI DELLA CRU- DELTÀ

Le idee che a sentimento mio accompagnano il nome di Milano, sono: Giustizia Illuminata, Mancanza di Odio, Ignoranza della Crudeltà.

Non appena ho finito di scrivere la parola Crudeltà, scoppia nella parte ancora bianca del foglio una risata così tagliente, che lacera la pagina da parte a parte. Prendo un altro foglio, ma questo mi si annegra tra le mani, non tanto però da non lasciarmi intravedere sul foglio stesso il contorno di cinque teatrini in fila. Io penso: «Qui ci sarà spettacolo», e a conferma della mia congettura, il nero del foglio si allunga a nastro e mi avvolge di sopra e di sotto.

Si apre il siparietto del primo teatrino a sinistra, e appare il Parco di Milano, come lo si vede oggi dalla porta posteriore del Castello. La Torre Littoria a destra, il Palazzo dell'Arte a sinistra, le addomesticate selve dalle parti e l'Arco della Pace in fondo al grande prato. Poi, a poco a poco, il Parco si trasforma, traversa rapidamente la condizione nella quale era prima che il conte Alemagna lo sistemasse a parco cittadino, ricomponendo per un attimo le sue giostre e i suoi teatrini fra squilli di trombette e rulli di tamburelli, e infine, in un silenzio incantato, soffuso del fruscio

di un tranquillo fogliame, del susurro delle fontane e del chioccolare degli zampilli, il Parco torna a essere quel Paradiso Terrestre che era nell'età viscontea, i suoi viali fiancheggiati di lauri e di mirti, e i tetti d'intrecciate rame. Al momento in cui si apre il siparietto, un milite sta puntando l'archibugio su un lepre che traversa il viale a tetto di verdura, spara e lo uccide. Entra in questo mentre da destra Bernabò Visconti seguito da parecchi trabanti, e vedendo che il milite ha ucciso il lepre gli domanda:

«Perché quando spari chiudi un occhio?».

Il milite: «Per meglio prendere la mira, eccellentissimo Signore».

Bernabò (ai suoi trabanti): «Sia tolto a questo bravo milite l'occhio che egli chiude per meglio prendere la mira. Io non amo le cose superflue».

Si chiude il siparietto del primo teatrino e si apre quello del secondo. La sala del trono, nel Castello di Milano. Entra un giovane dall'aria sventatella, che traversa la sala volteggiando come un cacciatore di farfalle, e va con una grande scivolata a fermarsi ai piedi del trono.

Il giovane (a Bernabò): «Maestà, ho sognato che uccidevo un cinghiale».

Bernabò (ai suoi trabanti): «Sia tolto a questo giovane sognatore l'occhio sinistro e gli sia mozzata la mano destra. Stendhal, fra più di quattro secoli, aggiungerà a guisa di commento: lezione di discrezione».

Il giovane (mentre è trascinato via dalle guardie): «Grazie per la discrezione, eccellentissimo Signore».

Si chiude il siparietto del secondo teatrino e si apre quello del terzo. Galeazzo Visconti, nella sala delle torture, sta sperimentando sul paziente la famosa Satanica Quaresima, di sua personale invenzione. Nei primi nove giorni, separati da uno di riposo, il colpevole è fustigato; nel decimo e per tre giorni di seguito, gli si dà da bere aceto misto a calce; nel quattordicesimo gli si strappano dalla schiena due liste di pelle; nel quindicesimo gli si scorricano i piedi e lo si obbliga a camminare su ceci secchi; dal diciannovesimo al ventunesimo gli tocca la pena del cavalletto con mani e piedi legati; nel ventitreesimo è privato d'un occhio e poi dell'altro, dopo di che gli si taglia il naso e infine, troncati mani e piedi, è attanagliato con ferro rovente su una pubblica piazza. Non è detto se a questo trattamento qualcuno sopravvivesse.

Voce di Clio (nel buio): «Galeazzo II, che tu qui vedi, diede grande lustro all'Università di Pavia, incoraggiò lo studio del diritto civile e di quello canonico, della medicina, della fisica e della logica. L'amore della scienza non è incompatibile con la crudeltà. Questo stesso Galeazzo Visconti iniziò nel 1376 l'edificazione della Certosa di Pavia, per sciorre un voto alla Madonna fatto dalla sua defunta consorte. Nemmeno la pietà è incompatibile con la crudeltà».

Si chiude il siparietto del terzo teatrino e si apre quello del quarto. Una via di Milano piena di popolo che grida e batte le

mani. Passa un carro sul quale è legato un uomo nudo al quale il carnefice strappa di tanto in tanto, con una tenaglia enorme e arroventata, un lembo di carne che butta alla folla. Sembra una scena di carnevale e il carro pubblicitario di una ditta farmaceutica che lancia un suo prodotto per il mal di fegato, e non si capisce perché intorno a questo carro dell'«Epatina» non si avvolgano nastri di stelle filanti né calino nubi variopinte e tremolanti di coriandoli. Solo un esame più attento assicura che questa carnevalata è fatta sul serio e che l'uomo attanagliato è il barbiere Gian Giacomo Mora, reo, quale untore, della peste del 1630.

Si chiude il siparietto del quarto teatrino e si apre quello del quinto. La scena è piena di confusione e lo spettatore non capirebbe nulla, se non soccorresse a buon punto la voce di Clio.

Voce di Clio: «Qui vedi le lotte sostenute per la fede dai Nicolaiti e dai Paterini. Costoro, chiamati così per i paternostri con i quali cristianamente rispondevano agli insulti, hanno dato il loro nome alla via Pattari, che oggi ancora parte dalla destra del Corso Vittorio Emanuele appena al suo inizio, e secondariamente ai rigattieri che or non è molto ancora trafficavano in questa via in oggetti disparati, che i milanesi chiamano appunto *pattée*. Vedi il monaco Liprando, colui che nel 1103 sostenne, nell'attuale Piazza Sant'Ambrogio, la prova del fuoco e, ciò che è più strano, la vinse, e al quale, mentre egli officiava nella chiesa di San Paolo, furono mozzati il naso e le orecchie. Poi vedi gli stessi Paterini che due secoli dopo abiurano la loro fede e seguono Guglielmina

la Boema, profetizzano la venuta del nuovo Messia, auspicano l'uguaglianza della donna e dell'uomo, e nei locali della Canonica dei Decumani, edificata sull'area dell'attuale Piazza Cavour, si uniscono ai preti che sono stanchi del celibato e vogliono contrarre matrimonio. Infine vedi il prete Mirano, che accusa al Tribunale dell'inquisizione Guglielmina la Boema, morta da parecchi anni e seppellita nell'abbazia di Chiaravalle, e l'inquisizione che fa esumare la spoglia di Guglielmina, e la fa bruciare in Piazza della Vetra, in compagnia di Maifreda, monaca Umiliata, e del prete Andrea Saramita, entrambi vivi».

Si chiude anche il siparietto del quinto teatrino, e la luce torna a farsi sulla mia pagina.

Fatta la luce, scopro Clio così come l'ho figurata in *Dico a te, Clio*, la mano sinistra in atto di chiudere la porta ch'essa si porta sempre appresso, il braccio destro tagliato all'altezza del gomito, il chitone serrato alla vita da un cingolo, i piedi nudi infilati nei sandali, un velo matronale posato sulla sua mite e pensosa testa di cane. Dice Clio:

«Che sono questi pochi esempi di crudeltà, in confronto alle crudeltà che annegrano la storia di altre città, di altri paesi? Credi a me: Milano è uno dei pochi siti della terra, in cui la parola *humanitas* serba intatto il proprio significato. Per collaudare i cannoni di grosso calibro sono stati fatti i ballipedi, per giocare a tennis i campi di tennis: è bene che voi pure, viventi la vita nella sua intera profondità ma senza speranza di evasione in altri

mondi, è bene che voi pure abbiate i vostri campi di immortalità terrestre».

Clio se ne va, portandosi appresso la sua porta portatile, dietro la quale essa chiude via via i fatti e gli uomini che compongono la storia (debbo dire tuttavia che questa sua cucina, Clio la fa senza discernimento e al modo di un grossolanissimo minestrone) ma le parole che essa ha pronunciato prima di andarsene, continuano a occupare la mia mente.

Viene la notte, e quelle parole si gonfiano a poco a poco nella mia testa. Domani sarà un nuovo giorno, poi di nuovo la notte calerà, poi un'altra volta tornerà il giorno. Ma questo avvicinarsi di giorni e notti a me che importa? Vedo scendere l'ombra e risorgere la luce, questo spettacolo distante da me e che non mi riguarda. A me il mio giorno è perpetuo, la luce nella quale vivo immutabile: non abbagliante, ma distesa e tranquilla.

Immortalità terrestre.

Quale esattamente la differenza tra noi e gli «altri», e onde nasce l'invidia che gli «altri» hanno per noi, e invano tentano nascondere sotto un ostentato disprezzo e la fallace denuncia della nostra inutilità?

La differenza è questa, che noi conosciamo il gioco segreto della felicità, e coloro lo ignorano: quel gioco che spiegato altrui e insegnato, stupisce per la semplicità della sua tecnica e la modestia dei suoi risultati, ma in compenso è gioco sicuro e fondato sul principio della sana felicità, che è di ignorare l'irraggiungibile

bene, e contentarsi del bene che si trova quaggiù e si può toccare con mano.

Gli altri vivono nella speranza di beni assai più costosi e spettacolari. Hanno l'al di là. Hanno il paradiso se cristiani, i cori angelici e la contemplazione di Dio; hanno le montagne di pilaf se musulmani, e le blandizie delle urì; hanno il nirvana se buddisti, e la suprema voluttà del nulla. Noi, abbiamo l'immortalità terrestre.

Che ce ne faremmo noi dei gaudii celesti, che né i canti liturgici amiamo né le voci bianche, e cui la compagnia degli ospiti del paradiso dantesco, le loro facce, i loro ragionamenti e quel loro passeggiare in camice di candido lino farebbero morire di noia, se morire in paradiso non fosse un'assurdità?

L'arte stessa richiede la «permanenza sulla terra». Un artista serio, degno di questo nome, non sconfina dalla terra, non evade, non èsula, ma sulla terra, nelle cose terrestri e a portata di mano trova mistero e lirismo, stupore e profondità. Sconfinano dalla terra gli esteti, ossia i falsi artisti, coloro i quali credono che l'arte è un al di là, una cosa «non da tutti i giorni», uno stato ineffabile, un ideale.

Noi che non fidiamo nella felicità futura, noi che siamo tornati all'idea del paradiso sulla terra,⁴⁵ noi andiamo cercando un

⁴⁵Originariamente, il paradiso è soltanto terrestre. Pindaro (*Ol.*

sito che per la sua natura, per la veste che lo copre, per l'aria che lo circonda, giustifichi questa paradisiaca idea.

Cerchiamo le Isole Fortunate.

Le Isole Fortunate sono state identificate nelle Canarie. Ma le Canarie a noi sono inaccessibili, inabitabili forse. Del resto, anche sulla specie di questo paradiso terrestre, bisogna intendersi. Non chiediamo il «fulgor del creato», non bellezze prepotenti, e meno che meno aspetti drammatici della natura; ma un sito così naturalmente civile, così garbato, così cortese, così atto a non recare disturbo, che l'uomo-artista, secondo i dettami della vera felicità, possa liberamente e appieno godere di se stesso.

Le isole dei beati, la fantasia degli antichi le collocava fuori del mondo, in luoghi di accesso o difficile o addirittura impossi-

II, 66 sg.) descrive il soggiorno dei beati in un giardino bellissimo, rinfrescato dalle brezze oceaniche, e lo stesso concetto ritroviamo in Persia, ove la parola *pairidaēza*, ossia «chiuso», designava i magnifici giardini che circondavano i castelli dei satrapi e del Gran Re. La storia della parola «paradiso» nelle tre grandi religioni monoteiste è nota: originariamente il paradiso era un paese d'oltretomba collocato sulla terra stessa, forse in qualche oasi. L'idea del paradiso passò da terrestre a celeste in epoca relativamente tarda, e per influenza dell'astronomia caldea.

bile, nei misteriosi oceani da cui emergevano anche i paesi d'utopia. Rimanevano alcuni pudori da sormontare...

Nella *Storia vera*, l'opera più bella di Luciano,⁴⁶ questi e i suoi compagni di viaggio approdano di là da un brumoso mare in un'isola nella quale vivono raccolti in dolce noia gli eroi morti, i poeti e i filosofi, dei quali il solo Empedocle manca perché essendosi presentato costui in condizione di avanzata carbonizzazione, gli fu negata l'ospitalità in luogo così ordinato e pulito.

Per noi, le nostre Isole Fortunate, il luogo della nostra immortalità terrestre è Milano nell'inverno, e la Versilia nell'estate.

Misteriose potevano sembrare le ragioni che ormai da tanti anni richiamano su questo lido e in queste pinete artisti e letterati. Ma la ragione è nella mitezza di questa natura, nella sua «umanità».

Qui né grandezza eccessiva di natura né eccessiva miseria distruggono l'uomo da se stesso. Monti alti ma non troppo, e così saviamente collocati da non sopraffare l'uomo e renderlo un Segantini, un Vittor Hugo; fiumi in buon numero e brodosi, ma di facile passo e corso tranquillo. Vegetazione tanta da mobiliare piacevolmente e darci la sensazione che ci possiamo coricare ove

⁴⁶Di questo romanzetto d'avventure non si hanno se non due soli libri. Curiose le analogie tra questo romanzetto e i *Viaggi* di Cyrano di Bergerac, e soprattutto le *Avventure di Pinocchio*.

che sia, che è il senso profondo della comodità, ma discreta e a statura d'uomo. Lo stesso mare – questo grande incantatore, questo grande scocciatore – tenuto nei limiti della più garbata discrezione, e incapace di suggerire sia oceanici furori, sia barca-
role indecorose ed emollienti.

Il simile da parte dell'uomo e dei suoi lavori. Nulla che turbi o disturbi la mente di colui che nella terrestrità ha riposto ogni sua fiducia, e nella vita stessa spera immortalità, di qua e di là dalla morte... Non antichità, non medio evo,⁴⁷ non gravi voci del

⁴⁷Salvo la villa del senatore Rolandi Ricci presso il lido di Camaiore, che, come dicono le guide, è di «una perfetta architettura medievale». In questa villa, Gabriele D'Annunzio scrisse la *Francesca da Rimini*. Per singolare coincidenza, il torrione merlato che sorge dietro la villa Rolandi Ricci, stranamente ricorda la messinscena della *Francesca da Rimini*, che vedemmo tre anni fa al teatro Argentina di Roma. Nel contesto della tragedia, la città dei Malatesta è virilizzata e chiamata Rimino. Anche la pineta della *Pioggia nel...* è chiamata «pineto». (Pure questa celebre poesia è stata ispirata dalla pineta versiliana). L'estetismo, che è il modo di nascondere la verità delle cose sotto pretesto di abbellirle e nobilitarle, porta anche alle alterazioni del suono usuale delle parole. In molte sue parti, l'opera di D'Annunzio dice quello che dicono tutti, ma con parole diverse. Udimmo una volta la trage-

passato né sguardi carichi di fato.

Le città stesse, Viareggio, Forte dei Marmi, Marina di Massa sono senza burbanza cittadina né saccenteria di città storiche e illustri; ma città nate con noi e cresciute di conserva, nelle quali a ogni passo ti puoi imbattere in Pinocchio che se ne viene avanti tra maestro Ciliegia e il cane Medoro; case misurate così bene alla lunghezza della gamba, che se dimentichi la chiave del portone, entrare per la finestra è uno scherzo.

L'uso degli uomini d'intelletto di venire in Versilia, continua quello di andare a Bagni di Lucca sulle orme di Montaigne.

Shelley correva a vele spante questo mare tra Viareggio e San Terenzio, e uscito dal mare si mostrava nudo e sgocciolante alla grave moglie del suo console; ma egli era troppo «puro» ancora, troppo arielesco, troppo alcioneo, troppo delfinico per meritarsi quella immortalità terrestre che solo spetta a coloro che hanno superato la chincaglieria poetica, l'ingenuità del sogno di Prometeo e le aspirazioni dell'uomo-dio.

Anche meno degno di questa immortalità è Giorgio Byron, colui che con inqualificabile mancanza di pudore accese il rogo

dia di un nostro amico intitolata *Sansone*, in cui il nome della seduttrice di Sansone non era Dàlila, ma Dèlila. Inutile dire che la tragedia cadde.

sulla spiaggia di Viareggio, vi collocò la spoglia dell'amico annegato, poi, mentre l'amico bruciava, si gettò nel mare e nuotò urlando versi. Dalla Versilia perfezionata di oggi, Byron sarebbe espulso come Empedocle dall'isola dei beati.

Vennero poi i romantici tedeschi, Böcklin, Hans von Marées, meno «accesi di vuoto» e più degni di questo lido; e ultimo, Hildebrand si costruì una casa in istile saraceno, nella quale ora, di tanto in tanto, torna ad abitare il mio amico Malaparte.

Poi venne D'Annunzio, prima nella «Versiliana»,⁴⁸ piena di lapidi come un colombario, poi nel «castello» di Rolandi Ricci ove scrisse la *Francesca da Rimini*; e correvano la spiaggia a cavallo, lui ed Eleonora Duse, seguiti da una muta di levrieri, che nelle adiacenze di casa Hildebrand erano assaliti dai serpenti, che Hildebrand allevava nei sottosuoli della sua casa.

Venne poi Sargent, che dormiva all'addiaccio sopra una branda, e al quale Enrico Pea⁴⁹ vendè un cane che si chiamava

⁴⁸Il nome «Versiliana» fu imposto da Renato Fucini.

⁴⁹A Enrico Pea si deve il pensiero più geniale sull'origine della calvizie. Egli ha notato che il calvo, per calvo che sia, conserva una corona di capelli in quella parte della testa che è «cerchiata» dal cappello, e che di notte posa sul guanciale. Segno che cadono soltanto i capelli cui manca l'attrito e il movimento. Al che Pea supplisce agitando i capelli con le mani al sommo del cranio, in

Trovatore.

L'ultimo degli «stranieri» in Versilia fu Aldous Huxley. Fosse venuto anche Nietzsche, e si fosse messo anche lui a correre in bicicletta dal Poveromo al caffè Roma e ritorno, i baffoni in bocca e gli occhi infocati sotto le sopracciglia a gronda, non sarebbe finito pazzo, e invece di quei terribili dieci anni consumati con nuvole e sassi nella testa sulla collina di Weimar, avrebbe vissuto cinquant'anni ancora di pensieri chiari e tranquilli.

Rimangono i nostri: le arti e la letteratura italiana al completo, che da giugno a ottobre corrono in bicicletta questo lido, come bambini precoci o miracolosamente nati vecchi. Visibili i viventi, in mutandine e coperti il cranio da zucchetti a ciambella; invisibili ma presenti Dante, Petrarca, Leopardi, gli altri, e questi pure in bicicletta. Il solo Manzoni va in triciclo: un triciclo imbottito di rosso, come un inginocchiatoio.

Clio stamane è tornata da me, con la sua porta infilata al braccio come una corona mortuaria, e io le domando:

«A riguardo della storia una cosa mi ha sempre dato a pen-

quella parte della testa ove i capelli sono immobili, e per immobilità destinati a morire. Quale prova migliore che anche la vita dei capelli è moto? Pea, come si sa, ha una chioma assalonica.

sare, che le storie parlino soprattutto dei fatti politici e guerreschi, e solo in minima parte delle altre operazioni umane. Solo le lotte politiche dunque, le battaglie diplomatiche, gli scontri sui campi di battaglia sono degni di ricordo?».

Clio mi risponde:

«La tua domanda troverà naturale risposta, solo che tu capisca la funzione catartica della storia. La storia non raccoglie *tutte* le azioni memorabili degli uomini, ma solo quelle che, a non raccoglierle, costituirebbero ingombro. La guerra stessa è una operazione catartica. Anzi, quale operazione più catartica della guerra?

«Enunciata così, la funzione della storia rimane ancora limitata, e sarebbe più giusto dire che la storia raccoglie via via tutte le azioni che riguardano il moto progressivo del mondo, ossia quelle che vanno continuamente rinnovate. Le altre, idee, arti, ritrovati scientifici, non vanno “chiuse” nella storia, perché non ingombrano il mondo, non lo insudiciano, non lo corrompono, anzi lo adornano.

«Due esempi si hanno di storia scritta ed egualmente estesa a tutte le umane attività: *I principî di una scienza nuova* di Giambattista Vico, e il *Tramonto dell'Occidente* di Osvaldo Spengler. In Spengler anzi, il parallelismo tra fatti politici e fatti culturali costituisce la base e il significato della sua opera.

«Ma ambedue queste storie, malgrado le loro grandi qualità

(specie nell'opera di Vico), sono storicamente sbagliate. Comunque, sono forme intellettualistiche di considerare la storia.

«Date a Cesare...».

L'OMENONE FERITO

«Un temps à ne pas mettre un poète à la porte...».

A Milano, questo verso di Musset perderebbe di significato. Tali sono le qualità domestiche di questa città, che strade e piazze danno il sentimento dell'abitazione, sono delle case senza tetto. Piazza Belgioioso è il comune vestibolo dell'omonimo palazzo, e del palazzo Besana che lo fronteggia. Quello reca in faccia il «gusto», cioè a dire la tranquilla maestà del neoclassico Piermarini, questo è un enorme organetto animato, che se d'un tratto si mettesse a sonare, vedremmo tre coppie di marionette affacciarsi negli intercolumni e girare a scatti brevi, rigide le gambe e l'occhio fisso, agli argentini *zim zim* dei piatti. Non vie ma corridoi sono le due strade che immettono in questo «vestibolo»: via Girolamo Morone, ricca del prezioso museo Poldi Pezzoli, e via degli Omenoni, sulla quale si chinano «i» cariatidi di Leone Leoni. Grave angoscia si rinnova in me quante volte rivedo gli «omenoni» del cavaliere Aretino, questi giganti costretti a una sommissione inadeguata alla fierezza del loro aspetto, al volume dei loro muscoli. «I» cariatidi non deve stupire. Vitruvio insegna che le cariatidi talvolta sono maschili. Quelle che reggono il tetto dell'Eretteo non flettono il collo, hanno un aspetto disinvolto e

serbano una certa quale libertà di movimenti, quasi non reggesero in capo l'architrave del portico di Filoclete, ma una conca con l'acqua attinta dianzi nell'Ilisso. Il greco stimava indecenti le manifestazioni della fatica e del dolore, e anche in questo io mi sento greco. Quanto a Leone Leoni, che a così manifesta pena ha costretto le sue cariatidi maschili, egli, inconsapevolmente, e per indiretto effetto del suo michelangiolismo, ha svelata la ragione originaria delle cariatidi; perché le primitive fanciulle di Cari, e così le loro innumerevoli sorelle venute di poi, e condannate a sopportare quale un architrave, quale un'altana, quale il piano di una tavola, quale il bracciolo di una sedia, espiano oggi ancora un antichissimo tradimento, di cui i Cari si erano resi colpevoli. Sarebbe stato contrario alla mente degli antichi Greci, dare forma a una figura che non fosse nata da una idea morale. La cariatide è una delle figure più cristiane del tempo precedente il cristianesimo. È idea orientalissima del resto, il fardello che la donna sopporta per sollievo dell'uomo. Progredendo verso occidente e settentrione, le posizioni s'invertono e l'uomo diventa, o per meglio dire diventava il galante servitore della donna. Progredendo ancora, e arrivando all'estremo limite del nostro occidente e settentrione, troviamo in Islanda la Nora assoluta, o come dire la donna orgogliosa di bastare a se stessa. Or non è molto un francese capitò lassù in crociera, e incontrata una fanciulla che stentava a sollevare non so quale oggetto pesante, e

accennato ad aiutarla, si ebbe dalla sdegnata un fierissimo cef-fone. Meglio che cariatidi, gli Omenoni bisognerebbe chiamarli Telamoni, che sono le colossali statue d'uomo che nella parte esterna degli edifici fanno da colonne o pilastri, e sono chiamate così dai due fierissimi guerrieri, il Telamonio Ajace e il Telamonio d'Oileo, che «sostennero» la guerra di Troia.

Nell'aprile del 1940, passando per Milano, trovai uno degli Omenoni con la testa fasciata. La vista dell'Omenone ferito mi procurò una legittima soddisfazione. Era la conferma di ciò che da tempo io vado pensando, che gli Omenoni, sotto la loro rude pelle di pietra affumicata, vivono e soffrono come noi. Si tratta, è vero, di vita così lenta e «impietrata», che poco ne trapela in superficie. Gli Omenoni sono esposti ai nostri medesimi dolori, ma, diversamente da noi, ignorano quelle poche gioie che a noi sono largite, e che c'illudono di tanto in tanto sulla vera essenza della vita. La loro condizione perciò è molto più patetica della nostra. Di quanti mai tragici spettacoli ho visto finora della sofferenza umana, nessuno eguaglia la pena che m'ispirò l'Omenone curvo sotto il terrazzino, il testone ravvolto dentro una gran palla di stracci lerci. Prese informazioni, seppi che lo sventurato cariatide era stato investito da un camion.

Esposti alle nostre medesime sofferenze, ma negati alle nostre gioie. Conviene però non troppo fidarsi della maggiore pena che ispirano gli Omenoni. Ignorare la gioia, è condizione privi-

legiata. Maria Teresa Paradies, cieca di nascita, non conobbe l'infelicità se non quando Mesmer le donò la vista, ed essa, a poco a poco, cominciò a vedere gli uomini e le cose come sono. Ciò che maggiormente le dispiacque, e anzi le fece paura, fu il naso dell'uomo. In questa pompa degli odori, che talvolta così fieramente avanza dal mezzo della maschera umana, Maria Teresa Paradies vedeva un minaccioso rostro, pronto a spegnere nei suoi poveri occhi quella luce che Federico Antonio Mesmer vi aveva inconsideratamente accesa.⁵⁰ Del resto, la felice trasformazione che oggetti e cose acquistano attraverso il ricordo, sono una indiretta testimonianza della inapprezzata felicità dei ciechi. Quanto alla felicità dei morti, che a ragion veduta i Greci chiamavano *macari*, cioè a dire «felici» (non a caso Macario è un dispensatore di felicità) essa viene indubitabilmente dal che i morti hanno chiuso gli occhi agli spettacoli del mondo.

Una volta, nei primi anni del secolo, nella via degli Omenoni era la sede della Casa Ricordi. Si traversava l'uscio della portineria, che annunciava il visitatore con un argentino «dan», e si saliva al primo piano. Al mezzanino erano le stanze dei «riduttori», che riducevano a canto e piano, o a pianoforte solo le partiture delle

⁵⁰Ma forse Maria Teresa Paradies aveva paura del naso, solo perché il sesso dell'uomo, o ciò che lo rappresenta, fa paura alle fanciulle.

opere. Uno di questi riduttori si chiamava Sollazzi, ma era l'uomo più malinconico del mondo, mite, chiuso con rassegnazione nella mediocrità della sua vita, nascosto dietro le lenti azzurre che proteggevano i suoi occhi, stanchi di decifrare sui grandi fogli pentagrammati le «zampe di mosca» di tutti i «grandi» davanti ai quali egli si sentiva così piccolo. Giulio e Tito Ricordi, padre e figlio, dirigevano unanimemente la celebre Casa musicale. Giulio Ricordi era anche compositore di musica leggera, che firmava Burgmein. Se invece di musicista fosse stato letterato, Giulio Ricordi avrebbe preso un pseudonimo di sonorità francese: Rastignac. L'egemonia letteraria della Francia e musicale della Germania, erano in quel tempo fuori discussione. Ridotto a forma di statua, e collocato nel cortile della nuova sede della Casa Editrice, in via Berchet n. 2, questo vecchietto appunto col temperalapis continua ad accogliere immobilmente i cantanti, gl'impresari teatrali, i maestri di musica; ma ora costoro gli passano davanti e non lo guardano neppure.

Nella sala d'aspetto, intorno a una grande tavola rettangolare sulla quale erano sparsi con pittoresco disordine i fascicoli di «Ars et Labor», organo della Casa, sedevano in atteggiamento o di attesa febbrile, o d'impazienza, o di rassegnazione, o di noia, cantanti d'ambo i sessi, compositori, impresari, maestri concertatori. Le cantanti più giovani, le debuttanti, quelle che tenevano gli occhi chini e le mani in grembo, erano accompagnate da altra donna più matura, madre forse o zia, o magari sciolta da vincoli

di parentela, che gli uscieri chiamavano tra loro «il madro». Capo degli uscieri era Palumbo, esempio vivente della fatale somiglianza che unisce l'uomo al proprio nome.

Il canto favorisce lo sviluppo del petto, e i soprani lirici, quelli drammatici, i contralti riuniti nella sala d'aspetto di Casa Ricordi in attesa di scrittura, costituivano uno stupendo campionario di mammiferi. Su quella dovizia mammaria, su cui le ali del bolero non riuscivano a combaciare, i carré di trina galleggiavano a ritmo, come zattere sul mare. Gli occhi nerissimi erano pieni dei drammi di Violetta e di Amneris, di Floria Tosca e di Mimì. Al sommo, quale coperchio posato su tanto ribollire di passioni, stava il cappello colossale e carico di uve opime, di frutti cananei, di galli cedroni ad ali spiegate, di piume e di «aspri». Palumbo era uomo di esperienza antica, profondamente edotto delle simpatie o, come si dice in linguaggio psicanalitico, delle «cariche affettive» dei suoi principali; e secondo che l'aspirante alla scrittura era acerbetta o maturona, ossuta o bene in carne, bionda o bruna, egli la indirizzava sia all'ufficio del commendatore Giulio, sia a quello del commendatore Tito. Talvolta, la capellatura gravata di un vascello a tre ponti, il corpo di sirena avvolto nelle spire del boa, una donna frusciante e odorosa traversava il vestibolo con imperioso passo, guardava dritto davanti a sé, entrava perentoriamente e senza la scorta, se non d'onore, di Palumbo, nel reparto dei direttori. Nella sala d'aspetto i colli si allungavano, gli occhi uscivano dalle orbite, un gran nome correva su quelle

bocche arrotondate dal do di petto: «Hai visto?... Lina Cavalieri!».

Piazza Belgioioso, o meglio il «vestibolo» Belgioioso ha un terzo sbocco sotto un brutto arco di pietra nera aperto di recente, che mette in comunicazione Piazza Belgioioso con Piazza Francesco Crispi. Quindi parte il Corso del Littorio, rigido, militare, fiancato da casematte grige, che conduce ai grattacieli di San Babila. A metà di questo corso tutto dedicato all'acciaio, quattro colonne acciaiate precedono l'ingresso alla direzione delle acciaierie Falck. Il nome illustra l'uomo, il suo carattere, le sue occupazioni: Falck, come Krupp, sono nomi d'acciaio. Alcuni passi ancora, ed ecco anche gli effetti dell'acciaio: sette buchi sopra un muro, a destra, «spruzzati» all'altezza di una testa, di un cuore, di un ventre. Sette proiettili di acciaio hanno scavato questi sette buchi, una donna li ha sparati, e, prima di configgersi nel muro, essi hanno traversato il corpo di un vecchio principe milanese. Benché la morte avesse già preso stanza in lui, il vecchio principe continuò a camminare. E forse pensava: «L'ho scampata bella!». È la morte più spiritosa, questa che coglie di sorpresa e non si fa conoscere. Colpita dal pugnale di Lucheni, Elisabetta si dolse che quello scostumato l'avesse urtata. Raccattò da terra la borsetta e l'ombrello, e salì sul piroscalo attraccato al molo di Ginevra, per traversare il lago e andare dall'amica che l'aspettava a colazione. Quanto più la morte è violenta, tanti più riguardi essa usa al pa-

ziente. È pietà, curiosità, gioco? Un cerchio tracciato con la matita turchina, contorna ciascuno di questi sette buchi.

Torniamo in Piazza Belgioioso. Di fronte all'arco nero che porta in Piazza Crispi, nella parte opposta del vestibolo, stretta nell'angolo, c'è una piccola casa rossa: uno di quei mobili assurdi che si trovano nei vestiboli delle case più morigerate, perché li ha portati da paesi lontanissimi uno zio che ha molto viaggiato. In questa casa Alessandro Manzoni abitò per più di sessant'anni, e nel 1873 vi morì. La facciata è di cotto, e così parte del fianco che guarda via Morone. Milano vantava un'altra casa rivestita di cotto, e ben più vistosa della casa di Manzoni: la Casa Rossa, sita in Corso Venezia e decorata di episodi del Risorgimento. Quante volte mi avveniva di passare davanti alla Casa Rossa, mi fermavo a guardare nel bassorilievo dell'incontro di Cavour con Napoleone III ai bagni di Plombières, la figura breve e rotonda dello statista piemontese, la sua faccia occhialuta e imbarbettata, la sua velada da notaro di provincia, e meditavo sul mistero di uno che ha fatto l'Italia, e non è stato mai a Roma. Per molti anni, la Casa Rossa ha ospitato il centro del movimento futurista, ma un giorno questo curioso edificio che meritava gli onori del monumento nazionale, si accasciò dietro uno steccato di demolizione. Pure in Corso Venezia, a poca distanza dalla scomparsa Casa Rossa, sorge un fabbricone di aspetto assirobabilonese, che i milanesi chiamano l'*Acquario*, perché subito dopo la prima guerra mondiale fu abitato da «pescecani». Per consolarmi della perdita

Casa Rossa, vado a guardare il Museo di Storia Naturale situato poco appresso sul margine dei Giardini Pubblici. Anche questo edificio è di mattoni nudi e intonato allo stile mimetico tanto in uso alla fine del secolo scorso, e siccome sta bene in riva al Corso Venezia, altrettanto bene starebbe sulle rive del Gange. Internamente, questo palazzone è suggestivo e poetico, e tra i fossili del *Glyptodon Cuvieri* e del *Toxodon Platensis*, tenuti su con gli spilli, vedo aggirarsi distratto, stralunato, armato di cannocchiali, il professore Livenbrock, reduce dal suo viaggio nel centro della terra.

Nel tempo in cui Casa Ricordi aveva sede in via degli Omenoni, era l'epoca d'oro del melodramma verista. La Scala, il Dal Verme, il Carcano, il Lirico si contendevano le opere nuove. Fiorivano i melodrammi nella loro giornata breve: il *Manuele Menendez*, la *Nave Rossa*, una «seconda» *Cavalleria Rusticana* scritta da un maestro Monleone. Ogni sera un debutto. Nella camera della pensione che io andai a occupare in via Oriani, dietro la Scala, trovai un telegramma dimenticato dal mio predecessore nel cassetto del comodino. Diceva: «Debutto Tromben», ed era firmato «Delilier».

Un'aura musicale avvolgeva la città, sonorizzava la sua morbida coltre di nebbia. I *gigioni* signoreggiavano in Galleria. Paltò con martingala, bavero di castorino, bombetta ributtata sulla nuca. Tre, in un angolo, presso l'ingresso del Ristorante Economico, provavano le note di petto, turandosi l'orecchio e riunendo

le tre teste in una carambola perfetta. Nella mia pensione, il tenore Borgatti cantava: «Infrante son le catene...». A tavola, il baritono Pacini si faceva servire un intero occhio di bue sul piatto, e pasteggiava ciclopicamente. Borella, ufficiale di cavalleria che aveva lasciato l'Esercito per dedicarsi ai libretti d'opera, una sera, in salotto, improvvisò alcuni senari a una giovane scandinava, venuta a Milano a studiare canto:

O bionda figurina
Che tutta in te raïni
La bellezza divina
Del volto e del sentir,
Non mi guardar ch  affanno
A volta a volta e gioia
Gli occhioni tuoi mi danno
E non li so fuggir...

Un giorno venne ad abitare la camera accanto alla mia una cantante americana, e subito si sparse la voce che questa amazzone d'oltre-atlantico, questa Marfisa delle Montagne Rocciose aveva disdegnato le galanterie dei pi  autorevoli editori, respinto le lusinghe degli impresari pi  potenti.

Veniva da lei ogni mattina un vecchio maestro di musica, mezzo gobbo e mezzo cieco, e per ore e ore provavano la *Tra-*

viata, nella quale la giovane americana doveva indi a poco esordire al Dal Verme. Per sfuggire a quegli accenti strazianti, aprivo il rubinetto del lavabo e studiavo nel rumore dello scroscio.

La notte, attraverso il buco della serratura, spiavo la solitudine ispirata della mia vicina, la guardavo gestire tragicamente, avvolta in un lenzuolo, cantare senza emettere suono. Perché non prolungava anche al giorno quel canto silenzioso? Ben si esercitano i pianisti sulla tastiera muta...

Colei si chiamava Edith de Lys, ed era del Minnesota.

Le serenate in quel tempo traversavano le notti delle nostre città, a passo di marcia, composte di mandolinisti, cantori, e sonatori di putipù. Sostavano ai trivii e ai quadrivii, per una sonata di maggiore impegno. E dal fondo del mio letto era un gusto per me, misto a un po' di malinconia, perché volevo io pure esser voce che vola nella notte, era un gusto udire la mandolinata arrivare di lontano, culminare il suo crescendo sotto le mie finestre, poi allontanarsi e morire in fondo alla strada. Una notte, la mandolinata si fermò nel trivio davanti la mia pensione, e cantò:

Mammà vorrei sposare

Quel caro morettino...

Uscii sul terrazzino. Sul terrazzino accanto stava Edith, avvolta nel suo tragico lenzuolo. La mandolinata se ne andò, Edith mi rivolse la parola in un barbarico italiano. Incoraggiato, osai

dirle che probabilmente essa discendeva da Giovanna d'Arco, perché nel processo di riabilitazione fatto alcuni anni dopo la morte per abbruciamento, i discendenti di Giovanna furono insigniti di nobiltà dal re di Francia e presero il nome di «de Lys», cioè a dire «del Giglio».⁵¹

L'americana mi ascoltava. Era di una ingenuità infantile. L'idea di quella illustre prosapia infondeva in lei un delirante gaudio. Sicuro dell'effetto, aggiunsi: «L'austerità del vostro carattere, il vostro comportamento da amazzone testimoniano in voi la guerriera e santa discendenza». Per piacere a certe donne, bisogna trattarle da nemiche dell'amore.

Del resto, l'indipendenza dall'uomo e dall'amore, è la forza della donna: era la forza di Giovanna d'Arco. Virtù della verginità. Non c'è uomo, non dirò superiore, ma appena degno del nome di uomo, che non senta il valore «metafisico» della castità, questo mezzo «fisico» di vincere la morte. Libera fin dell'idea dell'uomo, chiusa nel suo pulcellaggio, Giovanna combatteva splendidamente e splendidamente vinceva. Ma un giorno, sugli

⁵¹Leggo in un giornale (4 settembre 1942) che il signor Guillaume de Benouville, storico francese (?) avrebbe scoperto che Giovanna d'Arco era di sangue reale. Questa scoperta renderebbe inutile la nobilitazione *in memoriam*. Ma bisognerebbe sapere prima di tutto chi è il signor de Benouville.

spalti di Orléans, il capitano La Hire, in un impeto, è il caso di dire, di ira, chiamò Giovanna col nome stesso della città espugnata dagli Achei dopo dieci anni di assedio. Fu una rivelazione per Giovanna: una mortale rivelazione. Quel nome spezzò la sua muraglia di vergine, smagò il suo mistero, fiaccò la sua forza. Era dunque donna anche lei? suscettibile il suo corpo di «giustificare» quell'insulto? Le virtù guerriere di Giovanna si essicarono, caddero come foglie morte. E da quel giorno Giovanna non vinse più.

Editta mi ascoltava. Brillavano i suoi occhi nella notte. Chi sa? A me così giovane in quel tempo e incapace di chiedere, Editta del Giglio non avrebbe negato forse ciò che fieramente essa negava ai potenti della terra. La mia vita è intessuta di occasioni mancate. È forse un danno? Se anche quella non fosse un'occasione mancata, oggi io non la ricorderei con tanta dolcezza, con tanta nostalgia, con tanto «desiderio». L'inconclusione è un frigorifero che conserva freschi i nostri desideri. È con le occasioni mancate che a poco a poco noi ci costituiamo un patrimonio di felicità. Quando il desiderio è soddisfatto, non resta che morire.

LELEFANTE

Il fascino che Milano esercitò su Stendhal è noto, meno noto è quello che Milano esercitò su Petrarca. Il nome di Francesco Petrarca rievoca naturalmente l'immagine della nativa terra aretina; rievoca la Valchiusa ov'egli meditò il *De vita solitaria*; rievoca la sala dei baroni nel Maschio Angioino di Napoli, nella quale per tre giorni e tre notti il re Roberto lo esaminò intorno allo scibile prima della incoronazione in Campidoglio; rievoca la dolce mareata dei colli Euganei ov'egli si ridusse nella sera della sua vita, e la piccola Arquà nella quale una notte egli chinò la fronte sopra un libro di Virgilio e non si mosse più. Ma al Petrarca milanese nessuno pensa. Nessuno pensa al Petrarca che non solo a lungo soggiornò prima nel piccolo convento di San Sigismondo, poi nella rustica villa da lui acquistata per sua stabile dimora fuori Porta Magenta, ma che per testamento lasciò scritto di voler esser sepolto nella basilica di Sant'Ambrogio; il che viene a dire che il poeta più greco d'Italia, desiderava riposare dopo morto nella più greca città d'Italia.

Un curioso moltisenso, una lunga freddura corre in riguardo alla rustica villa acquistata da Petrarca fuori Porta Magenta, e oggi segnata col numero 29 della via Fratelli Zoia. Questa villa è

nota attualmente col nome di l'Interno, che sembra un significato voluto ma in verità è soltanto fortuito, essendo l'Interno una deformazione di Linterno, come per mio figlio Ruggero quando aveva quattro anni, *lelefante* era il vero nome dell'elefante. Linterno a sua volta è una riduzione di *Liternum*, ossia del nome che Petrarca stesso impose a questa villa in onore della *Literna Palus* dei Campi Flegrei, nella quale Scipione aveva eletto sua residenza abituale.

Il *Canzoniere* era soltanto il *violon d'Ingres* di Petrarca, il quale considerava sua opera capitale l'*Africa*, il poema eroico in nove libri da lui dettato in latino, col proposito di glorificare le imprese di Scipione l'Africano ed emulare Virgilio.

Voci insistenti corrono oggi sugli scrittori «superati» dal proprio tempo. Nella eco di queste voci è istruttivo pensare Petrarca che scrive con molto impegno il suo poema eroico in nove libri, e non s'accorge che scrive cose morte in una lingua morta.

Ogni volta che una freddura «esplode» accanto a me, io mi fermo come se davanti ai miei occhi si fosse aperta una buca. Brivido. Rivelazione. Nel piccolo lago della mia tranquillità è caduto un sasso. Un signore ci viene incontro per istrada, ma noi non sappiamo chi sia. Né sappiamo chi sia se egli si ferma davanti a noi e comincia a sbottonarsi la giacca, poi il panciotto, poi la camicia. Ma se egli si sbottona anche il petto e ci mostra il suo cuore a nudo, noi siamo costretti a sapere chi è: è la freddura fatta uomo.

Anche poco prima mi sono dovuto fermare, all'echeggiare di *L'Interno-L'interno*.

La freddura ha cattiva stampa. S'intende generalmente per freddura un frizzo a base di bisticcio o doppio senso; e a onor del vero i fredduristi sono per lo più gente poco raccomandabile. Il freddurismo è quasi sempre ingenito, perché fredduristi si nasce, come si nasce carambolisti o ventriloqui. Caratteristiche le reazioni alla freddura, e tutte volte a dimostrare, come del resto insegna la parola, che la freddura dà freddo.⁵²

⁵²Sul «freddo» della freddura, cfr. Cicerone (*De Oratore*, Lib. II, cap. 63): «*Quae genera (genera, cioè: gli ambigua verba di cui parla nel capitolo precedente) percurram equidem. Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur: hic nobismet ipsis noster error risum movet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius; ut apud Novium videtur esse misericors ille, qui iudicatum duci videt: percontatur ita: "Quanti addictus?". "Mille nummum". Si addidisset tantummodo: "Ducas licet", esset illud genus ridiculi praeter expectationem; sed, quia addidit: "Nihil addo, ducas licet" addito altero (ambiguo) genere ridiculi, fuit, ut mihi quidem videtur, salsissimus. Hoc tum est venustissimum, cum in altercatione arripitur ab adversario verbum et ex eo, ut a Catulo in Philippum, in eum ipsum aliquid, qui lacessivit, infligitur. Sed cum plura sint ambigui genera, de quibus est doctrina quaedam subtilior, attendere et aucupari verba oportebit; in quo, ut ea, quae sint frigidiora, vitemus — est enim cavendum, ne arcessitum dictum putetur —, permulta tamen acute*

Eppure la freddura non va presa alla leggera: essa nasconde uno dei più curiosi misteri della psiche.

Bisogna dire anzitutto che la freddura, non che praticata violentemente dal freddurista «di mestiere», è anche spesso praticata da uomini superiori: poeti, filosofi, artisti. Molti grandi uomini sono stati fredduristi. Non è chi non conosca le innumerevoli freddure di Shakespeare. Fredduristi egualmente erano Goethe e Vittor Hugo. Domandarono un giorno a Vittor Hugo di fare un brindisi; egli levò il bicchiere e disse: «*Jupiter aime Latone, moi j'aime le tonneau*».

Dante fa di più: racchiude una freddura nel suo stesso nome, come insegna Boccaccio nel proemio del suo Comento alla *Divina Commedia*: «Ma del suo nome resta alcuna cosa da recitare, e pria del suo significato, il quale assai per se medesimo si dimostra; perciocché ciascuna persona, la quale con liberale animo

dicemus. Alterum genus est, quod habet parvam verbi immutationem, quod in littera positum Graeci vocant παρονομασίαν, ut "Nobiliorem Mobiliorem" Cato; aut, ut idem, cum cuidam dixisset: "Eamus deambulatum": et ille: "Quid opus fuit DE? Immo vero" inquit, "quid opus fuit TE?". Aut eiusdem responsio illa: "Si tu et adversus et aversus impudicus es". Etiam interpretatio nominis habet acumen, cum ad ridiculum convertas, quam ob rem ita quis vocetur; ut ego nuper Nummium divisorem, ut Neoptoleum ad Troiam, sic illum in campo Martio nomen invenisses».

dona di quelle cose, le quali egli ha di grazia ricevute da Dio, puote essere meritamente appellato Dante». Anche più curiosa è la freddura contenuta nel nome di Mercurio. Questo dio, che presso i Romani rappresentava l'Ermite dei Greci, originariamente non aveva nulla che fare con i commerci; ma il suo nome etrusco, Mircurios, ricordava ai Romani la parola *merce*, e da questo bisticcio nacque a Mercurio la sua funzione di protettore dei mercanti.

Innumerevoli sono le freddure di Nietzsche, talune veramente stiracchiatissime, come *Senta* (personaggio femminile del *Vascello fantasma*) e *sentimentalità*, o Liszt e *listieg* (astuto).

Anche un nostro accademico è freddurista impenitente, e a lui si attribuisce la famosa freddura che «a Salamanca non si può ballare, perché *manca la sala*». Ma come si vede, le freddure del nostro accademico sono di infima qualità; perché le freddure vanno divise in freddure plateali e freddure intellettuali, o come dire in freddure nobili⁵³ e freddure ignobili. E mentre diremo

⁵³Tra le freddure nobili, e anzi illustri, va messa la *parechesi*, cioè a dire la ricerca di suoni analoghi o di lettere simili sia al principio, sia nel corpo della parola. Isocrate, Tucidide, Senofonte, Demostene, Erodoto, Platone hanno posto la massima cura a queste «bellezze» della frase. I quali del resto non facevano se non seguire la tradizione e il grande esempio di Omero. Eustazio se-

gnala e loda alcune parechesi dell'*Odissea* particolarmente preziose: αἰγαιῶν-γαίῶν, ὑπέδεισαν-ἔδησαν, ἀμεινῶν-γαίῶν (Victor Bérard, *Introduzione all'Odissea*, Tomo I, p. 395). Aulo Gellio loda per parte sua Omero, «perché nessun poeta è generoso quanto lui di freddure»: *sed praeter ceteros omnes apud Homerum plurimos*. Si conoscono le freddure sul nome di Achille: *Achilleus*, ἀπό τοῦ ἄχος ἰάλλειν, «colui che scaglia il dolore», e *Achileus* (con una sola elle) ἀπό τοῦ ἄχος τοῖς Ἱλιεῦσιν, «colui che la divina provvidenza aveva annunciato come la sciagura di Ilio»; la freddura sul nome di Ulisse: Ὀδυσσεύς-ὠδύσσαο, la freddura sullo sgabello di Eurimaco: σέλας-σφέλας. Citiamo anche la freddura che Ovidio, nei *Fasti*, fa sul nome di Anna Perenna:

Placidi sum nymp̄ha Numici:

Anne perenne latens Anna Perenna vocor.

Dice Stendhal, per bocca del conte Mosca (*Chartreuse de Parme*, p. 390): «*Le calembour est incompatible avec l'assassinat*». Anche sulla freddura, come su tante altre cose, la parola più sottilmente vera l'ha detta il *Milanese*. L'uomo che gioca con le parole è troppo su nelle sfere dello spirito, troppo lontano dalle buie regioni ove la vita è presa sul serio e si commettono gli assassinii. Montaigne loda gl'Italiani, perché hanno fatto «tristezza» sinonimo di «malignità».

ignobili quelle del freddurista tipo, nobili chiameremo le freddure che si trovano nella *Commedia* di Dante, nel *Canzoniere* di Petrarca, nei Vangeli e quelle che pronunciava Apollo per bocca della Pizia, i cui responsi erano altrettanti bisensi, ossia altrettante freddure. (Ve lo sareste immaginato un dio freddurista? Ci pensino i nemici della freddura, e i cultori della freddura eleggano Apollo loro patrono).

Ma l'esempio più impressionante di freddura nobile è il *Cratilo* di Platone, cioè a dire una delle opere più importanti di colui che fu soprannominato «il divino». Questo dialogo occupa 77 pagine della edizione Laterza, che sono bei volumi in 8°, e si può dire che sono settantasette pagine di freddure. E poiché sono freddure quasi tutte intraducibili, il traduttore ha dovuto lasciare le parole freddurizzate in greco, e segnare in calce la corrispondente parola italiana.

Freddurista è persino il grave Aristotele, che nel libro II, capitolo 24, paragrafo I, della *Retica*, fa una freddura tra $\mu\tilde{\upsilon}\varsigma$ (topo) e $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha$ (misteri).

Argomento del *Cratilo* è la conoscenza della natura delle cose per mezzo del nome della cosa, o di parte del nome, o di parole affini al nome sia per significato, sia per suono. Un gioco etimologico «in libertà». E questa libertà è così grande, che la ricerca della conoscenza di una cosa attraverso il suo nome, stranamente

somiglia alla sciarada fatta sul nome di Leoncavallo: «Bestia il primier, bestia il secondo, bestia l'intier». Così, dalla spiegazione della natura degli dèi attraverso freddure fatte sui loro nomi, alla spiegazione delle umane qualità e delle idee per mezzo di altrettanti bisensi, si ha una spiegazione generale del mondo *per mezzo di freddure*.

La freddura è la filologia del povero. Con questo in più che la freddura non scompone la parola secondo un sistema logico, scientifico e che *non dà sorprese*, ma in una maniera del tutto arbitraria e che *dà significati nuovi e imprevisti*. È forse troppo arrischiato proporre l'idea che nella freddura si manifesta per qualche barlume la divinità? Non dimentichiamo che negli accostamenti fortuiti delle parole, i Greci riconoscevano la voce degli dèi. Nel freddurista c'è anche una parte se pur minima della gioia del demiurgo, ossia di colui che fa concorrenza a Dio. Creare da due significati diversi un «terzo» significato, inaspettato e sorprendente, assume il freddurista nella regione metafisica e dei misteri. E chi sa se quel *freddo* che gli ascoltatori fingono di sentire all'echeggiare della freddura, non sia una reminiscenza dello stupore sacro che dà la rivelazione di un fatto trascendente? La freddura determina un misterioso spostamento d'aria. Non lasciamoci ingannare dalla piccolezza della freddura e soprattutto dalla sua cattiva fama, e accettiamo senza pregiudizio l'idea che nella freddura c'è il meccanismo, se non altro, di molti fatti religiosi.

Si aggiunga che il freddurismo è squisitamente maschile: conferma forse del suo carattere demiurgico. Stimo impossibile, molto raro in ogni modo un freddurismo femminile.

L'attitudine al freddurismo si può considerare come indizio di maschilità, considerato che gli uomini poco maschi mostrano scarse tendenze al freddurismo, e l'avversione alla freddura aumenta di conserva con l'inversione sessuale.

Ho assistito al film *Imputato alzataevi* in compagnia di un amico dalla mente ornatissima ma tendenzialmente femminizzante, e mentre le freddure di Macario facevano scoppiare in platea (tra i maschi della platea) boati di risa (nell'urlo belluino che una freddura riuscita, ossia un significato distrutto, suscita nella folla, c'è forse anche la gioia bestiale di vedere sconvolto e distrutto un fatto, un'idea, una cosa consacrata dall'uso, e dunque rispettabile e sacra) e io mi comprimevo i fianchi dal gran ridere, l'amico accanto a me arrossiva di sdegno, e poco appresso si alzò e se ne andò, perché *quelle idiozie l'offendevano*.

Nella donna, l'avversione alla freddura non ha veli. La donna è deliberatamente nemica della freddura. Chi vuol farsi disprezzare e magari odiare da una donna, le dica una freddura: la solidarietà tra uomo e donna, già così tenue e attaccata a un filo, si spezza di colpo.

A che imputare l'avversione della donna alla freddura? La risposta è forse in quella gioia bestiale di cui parlavo prima, che la freddura come distruttrice di significati consacrati suscita

nell'uomo, ossia nel carattere iconoclastico della freddura. La volontà di rispettare ciò che dev'essere rispettato, nella donna è molto più viva che nell'uomo.

Sto visitando la VII Triennale di Milano. Nella sala dedicata alle scuole artigiane, trovo alcuni vasi istoriati da episodi omerici. Questa scelta mi è felice sorpresa. Immissione di un mondo diverso, lontano, «superiore» nel mondo solitamente così chiuso, così modesto, così «dialettale» dell'artigianato.

Solo per ragioni di antichità il mondo omerico è «superiore»? Non sempre, come vorrebbero gli archeomani, ma spesso l'antichismo costituisce valore. È una forma d'immortalità. Cose che sopravvivono al proprio tempo e si perpetuano per tutti i tempi, e talvolta al di là del tempo; mentre altre si corrompono e muoiono, spesso prima della fine del proprio tempo. Anche una statua, una colonna, un tempio sopravvivono *per ragioni interne*.

Volontà di riduzione. Lavoro perpetuo, tenace, instancabile per riportare in linea ciò che supera la comune misura. La vera ragione della grandezza di Dio, è forse questa volontà di mantenere l'uomo piccolo. «Cristianesimo» (non dico Cristo), «popolo», «genuinità», «verità» sono altrettanti modi di collaborare alla conservazione della piccolezza umana.

Per indurre l'uomo a non superare la linea, si creano le immagini grottesche e spaventose di Bouvard e Pécuchet, ossia l'immagine di come diventa l'uomo «che ha superato la linea».

Sotto l'intenzione bonaria di caricaturare due poveri stupidi

gonfi di stupidi sogni, si cela la malvagia, l'interessata, l'onni-
mana intenzione di rintuzzare, con l'esempio, con l'ilotismo,
ogni tentativo di grandezza. (Intenzione naturale in un pessimi-
sta per spirito borghese come Flaubert). Del resto, non assi-
stiamo noi al tentativo di svalORIZZARE i valori del secolo scorso,
caratterizzati soprattutto dalla volontà d'ingrandire l'uomo, e di
farli passare per aspirazioni alla Bouvard e Pécuchet? Del vivere
modesto, soprattutto del pensare modesto, del «volere» modesto,
Strapaese fa una regola d'igiene.

Anche Omero era stato «tirato giù». Non che la grandezza di
Omero fosse irritante come quella di un Nietzsche, o sia pure di
un Pitagora (è la singolarità della grandezza che riesce partico-
larmente irritante, e il suo naturale alleato: l'ermetismo; Vittor
Hugo, Manzoni sono più facilmente accettati, perché pensano, in
più grande, ciò che pensano tutti), ma essa irritava egualmente,
perché ogni grandezza irrita, e perciò la grandezza del «più
grande» poeta dell'antichità fu livellata, stesa sul piano comune,
trasferita dal nominato all'anonimo, sparsa tra il popolo; e
Omero stesso fu ridotto, tagliato a pezzi e moltiplicato, siccome
accadde ai primi uomini che Giove tagliò a metà per dimezzare
la loro pericolosa forza, e, sotto filologici pretesti, di un Omero
solo furono fatti tanti Omeri.

Poteva ingannarmi il mio fiuto? Omero dice cose che il po-
polo non dice, pensa cose che il popolo non pensa: che il popolo
non vuol pensare per tranquillità, per paura, per religione, per

quella parvità e rigidezza e monotonia di idee che costituiscono il suo sistema di difesa.

Oltre a tutto, Omero ha un concetto della donna, un'idea fertile, inquietante e, per molti, pericolosa o per lo meno insaggia della donna, che il popolo non ha, non vuole avere. Si è mai pensato a un Omero «femminista»? Il ritorno di Ulisse pone il problema delle relazioni tra uomo e donna in modo quale la vita elementare del popolo, la vita patriarcale non si sogna neppure.⁵⁴ La delusione di Ulisse, la sua amaritudine di fronte alla mancanza di libero arbitrio di Penelope e al suo atteggiamento strettamente, squisitamente *coniugale*,⁵⁵ attestano che nella donna Ulisse, come il più ibseniano degl'ibseniani, cercava soprattutto l'*anima*: quell'anima che a Strapaese accende omeriche risate.

⁵⁴Il problema posto da Omero m'ispirò e, accentuandolo, ne feci il mio *Capitano Ulisse*.

⁵⁵È dunque per ragioni antichissime, e per determinare il carattere casalingo, troppo casalingo di Penelope, che ancora nella Grecia di oggi chiamano Penelope

quel fragile oggetto
che sta sotto il letto,
vestito di bianco
la mano sul fianco.

L'Odissea compilata da Vittorio Bérard non m'interessa perché sveste il «dramma» di Ulisse del suo manto posticcio di rapsodia; non m'interessa perché scopre la vera sede della «dea del nascondiglio» in un isolotto del litorale marocchino; non m'interessa perché rinetta il testo odisseico delle interpolazioni fatte sotto i Pisistratidi: m'interessa perché libera i poemi di Omero, e la figura stessa di lui delle interpolazioni ben più gravi, delle interpolazioni «mentali» fatte in tutti i tempi e sotto qualunque governo dalla «volontà di riduzione». E cioè: muore l'Omero analfabeta, anzi muoiono gli Omeri poeti popolari e d'istinto, e rinasce l'Omero letterato coltissimo e poeta da tavolino.⁵⁶ Muore la Grecia «omerica», ossia primitiva e «rozza», la Grecia «arcaica»⁵⁷ e rinasce la vera civiltà che ispirò e fu culla e crogiolo alla poesia omerica: quella ionea civiltà che fu sopraffatta di poi e spenta dal *medioevo* dorico; quell'altissima civiltà ben più matura non diciamo della nostra, ma della stessa civiltà del Settecento, che

⁵⁶La correzione fatta da Bérard al ritratto di Omero, torna comoda anche a Virgilio: finisce così quell'odiosa opposizione di Virgilio poeta da tavolino, all'Omero analfabeta e direttamente ispirato dalla musa.

⁵⁷Per molti anni, uno dei nostri più noti scultori credé che gli Arcaici fossero un popolo.

tanto più della nostra si avvicinò alle dorate cime della civiltà (Cimarosa...).

È il fiato di quell'altissima civiltà, che tanto mi piacque e riconfortò nella mente e nel lavoro dei nostri artigiani.

Ispirazione salutare. Nel lavoro manuale, nell'arte meccanica non c'è soltanto il lavoro manuale, soltanto l'arte meccanica, ma c'è un'attrattiva pure, un fascino, persino una poesia del lavoro manuale, dell'arte meccanica. E questa poesia tira dalla sua, trascina l'uomo verso il basso, in opposizione all'«altra» poesia, che innalza e allontana da quaggiù.

Da questa poesia «bassa» l'uomo tanto più facilmente si lascia ammaliare, che a essa si lega l'idea del «dovere», questa dolce idea di «obbedire» e «servire» che tanto piace all'uomo, perché lo libera dalla spaventosa e vuota libertà, lo esime dalla faticosa e pericolosa necessità della caccia, lo scioglie dal terrificante bisogno di giudicare da sé, gl'ispira i confortanti sentimenti della casa, del letto, della tavola servita tre volte il giorno per cura dell'amministrazione centrale.

Me personalmente, il foglio bianco, la tela bianca da dipingere, squallidi e terrificanti campi vuoti che costringono a creare dal nulla (questa necessità così lontana, così contraria alla natura dell'uomo) mi spaventano e ripugnano; mentre il lavoro manuale, l'arte meccanica m'indorano d'incanto. Perché anche noi abbiamo il nostro artigianato, la parte del nostro lavoro che più

tranquillamente e umanamente ci piace: quel tornare con applicazione di artigiani, puri di preoccupazioni mentali, sulla prima stesura del lavoro letterario, o pittorico o musicale, e lavorare *meccanicamente*; quel giocondo lavoro che si fa cantando, mentre il lavoro sulla carta bianca – e si può davvero chiamare lavoro? – è cupo e tormentoso come il peccato. E un giorno che uscivo dalla casa natale di D'Annunzio a Pescara, e la mia mente era ovviamente volta alla poesia, la vista di un falegname nella sua bottega là presso, che a uno a uno infilava i denti di un rastrello dentro i buchi della tavola traversa, aspirò così pienamente la mia attenzione, che di colpo la poesia fu vinta e sbandita dal mio pensiero, da una incantata attenzione a quell'opera manuale.

C'è anche il miracolo nell'artigianato, l'immagine precisa, suadente del miracolo: che un giorno m'apparve a Tarquinia, da un vecchio vasaio che faceva girare il tornio davanti a sé, e con le palme esperte delle sue mani antiche formava a poco a poco il vaso su quella trottola di argilla, e con la punta dell'indice, delicatissimamente, scavava l'incavo.

Ed è quest'attrattiva, questo fascino, questa poesia, questo miracolo che si vogliono spacciare a noi come «la vera arte, munita della sua vera morale».

Fratelli, badiamo a non cadere nella rete. Piccoli, comodi miraggi per distrarci dal nostro vero e unico destino che è, di là dagli uomini e di là dagli dèi, di *creare dal nulla*.

Pensiamo ancora all'opera naturale, elementare degli artigiani.

Era estate e io stavo a Genêts, nella baia del Monte San Michele, in Normandia, ospite di un critico d'arte molto in voga in quel tempo e teorico del «neoumanesimo».

Dire che un critico d'arte era in voga dieci anni fa, sottintende che ora quel critico d'arte non è più in voga. Gli avvenimenti politici e guerreschi sopravvenuti nel frattempo, hanno spento molte cose, fra cui molte forme d'arte. Alcuni lo deplorano, altri se ne compiacciono. Sentimenti personali gli uni e gli altri, troppo personali e, soprattutto in coloro che se ne compiacciono, ispirati da invidia e impotenza. Il valore poetico sopravvive sempre, e torna a brillare immancabilmente, come un corallo in fondo al mare, quando il mare ritorna tranquillo.

Un giorno accompagnai il teorico del *neoumanesimo* a spedire un pacco di libri. Ma all'ufficio postale non accettarono il pacco così com'era fatto. Bisognava legarlo con spago. Comprammo un gomito di spago in una cartoleria vicina, e il critico in voga cominciò a confezionare il pacco. Invano! I capi dello spago gli sfuggivano, non riusciva a fare il nodo. Le sue mani bianche, curate, morbide, erano inette al lavoro.

Se c'è qualche giustificazione nella stretta di mano, è nel suo rivelare la qualità dell'uomo. Da questo attocciamento banale, frettoloso, in istrada, si può riconoscere l'uomo capace dall'uomo incapace, l'uomo fattivo dall'uomo infattivo, l'uomo operante dall'uomo inoperante, e dalle qualità fisiche dedurre le qualità psichiche, distinguere l'uomo sincero dall'ipocrita,

l'uomo leale dal disleale, il buono dal malvagio.

Una volta i guantai ponevano a insegna delle loro botteghe una enorme mano di ferro, quasi sempre di colore rosso. Quella mano m'impressionava. Era il simbolo della civiltà: l'immagine dello strumento che riduce l'informe al formato, l'inutile all'utile.⁵⁸ Anche il sole che sorge la mattina spandendo intorno i suoi raggi, è una mano con le dita aperte, è la mano necessaria, la mano provvidenziale, che rende questo mondo abitabile. Uno slogan che in questi anni ha avuto una fortuna giustificata, è questo: «Pensare con le mani».

Un solo modo possiede l'uomo di operare utilmente: questo modo manuale che mette l'uomo in condizione di competere col demiurgo, che fa dell'uomo stesso un demiurgo. Questo modo espansivo, questo modo centrifugo, questo modo radiante. Qui sta il mistero delle cose, il mistero del mondo, il mistero dell'universo: nel mozzo della ruota; non fuori del mondo, come credono le teste molli, gli uomini «senza mani». Anche le idee, anche le immaginazioni poetiche «nascono dalle mani» e debbono serbare il loro carattere manuale. Altrimenti non valgono. Altrimenti non hanno né consistenza né vita. E se a Platone, questo

⁵⁸ Anassagora riconosce la superiorità intellettuale dell'uomo sugli altri animali, nel possesso della mano.

«idealista» per eccellenza, non si chiede di battere l'acciaio, di girare il vaso d'argilla sul tornio, è perché, alle sue idee, la sua «mano» di scrittore ha dato la tempra dell'acciaio battuto dalla mano dello spadaro, la forma dell'anfora tornita dalla mano del vasaio.

Solo gli uomini «senza mani», gli uomini «che non sanno fare i pacchi» trapassano nello «spiritualismo»: questo nimbo, questa morte in mezzo alla vita. Talvolta, gli uomini «senza mani» sono interi popoli. Sono gli Indiani, i quali non hanno storia perché non hanno mani. Sono gli Orientali. Sono le donne. È Maurizio Maeterlinck. Sono gli esteti. Sono coloro che cercano la grande salute nello spirito puro. Come se ci fosse possibilità di fiamma senza combustibile! Sono i Turchi. Sono i popoli incapaci di costruire. Incapaci di civiltà la quale non è che costruzione. Sono i popoli *che non hanno artigianato*. (In Turchia l'artigianato era tutto nelle mani – è il caso di dire – degli stranieri: greci, armeni, levantini).

Si dice che la mano dev'essere guidata dalla testa, ma in verità la mano ha meno bisogno della testa, di quanto la testa ha bisogno della mano. In una civiltà perfetta, in una civiltà che ha raggiunto il supremo equilibrio, in una civiltà conchiusa ormai e che non aspetta più nulla da fuori, le mani, calde dell'impulso iniziale, opereranno senza l'ausilio della testa; e il ronzo d'oro di questa manualità squisita si leverà in tondo, mentre intorno, sui loro piedistalli, le teste, enormi e inutili, dormiranno con gli occhi

chiusi.

I sonetti più compiuti di Petrarca, non mi danno quell'incanto che mi dà la contemplazione di uno scarpaio che forma uno stivaletto, di un falegname che tornisce la gamba di una tavola, di un pittore che con pennelli e colori imita le venature del marmo.

La nostra vita è nelle mani degli artigiani: sono essi i padroni della nostra felicità.

Gli artigiani prendono la nostra vita fin dall'inizio, l'accompagnano attraverso gli anni dell'infanzia, attraverso l'istmo dell'adolescenza, attraverso il giardino della gioventù, attraverso le selve dell'età matura. Ho in mente, ho negli occhi, ho nelle mani la forma, i colori dei giocattoli che mobiliarono, che adornarono la mia infanzia. So che certi atteggiamenti della mia mente, certi miei gusti, certe mie preferenze derivano dalla forma, dal colore, dall'*odore* di certi miei giocattoli. Poi, a poco a poco, i mobili della casa paterna scortarono il mio ingresso nel mondo. Si crede veramente che «nulla» sarebbe mutato nel destino di un uomo, se al posto di un mobile curvo ci fosse stato un mobile angolare? I nostri rapporti con l'universo, con la natura, con gli alberi, coi fiumi, col mare, col cielo, con le stelle sono indiretti e ineffabili: il nostro universo vero, l'universo nel quale noi viviamo, che ci circonda, ci tocca, ci stringe da ogni lato, è *l'universo fabbricato dagli artigiani*. E gli artigiani, che fanno l'interno delle nostre case, che danno forma e colore ai muri delle nostre camere, ai mobili in mezzo ai quali noi viviamo e

che sono i nostri compagni più fedeli, che vestono la nostra nudità, che ci danno gli oggetti del nostro uso personale, gli strumenti del nostro lavoro; sono gli artigiani i regolatori del nostro umore, gl'*ispiratori del nostro pensiero*. Quante volte la forma di un mobile, la sua qualità, la levigatezza di una tavola, un cassetto che si apre male, hanno deviato, hanno mutato, hanno distrutto il nostro pensiero; e quante volte la buona qualità degli oggetti che ci circondano, che noi maneggiamo, facilitano la nostra vita, allietano il nostro umore, agevolano il nostro pensiero?

Ritorno al ricordo del vasaio di Tarquinia.

Era il 1920. Stavamo una sera al caffè. Vincenzo Cardarelli cominciò a parlare di Tarquinia e ne parlò così bene, che indi a poco eravamo tutti concordi di visitare questa antica città e le sue tombe etrusche. Stabilimmo di non rincasare ma di fare l'alba in giro per Roma, a fine di partire col primo treno. Oltre a Cardarelli c'era Emilio Cecchi, Armando Spadini, Aurelio Saffi. Al nome di Aurelio Saffi il lettore sarà tratto probabilmente a pensare al triumviro della Repubblica Romana, ma qui si tratta del nipote del patriota forlivese, e mio carissimo amico. Tarquinia in quel tempo non aveva ancora perduto il suo nome di Corneto, derivato più dal nome del corniolo che da quello delle corna, e assieme con il ricordo della prisca dinastia dei re etruschi, evocava quello di Don Pasquale. Scendemmo nelle tombe sotterranee, tra la vita così familiare, così conviviale dei morti

etruschi; passeggiammo quella terra carica d'anni, tra il mare deserto e il colle che una volta si portava in groppa la prima Tarquinia; incontrammo sulla strada un carro sul quale una fanciulla stava riversa sull'erba e delirava soavemente, perché la tarantola, ci dissero, l'aveva punta in campagna; guardammo nel museo Vitelleschi la raccolta delle statue tozze e tracagnotte, i coniugi sdraiati sui sarcofaghi, i vasi e le monete; girammo la città, le sue strade anguste, il suo corso in piena in quell'ora di passeggio; e mentre il sole scendeva dalla parte del giardino delle Esperidi e le gazze chiacchierando fitto fitto rincasavano nelle vecchie torri quadre, ci trovammo nel cortile di un vasaio.

Era un cortiletto chiuso d'un lato da una casetta bassa, e sugli altri da un muro di poco più alto di una normale statura d'uomo. Sporgevano da dietro il muro i rami di un alberetto grigio e frusto, degno di ospitare il passero solitario di Leopardi. Il vasaio stava seduto in un angolo del cortile, il suo piccolo tornio tra le gambe. Più che vecchio, costui era senza età. Era antico. Era come il muro che lo chiudeva dentro il suo quadrato. Era come i rami grigi e frusti dell'albero che si spargevano nel cortile. Era come la terra carica d'anni che avevamo calpestato là fuori. Era come le tombe istoriate della vita dei morti, nelle quali eravamo scesi dianzi. La sua faccia era una zolla di terra asciugata da una lunghissima serie di soli rinnovati e medesimi. Nelle sue mani a corteccia potevano nidificare le formiche. Il suo collo era un fascio di tubi arrossati dalla ruggine, che scendevano a tuffarsi

nella svasatura della camicia. I suoi gesti regolari e lenti, che immutabilmente egli ripeteva da secoli, non turbavano né rompevano tanto meno l'immobilità. Nulla d'inatteso in lui, di «non fatto già». Non sguardo, non voce, non sorriso che spezzassero o interrompessero la monotona continuità del tempo. Guardava noi, ed era come se ci avesse conosciuti da sempre; parlava con noi, ed era come se avesse tante altre volte parlato con noi, e in questa vita, e in molte vite anteriori. Il nostro arrivo, la nostra presenza, le nostre domande non lo fecero minimamente derogare dal ritmo della sua esistenza secolare e arborea. Il suo vivere era un moto perpetuo che nessuno poteva dire quando fosse cominciato, né se e quando si dovesse arrestare. Il suo piede premeva con movimento di palpito il pedale del tornio. Le sue mani contenevano come dentro una carezza antichissima la roteante massa d'argilla, la premevano leggerissimamente ora con le palme, ora con il polpastrello del pollice; e l'argilla a poco a poco viveva e si formava sotto quella carezza, s'impinguiva ai fianchi, si restringeva al collo e al piede, arrotondava la bocca come un piccolo mortaio. E l'opera di quel vasaio, il lavoro di quell'artigiano fu per noi la vivente testimonianza di come nacque l'antichissima e misteriosa civiltà degli Etruschi, come si formarono quei vasi che avevamo visti al museo Vitelleschi, come si edificarono quelle tombe che perpetuano la vita di là dalla morte; come si continua tuttavia questa civiltà e si continuerà ancora.

Stemmo a guardare il lavoro del vasaio come si guarda scorrere un fiume, come si guardano le onde del mare correre una appresso all'altra e stendersi sulla rena, come si guardano sbocciare le rose di fumo su dal cratere del Vesuvio e sfaldarsi nel cielo. E nel guardare il lavoro del vecchio, dell'antico, dell'eterno vasaio, chiara mi divenne l'essenza dell'opera artigiana, la virtù della cosa fatta a mano; la cosa che conserva un po' dell'incerto, del caduco, dell'imperfetto, dello *sbagliato* della natura umana; la cosa che serba il senso di questa nostra condizione mortale, *che è la nostra immortalità*.

È questa virtù che continua l'artigiano nell'artista, e dell'artigiano fa un artista; questo portare nell'opera il caldo e il palpito della vita umana; questo infondere, attraverso la mano, l'umano nell'oggetto; questo dare alle cose una segreta immagine dell'uomo, e fare sì che tra le opere degli artigiani l'uomo ritrovi una vasta e silenziosa famiglia.

Guai se l'opera dell'artigiano dovesse avviarsi a quella perfezione meccanica che è il congelamento, l'irrigidimento, la morte dell'oggetto. Salite al soffitto della Sistina, come ho potuto fare io, quando i palchi salivano fin lassù per i restauri, e guardate il libero, l'immeccanico, il vivo – guardate l'*artigianesco* con cui Michelangelo ha dipinto le bande decorative intorno alle sibille e ai profeti.

Guai se le mani degli artigiani si dovessero irrigidire, perdere le loro virtù, ridursi a muovere i comandi di una macchina; guai

se questo lavoro minuto, personale, individuale, fatto come in segreto, come in famiglia, spesso nel luogo stesso ove si mangia, ove si dorme – guai se questo lavoro *umano* si dovesse fermare ed essere assorbito dalle grandi macchine nere e impassibili.

Le macchine sono forti ma fredde e spietate, e i materiali che da una parte esse ingurgitano, li restituiscono dall'altra in oggetti lustrati ma senz'anima, che non ci diverranno mai amici, che in segreto ci odiano e insidiano la nostra vita.

È il lavoro paziente e umano degli artigiani – questo lavoro che non fatica, perché diventa attività naturale, come il respirare o il palpito del nostro cuore – è il lavoro dell'artigiano che ci salva dal minaccioso avanzare delle macchine; delle macchine nere, orgogliose, crudeli, che vorrebbero scendere dal loro misterioso paese di Erewhon, e distruggere l'uomo, disperdere i suoi lavori, e sul mondo deserto e inselvaticato aggirarsi, sciancate e tarde, come dinosauri di acciaio.

Dalle sale della Triennale dedicate agli artigiani, passo nella sezione dei ricami e tessuti ordinata dal mio amico Fabrizio Clerici. Questa sezione invita all'amore della vita. Le trine stendono nelle vetrine le loro figurazioni aracnee. Ma perché quel letto laggiù, bianco, fra quattro colonne di cristallo intinte nella fragola? quel letto che fa pensare a un bimbo morto fra le caramelle? Stanno ai piedi del virgineo letto due donne: due manichini. Una è ritta, in vestaglia, irta la testa di papigliotti e si chiama Zenaide. L'altra si chiama Olimpia, sta seduta in poltrona, due boccoli

chiudono fra due colonnine d'oro le sue gote rosate, i suoi occhi stellati sono fissi in un infinito d'amore, e le carni della scollatura, fatte di seta imbottita, hanno il rosa delle aurore boreali. Ora sì che io intendo l'anima di Hoffmann, e le ballate lunari e l'amore di Pigmalione, e come si possa dare il cuore, e l'anima, e l'onore, e la vita a una statua, a una bambola, a un simulacro. Ben li diede Paride al simulacro di Elena... È tempo di luna. Stasera mi nasconderò nella Triennale fra le trine e i tessuti; e quando mezzanotte sonerà, e lo sguardo di Ecate entrerà attraverso la vetrata, io, piano piano e tremante, uscirò dal mio morbido nascondiglio, piegherò il ginocchio sulla pedana davanti a Olimpia, e a lei muta, a lei arcana, a lei viva della sua vita senza vita, a lei bellissima e più bella di ogni creatura viva, la destra sul cuore, con voce rotta dai singhiozzi, dirò....

ALA-REIKS

Le piazze di Milano non hanno nulla di apprestato: sono incontri casuali di vie nelle quali il vento della fantasia si raccoglie e gioca, perché in questa città tranquilla e felice altro vento non tira, se non quello di una fantasia sottile e pacata.

Cinque vie si riuniscono a comporre Piazza San Sepolcro. Io vengo dalla via Moneta, che non si chiama così per onorare l'irenica memoria di Ernesto Teodoro Moneta, ma perché prende nome dalla vecchia Zecca che sorge qui dietro. La chiesa avanza verso il centro della piazza e striscia una profonda riverenza. La sua faccia rossa è preceduta da un portichetto a volta e colonnette, e seguita da due torri massicce. Queste salgono nel cielo non si sa se a pregare o a minacciare: forse a pregare e assieme a minacciare. Nella preghiera è implicita la minaccia, per il caso che il santo dovesse essere o restio o insollecito a esaudire la preghiera. Per non essere indotto a minacciare, io mi astengo dal pregare.

Anche Ernesto Teodoro Moneta ha la sua via a Milano. Durante un congresso di pacifisti a Parigi, capitò a Moneta di fare anticamera in un ministero. L'usciera finalmente chiamò i suoi molti nomi, accentuandoli francescamente sull'ultima sillaba: Er-

nestò Teodorò Monetà. Duro d'orecchi, poco pratico del francese e soprattutto timido come tutti gl'idealisti, Moneta si alzò premuroso e domandò: *Je?*

Anselmo IV, arcivescovo di Milano, edificò questa chiesa a simiglianza del San Sepolcro di Gerusalemme, affinché l'immagine del santo luogo fosse sempre presente ai milanesi. Il tetto è a capanna, come anche il tetto del Duomo sotto i suoi candelotti decorativi. Il tetto a capanna è il più antico che si conosca, ma è considerato povero e sul Duomo lo hanno mascherato con le guglie. Gli esteti non amano le guglie del Duomo e le chiamano «un mazzo d'asparagi». A me l'ambizione non dispiace, neanche in architettura. Una guida insegna che in questa chiesa Leonardo da Vinci veniva a pregare e San Carlo a meditare, ma è evidentemente un errore, e bisognerebbe correggere che San Carlo veniva a pregare e Leonardo a meditare.

Piazza San Sepolcro è il punto «crociato» di Milano. Mussolini fondò in questa piazza il primo Fascio di Combattimento, e da questa stessa piazza, nel 1907, i milanesi mossero alla volta della Terrasanta, preceduti dal loro vescovo Anselmo da Bovisio che reggeva a guisa di stendardo un braccio di Sant'Ambrogio. Capitano dei Crociati era Ottone Visconti, che alla presa di Gerusalemme abbatté con le sue mani un gigantesco capo saraceno, e gli tolse il cimiero figurante un drago con un fanciullino tra le fauci, che di poi divenne l'arme dei Visconti.

Il forte Otton che conquistò lo scudo
In cui dall'angue esce il fanciullo ignudo.

La chiesa di San Sepolcro fa corpo col palazzone dell'Ambrosiana, e i due edifici si confondono in un unico edificio di studio e di preghiera. L'aspetto militare e turrato si spiega: la scienza è guerriera, Minerva è armata. Queste formidabili mura sono levate a difesa di tremila incunaboli, del celeberrimo *Omero*, del *Virgilio* annotato dalla mano di Petrarca, del Codice Atlantico che va letto da destra a sinistra, come se fosse scritto in turco.

La scrittura ermetica è una forma di pudore. Per la mia prima mostra di pittura, avvenuta a Parigi nel 1927, Jean Cocteau scrisse una prefazione che per metà va letta nello specchio. Le lettere del mio nome disposte in colonna, formano delle parole che tutte assieme compongono questa frase: «*Sans Artifices Votre Instrument Nouveau Intrigue Orphée*». L'ermetismo ha anche il fine di misterizzare ciò che manca di mistero proprio: di profondità. Che cosa, o lunga luce, che cosa sottintende per converso questa mia costante volontà di portare la scrittura a una chiarezza sempre maggiore, sempre più alta?

A sinistra della chiesa e un po' a ritroso sporge il fianco dell'Ambrosiana, una grande finestra ad arco s'incurva nel muro, e nei suoi vetri splendono per riflesso le luci della piazza. L'angolo è armato di una cancellata di ferro. In questa si alternano colonnette marmoree. Su ogni colonnetta posa una pigna.

Anziché «colonnette marmorine», un instilista avrebbe scritto «colonnette marmoree»: avrebbe messo insieme la modestia di «colonnette» e la dannunziana magniloquenza di «marmoree»: avrebbe generato un piccolo mostro. Lo stile elimina nonch  i mostri, ma ogni contrasto pure, ogni effetto. Congiunge con tanta cura le varie parti del discorso, da fare un intarsio levigatissimo sul quale l'occhio scorre e la mente non trova intoppi. Lo stile spegne la parola, la rende silenziosa e invisibile. Il lettore riceve dalla pagina l'idea, le idee, ma non sa, non s'accorge, non   indotto a domandarsi quale congegno letterario le ha espresse. Una pagina scritta con stile si legge ma non ci si avvede come   scritta, siccome una pittura dipinta con stile si guarda e non ci si accorge come   dipinta. In una pagina di Verga le parole o fanno buca o fanno sasso. E l'occhio si ferma ammirato. Genio di scrittura   molto spesso mancanza di stile. E l'equivoco si protrarr  fino al raggiungimento di una eccelsa civilt  letteraria, monda di ogni bellezza superflua, di ogni pregio contrario, di ogni errata qualit . Verr  mai?

Pigne, fiori d'acanto, ali. L'araldica dell'architettura parla quanto mai chiara alla mia mente, suona seducente quanto mai la sua poesia. Anche l'architettura razionale cerca una sua araldica, ma i simboli del suo linguaggio sono confusi e informi. Che significano quelle coppe cave intorno a certi portoni di grattacieli, quei cilindri rilevati che vorrebbero essere tronchi d'albero e sono appena dei tubi mozzi?

È sera. Sulla piazza posa un gran silenzio e dentro a questo, come un paesaggio corallino sotto la sua conca di cristallo, si raccolgono in un ronzio d'oro la vita, i passi, le voci dei passanti. Un'illusione forse? Il parlare qui è appena un susurro, attutito il rumore dei passi, il rispetto osservato da tutti.

Dietro la cancellata biancheggia una statua alta di sacerdotale maestà. Sta per muovere incontro al popolo e levare su esso la mano guantata e benedicente. Il vento della marcia le gonfia la tonaca ampia. Infilo lo sguardo nella penombra, scopro il pizzo che prolunga il mento, riconosco per merito di Manzoni Federico Borromeo.

È l'autore dell'Ambrosiana. Mandò agenti per il mondo ad acquistare libri e manoscritti. Dopo la biblioteca fondò l'Accademia di Belle Arti, che fu la prima in Milano e con progresso di tempo divenne l'or famosa Pinacoteca.

Alla sinistra di Federico posa una casettina con tetto a timpano, e dico «posa» perché l'aspetto illude che la casettina sia soltanto posata per terra, non radicata nella terra con le fondamenta. La domina da tergo il fianco dell'Ambrosiana, e in comparazione essa sembra ancor più piccola.

Questa casettina è un modello di perfezione edilizia. L'impeccabile distribuzione delle parti, la proporzione fra parte e parte, l'armonia generale spirano sentimenti di equilibrio e di calma, desideri conchiusi e intonati ai principii della vera felicità. Quanto si può essere felici al solo guardare una casa! Architetti

e urbanisti non immaginano neppure con quanta leggerezza essi si giocano la nostra felicità, quanto fasta può riuscire la loro opera, oppure nefasta alla mente, ai costumi, al destino di un popolo. Le regole d'igiene sono ristrette a criteri molto grossi. La facciata di questa casettina è un modello di razionalità, perché la razionalità, prima che un fatto pratico, è un fatto mentale.

Intorno al 1800 che Piermarini sovrintendeva all'edilizia di Milano, l'ordine classico era chiamato assolutamente «il gusto», e i palazzi disegnati da lui, soprattutto gl'interni, servivano da modelli.⁵⁹ A tanta perfezione era salita la civiltà milanese, che i modelli a Brera erano scelti secondo i canoni della bellezza classica, e ai bidelli si chiedeva che sapessero un po' di disegno. È la perfezione di questa casettina, il suo aspetto di modello che suggerisce l'idea della sua movibilità? quasi per servire da modello essa sia da essere trasportata via via nei luoghi in cui si demolisce e si riedifica, e che a Milano in questo tempo sono tanti.

⁵⁹Parlo in altra parte di questo libro della civiltà «chiusa» di Milano. Quale significato più vasto acquista questo qualificativo, quando si pensi alla conformazione delle case milanesi, la loro facciata invistosa rivolta alla strada, la loro facciata vistosa, la loro *vera* facciata rivolta a guardare il giardino «interno». Estremo perfezionamento del mègaron. E anche questo è molto « greco».

Sull'architrave è scritto in caratteri fini e chiari: *Bibliotheca Ambrosiana*, con appena quell'acca tra noi e il latino; ma quanti sanno che la differenza tra noi e il latino è appena di un'acca? L'aspetto è di tempio, e dietro quella porticina chiusa vigila il simulacro di una divinità. La scienza è dea.

Poggio il taccuino sul muretto della cancellata e m'accingo a prendere alcune note. Un gatto bianco si arrampica sul muretto, mi si avvicina, inarca la schiena, rizza la coda come un cero, comincia a fiutare il mio taccuino. Tanta audacia in animale solitamente così ritroso, non si spiega se non per qualche interesse eccezionale che gl'ispira il mio libretto degli appunti. E dopo il gatto bianco è la volta di un gatto bianco e nero, poi di un gatto bigio, infine di un gatto fulvo. La mia presenza non li turba. Sono risolti e senza paura. Li sento vivere morbidamente, nel loro ronzio intimo e impellicciato. L'interesse per il taccuino, vince in essi qualunque altro sentimento.

Lo scalpiccio dei passi tende sulla piazza una rete sonora. Passano ciclisti ratti e silenziosi. Gl'innamorati se ne vanno a due a due, tenendosi per mano. L'illusione serale d'amore, compensa la diurna realtà della fatica. *Du vin et de l'amour*.

Sospetto il mio taccuino di qualità commestibili. Chi sa? Per effetto dell'or in uso proteismo chimico, questi foglietti, questa rivestitura di tela cerata celano forse un'origine casearia. Debbo rinunciare alle mie note.

La casettina sembra posata a caso, e che la cancellata sia stata

tirata perché gli architetti ladroni non vengano di notte a portarsi via il «modello».

Diffidare delle parole. Ladroni in origine erano prodi che s'ingaggiavano a prezzo; quelli che li avevano ingaggiati se li tenevano al fianco, per ciò si chiamarono *laterones* e per elissi *latrones*. Ma la corruzione s'introdusse ben presto in queste truppe, i *latrones* cominciarono a depredare, a rubare, e *latro* si disse per assassino da strada che assaliva i passeggeri armata mano, mentre quelli che si servivano dei soli pugni erano chiamati *grassatores*.

Questo tempietto dietro la cancellata ricorda quei quadri di Giorgio de Chirico che figurano dei templi posati nell'interno delle camere. L'idea della casa nella casa è stata ripresa dagli archeologi tedeschi per la ricostituzione a Berlino dell'Ara di Pergamo. Anche la ricostituzione dell'*Ara pacis* a Roma deriva in parte dalla medesima idea; ma qui l'idea è stata interpretata senza intelligenza, perché il sentimento dell'interno chiuso, che è il fondamento poetico di questa idea, è annullato dalla trasparenza della casa di vetro. L'arte ha precedenza sulle cose comuni. Ma l'arte non è considerata cosa seria. O triste stupidità!

Di fronte alla chiesa del San Sepolcro è il Palazzo degli Esercenti, che costeggia parte della piazza con l'angolo ottuso della sua facciata. Accanto al palazzo, come il campanile allato alla chiesa, sorge improvvisa una torre altissima, quadra, bianca, neo-genita. È la torre commemorativa dell'adunata del 1919. La sua fronte è regolarmente forata di finestre rettangolari, all'altezza

del secondo piano sporge un balcone di bronzo, a balaustra piena. Nei comuni di Lombardia, il poggiolo dal quale il capo parlava al popolo si chiamava modestamente *parlera*. Arengo o arringo è parola dissueta, rimessa in uso da Gabriele D'Annunzio. Di dietro la torre s'incammina una via che si chiama Valpetrosa, nome bellissimo per una via cittadina, e che della via cittadina dà un simbolico ritratto: *petrosa valle tra monti di case*.

Di fronte a via Valpetrosa si apre la via del Cardinale Federico, che costeggia il muraglione dell'Ambrosiana. Su questa via antica e popolare brillano le vetrine delle Cantine Sala. Illustri bottiglie e di venerabile polvere ammantate, compongono trofei davanti ai quali reverente io m'inchino. Ebri sileni sono dipinti sul tondo delle botti colossali, una carta vinicola figura l'Italia chiusa dentro un mare di cobalto e illustrata nei suoi vini, le donne di ogni regione ritte a custodia lassù del nordico Barolo, quaggiù del Marsala meridiano. Strani effetti delle Cantine Sala: penso di essere Renzo Tramaglino, e che per dimenticare che la mia Lucia è chiusa in convento, mi farà bene attaccarmi alla cannella di una di queste botti, e ridurmi io pure allo stato di ebro sileno.

La via del Cardinale Federico sbocca in Piazza della Rosa. Era giusto ricordare Achille Ratti nel luogo stesso in cui egli esercitò la prefettura dell'Ambrosiana, ma non era giusto mutare il nome di Piazza della Rosa in Piazza Achille Ratti. Certi nomi sono insostituibili. Mistico fiore, la rosa è ricordata nell'interno dell'Am-

brosiana, in quella Sala della Rosa che contiene quadri di Appiani, Molteni, Landi.

Io, al primo minuto di ogni primo dell'anno, mi faccio trovare alla scrivania, la stilografica nella destra e la fantasia in istato di parturizione. Andrea Appiani fece di meglio: morì dipingendo.

Piazza della Rosa ricordava l'antica chiesa di Santa Maria alla Rosa, demolita per far posto all'Ambrosiana. È gentile tradizione milanese, le chiese distrutte trasmettere il nome loro all'edificio succedente. Il teatro della Scala si chiama così, in ricordo della distrutta chiesa di Santa Maria della Scala.

Alla nomina di Piazza della Rosa, si dà anche un'altra spiegazione. Passando Bramante per recarsi a consegnare i disegni dell'erigenda chiesa di Santa Maria del Giardino, si soffermò a guardare la chiesa di Santa Maria alla Rosa e giocando sull'affinità dei nomi disse: «Ma questa è la Rosa di quella del Giardino».

Quella sera, davanti al portone dell'Ambrosiana, sorgeva una torre di pali e travature, dentro la quale, come nelle macchine di Piranesi, grondavano carrucole e catene. Qui stesso, trentadue anni prima, era stato inaugurato con discorsi e luminarie il monumento a Felice Cavallotti, che nella figura di Leonida associa l'omaggio ai caduti delle Termopili, a quello ai caduti di Mentana. Di contro alla severa e intenebrata fronte dell'Ambrosiana, il marmo di Ernesto Bazzaro componeva un monticolo di lattemiele, né l'opera del tempo era valsa a mitigare il contrasto.

Per far cessare questa disarmonia tonale, il monumento a Felice Cavallotti è stato rimosso due anni sono dalla sua sede primitiva, e trasportato con notturno e inglorioso viaggio ai magazzini di via Pompeo Leoni. Così si è detto. E si è detto pure che un giorno, dai magazzini di via Pompeo Leoni, il Leonida di Cavallotti sarà trasportato, per dargli più aria e più luce, ai giardini della Guastalla.

Quella sera, coricato sul clipeo, la celata in testa e la lancia tra le gambe, il prigioniero di lattemiele ci buttò uno sguardo tristissimo di tra le carrucole e le catene. E noi, a bassa voce, perché nessuno ci udisse: «Arrivederci, Leonida!».

Milano brilla e rimbomba della gloria del suo santo. Tutto è «ambrosiano» in questa città: ambrosiana la basilica antica, col suo tetto a capanna e i due campanili disuguali; ambrosiana la liturgia; ambrosiana la biblioteca nella quale per solidarietà fra santi, Federico Borromeo ha raccolto i documenti più illustri dell'intelletto umano; ambrosiano il giornale, ambrosiani gli abitanti; e un giorno che Malaparte e io entrammo in una pasticceria di Corso Littorio, e sbadatamente chiedemmo del panettone Motta, solo la nostra lampante ignoranza ci salvò dall'iracondia del pasticcere, autore del famoso panettone di *Sant'Ambroeus*. Ma come lume si sperde in troppa luce, del pari si sperde in tanta gloria la precisa figura del santo.

Oggi anche i libri più «da leggere», cedono all'esigenza del «guardare». C'è in questo ritorno al figurismo il ritorno alla vita

elementare, e come una volta gli Egizi, i Maja, gl'indigeni della Polinesia, presto anche noi torneremo a esprimere i nostri pensieri per mezzo di sottili ideogrammi. Ma diciamo la verità: avrei mai posto io la mano sul *Sant'Ambrogio e la sua età* di Angelo Paredi, se dal nero della foderina non mi fosse venuta incontro la figura del santo, modellata da Adolfo Wildt per il Monumento ai Caduti di Milano? Spiritosa è questa figurazione di «Ambrosio», ossia del santo «immortale» e «meravigliosamente bello»: più spiritosa che spirituale. Non si adonti la grave ombra di Wildt, ma spiritoso e spirituale sono i due capi di una stessa linea, più incisivo e suadente il capo «spiritoso», più ambiguo e molle il capo «spirituale». Nella positura delle braccia, nell'ondeggiare dei panni intorno al corpo, nella sporgenza dell'anca, nell'espressione possessiva del piede sugli arieti del capitello, nello slancio trionfante di tutta la persona è una maestà augustea, molto conforme a colui che prima di entrare nella gloria della chiesa cristiana, brillò della gloria imperiale di Roma. Solo non capisco perché rasandogli i baffi, tra i capelli acchiocciolati e l'allombriata barba, Wildt abbia dato al Santo patrono di Milano la fisionomia dello zio Sam. Altro pregio della statua di Wildt, l'aver «monumentalizzato» la statura fisica del santo, il quale misurava appena 163 centimetri, come dimostrò la relazione dei periti intorno agli studi anatomici fatti sui corpi di Ambrosio, di Protaso e di Gervaso, dopo l'invenzione (notate come suona strano questo significato dissueto della parola invenzione) delle salme di

questi tre santi. Anche la voce Ambrogio aveva fioca, e Sant'Agostino scrive che la debolezza vocale costringeva il vescovo di Milano a leggere «in silenzio». Gli altri dunque come leggevano? Curiosa rivelazione sul modo di leggere del IV secolo: secolo oscuro e di formazione, che vedeva Roma morire e la Chiesa affermarsi, il passaggio dalla paganità al cristianesimo e la lotta fra ariani e cattolici. Veniamo quindi a sapere che gli uomini del IV secolo leggevano a voce alta, come leggono i vecchi, i contadini, i ragazzi. Segni d'immaturità anagnostica. Dall'incoltura alla coltura si ripete il moto dall'esteriore all'interiore, dal rumore al silenzio. Diffidate del rumore: siete fra gente incolta; rispettate il silenzio: la scienza vi circonda.

Ambrogio nacque al principio del 339 a Treviri, sulla riva destra della Mosella, da Aurelius Ambrosius, prefetto, patrizio e ricco. Entrò in età consentita nell'alta magistratura, perché «i nobili romani si trasmettevano gl'impieghi più alti della burocrazia imperiale, quasi come titoli ereditari». «Un giorno che la culla del bambino era in un cortile del palazzo, la schiava che lo sorvegliava vide uno sciame di api abbattersi d'improvviso su quelle rosee labbra, su quegli occhi chiusi nel sonno innocente, e spaventata chiamò i signori che passeggiavano poco lontano. Il padre e la madre poterono in tal modo contemplare le api che entravano e uscivano da quella boccuccia senza farle alcun male, e

infine s'involarono nel cielo. Il padre allora esclamò: «Sarà qualcosa di ben grande questo bambino!». ⁶⁰

E la madre? Manca nell'opera seppur copiosa di Ambrogio ogni accenno alla madre. Tanto più strano questo amatrismo, se lo si confronti alla corrusca matrolatria di Sant'Agostino. L'amore di un figlio alla madre, è la prima e più naturale forma d'amore; ma un eccessivo amor filiale, un amore assoluto e che assorbe in sé le altre forme d'amore e le annulla, è segno d'inversione sentimentale. Come interpretare d'altra parte il «silenzio» di Sant'Ambrogio su la propria madre: questa *ipernomalia*? Angelo Paredi vede «un riserbo anche troppo romano a parlare delle cose di casa sua in opere di carattere pubblico, quali sono tutti i suoi scritti». Sant'Ambrogio dunque trasferì nella santità cristiana, anche quanto di santo era nel suo carattere romano. E dalla «santità» romana si possono trarre edificanti insegnamenti: dalle alte e «dure» virtù dei grandi repubblicani, alla filosofia senza speranza di Marc'Aurelio, all'alta misticità di Giuliano, al suo paganesimo «cristiano», all'austerità dei suoi costumi, alla sua eroica castità. E quanto più utile, quanto più benefica, quanto

⁶⁰La «scena delle api», assieme con altre scene della vita del santo, è rappresentata nel paliotto oprato dall'orefice Volvinio e incastonato nell'altare della basilica di Sant'Ambrogio, e sotto vi si legge: «*Ubi examen apum pueri os complevit ambrosi(a)*».

più umana questa forma attiva di santità, di quella santità contemplativa, di quella santità conservatrice, di quella santità egoista praticata dagli anacoreti della Tebaide, la cui eco in quel tempo appunto, e mentre Ambrogio operava da santo e combatteva da guerriero in Occidente, giungeva dall'Oriente barbaro e inquietante!

Dopo un soggiorno di cinque anni a Sirmio, nell'Illirio, quale avvocato presso la prefettura del pretorio, Ambrogio fu eletto *consularis* della Liguria-Emilia nel 370, e tre anni dopo, il 7 dicembre 373, vescovo di Milano. Sette giorni prima aveva ricevuto il battesimo.

In quei tempi di formazione il battesimo non era il sacramento «ovvio» al quale noi siamo abituati, ma una consacrazione ultima alla quale il catecumeno non si accostava se non con animo profondamente preparato, e con sacra riluttanza. Questa la ragione di quei battesimi «tardivi». E lasciamo Costantino che non riceve il battesimo se non in punto di morte, ma agli stessi Padri della Chiesa tocca il battesimo tardo: San Gerolamo lo riceve sui vent'anni, Rufino a 26, Satiro a 40, Agostino a 33, Ambrogio a 34. Cominciò allora la vita eroica, straordinariamente laboriosa del grande vescovo, la sua opera di organizzatore della chiesa di Milano, la sua lotta contro l'arianismo, la sua resistenza a Teodosio che terminò in una Canossa anticipata.

Un giorno, mentre Ambrogio dettava a Paolino il commento del salmo XLIV, un globo di fuoco scese sul suo capo, gli entrò

in bocca, fece splendere il suo volto come la neve. «Alla notizia che il vescovo era per morire, Stilicone, persuaso che la morte di Ambrogio sarebbe stata la rovina d'Italia (in quel tempo la salute delle nazioni era più fiduciosamente affidata ai vescovi che ai generali)⁶¹ mandò i più nobili della città a supplicare il vescovo di impetrare da Dio la sua guarigione. Ambrogio rispose: «Non ho vissuto tra voi in modo d'aver vergogna di vivere ancora, ma non ho neppur timore di morire, perché noi abbiamo un Signore buono». Spirò il 4 aprile 397, all'alba del sabato santo, e la sua anima si sciolse in un sol tempo con le campane.

Anche ai santi io non mi so accostare se non per affinità umane. Al monastico Antonio non mi avviene mai di pensare, ma ad Ambrogio sì, e sovente, e ogni volta con fecondo sollievo dell'animo. Penso al nostro collega letterato, al nostro collega musico, al nostro collega studioso che leggeva Omero e Virgilio, Cicerone e Sallustio; penso a questo scrittore che fu stroncato da Gerolamo, siccome noi siamo stroncati da altri Gerolami che nemmeno il merito hanno di aver meditato sul teschio e in compagnia del leone; penso a questo poeta che ha lasciato una straordinaria pagina sul mare, nella quale echeggia in anticipo di quattordici secoli la vorticoso invocazione all'oceano del misterioso

⁶¹Un francese spiritoso ha detto: «*La guerre est une chose trop sérieuse pour être confiée à des généraux*».

Lautréamont.

Per accostarmi anche meglio al nostro collega santo, entrai quella sera nella basilica di Sant'Ambrogio, chiesa illustre ma inferma del suo peso. Basilica veneranda, ma rozza e scontrosa, che al pari del Pànteon, del Colosseo, tira a nascondersi sotto terra, come, per morire, la bestia oscura e pudica. Peccati d'Oriente la gravano. Un cervello nero. Due occhi ingombri di rocce. La luce dell'oro, la più sinistra delle luci, traluceva in quell'ora sotto gli archi bassi come tagliole, tra le colonne tozze come mugnai etruschi. Stavo presso il pulpito a portichetti e colonne, ricomposto da Pietro da Poma, sotto l'aquila bizantina che audacemente anticipa le stilizzazioni di Walt Disney; allorché dal fondo della navata una voce gutturale si levò, pesante su le ali vecchie di quindici secoli, e due volte chiamò: «Stiticone, Stiticone!» e aggiunse: «Vieni fuori se hai core!». Ma avevo capito male: la decrepita voce invitava Stilicone, non Stiticone a uscire dal sarcofago coperto dal pulpito del santo vescovo di Milano. Ma come poteva il generale di Teodosio, l'aio di Onorio uscire dal sarcofago, se questo sarcofago è un cenotafio? Adagio però: di una nostra attrice illustre ma eccessivamente magra, si dice che un giorno una vettura vuota si fermò davanti all'Argentina, dalla quale scese la signora Tal dei Tali. La vecchia ruggine dura anche fra Stilicone e Alarico il Baltung, e nella basilica vetusta, accovacciata su le gambe tozze, lampeggiarono i fantasmi dei due animosi barbari, rivali nel comune e spasimante amore di

Roma.

Lo dico sempre anche a Maria: non è forma più amara d'infelicità, del voler esser quello che non si è; del farsi un ideale (come dicono gli stupidi) fuori di sé, e volergli somigliare, ugualgarlo; dell'insinuarsi (come si dice «immiarsi», «intuarsi») nel modello ammirato; di quella eucarestia profana. Tale anche l'origine dell'estetismo; questo voler sembrare diversi di come si è: più belli, nobili, preclari; l'origine del dannunzianesimo, che implica la scontentezza di sé, la conoscenza, il «peso» dei propri difetti, delle proprie mancanze, e il desiderio lancinante di nasconderli, sopprimerli se si può. Nessuna più schietta confessione delle macchie che si portano sotto panni, di questo velarsi di artificiosa bellezza, di simulata preziosità; di questo volersi trasferire in qualcosa di «superiore».

Alarico inizia la serie dei personaggi wagneriani, coronati di corna taurine e avvolti di armonie, e dà il via al *Drang nach Osten*. Che importa se la *Sehnsucht* spinge Alarico più a Mezzogiorno che a Oriente? Nel quadro di attrazione dei punti cardinali, Oriente e Mezzogiorno si confondono. Il caso di Alarico supera i semplici casi di magnetismo del Sud. In lui opera soprattutto il magnetismo di Roma come polo di illuminata potenza; e il desiderio di vestirsi lui uomo buio, della romana luce. Questo desiderio da iperboreo, Goethe lo formula da poeta, ossia plasticamente, e dice che «a Roma è nato una seconda volta». S'intende che la seconda nascita è anche la nascita buona. Alarico spese

tutta la sua rigogliosa, fertile vita nella ricerca di questa nascita «buona», la quale per sé gli procurò infinite amarezze, una implicita *fin de non recevoir*, e in ultimo una morte per malaria ai piedi della verde Sila. Jules Verne, in uno dei suoi racconti più fascinosi, più alti, *La sfinge dei ghiacci*, «Otello» e «Parsifal» di questo Omero dell'età degl'ingegneri e degli esploratori, nel quale egli riprende, continua e conclude le tronche *Avventure di Gordon Pym* di Edgar Poe, immagina il polo magnetico in forma di sfinge colossale fornita di grandissimo potere attrattivo, la quale attira a sé entro un vastissimo raggio tutto ciò che è ferro, ed ha attirato anche l'avventuroso e infelice Pym, per la canna del fucile. Alla Sfinge dei Ghiacci tende l'uomo del Sud e l'uomo orientale (anche il meridionale, anche l'orientale obbediscono all'afilosofico, all'ignobile – non nobile – desiderio di migliorarsi, di elevarsi diventando diversi da come naturalmente sono; benché in misura minore, per la minore energia, per le più modeste ambizioni che finora movevano e l'orientale e il meridionale) come l'uomo del Settentrione sente il fascino, subisce l'attrazione, anela alla Sfinge del Mezzogiorno.

Alarico si chiamava propriamente Ala-Reiks, che in gotico significa «padrone di tutti», e predefinisce il destino del giovane Baltung di signoreggiare un vasto impero. Ma Ala-Reiks inlatinò il proprio nome in Alarico, precedendo di alcuni secoli gli umanistici inlatinimenti che di Hohenheim fecero Paracelso, di

Hausschein Oecolampadius. Quanto a Baltung, che in gotico significa *audace*, esso è una delle solite aggettivazioni elogiative a tendenza magica, come Carlo «il Temerario» o Joffre «il Temporeggiatore». Nonché il nome, Ala-Reiks volle inlatinire anche la persona, la mente. Parlava un latino non solo corretto, ma forbitissimo. Leggeva i poeti e soprattutto gli storici, come si addice a uomo destinato a governare. E se tanto era attaccato all'arianismo, è perché l'arianismo era un cristianesimo di Stato e sommetteva Cristo all'imperatore. Tra Stilicone e Alarico, che ora vedo presi nella basilica di Sant'Ambrogio in un duello fantasmico e rusticano, correva una rivalità di gradi: Stilicone era romano di secondo grado, Alarico di primo. Il vandalo Stilicone si contentava di «servire» l'impero, l'unno Alarico lo voleva salvare, rigenerare, riportarlo al prisco splendore.

Dopo una trionfale cavalcata attraverso l'Illirico, Alarico mise campo in Tessaglia, che è terra squisitamente nordica, di streghe, vaticinii e nella quale gli alberi parlano come uomini. E un giorno che il giovane Baltung traversava a cavallo una fitta foresta di querce, gli alberi lo chiamarono per nome e nel loro fogliante linguaggio gli dissero: «*Penetrabis ad Urbem*». Non si capisce come voce di foglie abbia potuto pronunciare la prima sillaba di questa profezia, *pe*, né come Wagner non abbia tratto partito dall'episodio del Baltung che ascolta il linguaggio degli alberi. Ora a quale città la sorte destinava Alarico, se non alla città per eccellenza?

A Roma dunque Alarico cercò di andare da amico, e, non riuscendogli, vi andò da nemico. La sera del 24 agosto 410, si formò sul Monte Mario una negra nube, nunzia di quei temporali straussianamente orchestrati, di cui Roma ha l'esclusività nella sua natura, più che nel suo Teatro Reale dell'Opera. Wagneriano, il Baltung vide in quel temporale il segno del destino, e scatenò i suoi unni al rotolare dei tuoni e allo scoltellare delle saette. Le mura furono rotte fra Porta Pinciana e Porta Salaria, oggi la parte più elegante della città, sulle quali guardano le finestre dell'albergo Flora (dall'altro nome di Roma, che ne aveva quattro, tra i quali Amor, e uno sacro e misterioso, che fu nascosto così gelosamente che nessuno lo ricorda più) quelle dell'albergo Vittoria, dell'albergo Eliseo, e ai piedi delle quali, sotto i *necessaria* che sporgono come piccolissimi poggiuoli, passeggiano nelle giornate di sole coloro che con bruttissimo neologismo sono chiamati *gagà*.

Gagà oltre a tutto è un errore. Gagà si chiamava con argotica voce il vecchio impotente e lascivo. Quale redattore di umoristici fogli è reo di un così bestiale arricchimento del nostro vocabolario?

Un messo partì a spron battuto alla volta di Ravenna, per annunciare a Onorio che Roma era stata messa a sacco. Onorio non aveva cura se non di un pollaio modello, e alle galline che vi allevava dava nomi di città. La favorita si chiamava Roma. «Come distrutta,» balbettò l'imperatore, il quale oltre a tutto era bleso,

balbuziente, tartaglione e abburattone, «come distrutta Roma se poco fa le ho dato da mangiare con le mie stesse mani?». Gli spiegarono che non si trattava della gallina, ma dell'Urbe. «Me lo potevate dire prima!» esclamò Onorio, sormontando di sollievo i suoi difetti di pronuncia.

Alarico fu spaventato della sua conquista. Aveva desiderata Roma per tutta la vita, e ora che finalmente Roma era sua, se la trovava morta fra le braccia. Si ritrasse con orrore da quel cadavere straziato. Nella sua grande tristezza, ebbe un pensiero politico ispirato dalla disperazione: per veramente possedere Roma, bisogna possedere le sue terre nutrici. E partì alla conquista dell'Africa. Ma il suo andare era ormai un annasprire. Arrivò in Calabria, costruì una flotta immensa che il mare gli distrusse in una notte, come quattordici secoli dopo distrusse il naviglio raccolto da Napoleone a Boulogne-sur-mer. Respirò la malaria e sentì arrivare la morte. I suoi compagni volevano trasportarlo in patria, perché l'aria nativa lo risanasse. Lui ruscò e volle, almeno morto, essere italiano. I fiumi gli erano stati amici, ispiratori della sua fortuna. Volle morire presso un fiume. I suoi guerrieri deviarono il corso del Busento, seppellirono wagnerianamente nell'alveo il loro capo, poi ruppero la diga e d'impeto il fiume rientrò nel suo letto. Da allora il Baltung dorme sotto l'acqua scrosciante. Nell'alta notte, quando intorno è pace, l'acqua raccoglie le sue facoltà alfabetiche, formula parole, dice: «Qui giace Ala-Reiks, l'Unno che non volle rimanere unno e mettersi alla testa

di una confederazione di barbari, ma volle diventare romano e sbagliò. Questa la sorte degli esteti, di quanti vogliono essere quello che non sono. Conosceva i classici latini ma ignorava i proverbi italiani, e quello particolarmente che dice: “Donne e buoi...”».

Uscito dalla casa del mio collega santo, vado alla ricerca dei luoghi noti: le vie, i crocicchi. Benché nitidissimo in me, il loro ricordo è come trapassato in un sogno a occhi aperti.

Il sogno più angoscioso è quello nel quale penosamente noi andiamo alla ricerca di persone e luoghi cari, che o non ritroviamo affatto, o ritroviamo ma sformati e irriconoscibili. E la pena in questo caso è maggiore.

Dal novembre 1918 al febbraio 1919, questa parte di Milano io l'ho guardata dall'alto dell'ala destra del Palazzo Reale. Guardavo sul fianco del Duomo le alte e merlettate finestre ogivali, la piazza e il suo monumento nel mezzo in perpetuo procinto di cadere, l'imbocco nel fondo di via Mercanti e la Torre dell'Orologio che la domina.

Al tempo in cui io guardavo la Piazza del Duomo da una delle supreme finestre del Palazzo Reale, i piccoli tram gialli facevano carosello intorno al Re battagliero, ma erano più i giorni in cui gli scioperi tenevano fermi i piccoli tram gialli e facevano deserta la piazza. Ho seguito di lassù il formarsi dei tempi nuovi, più di una volta sono sceso in piazza, mi sono mischiato io pure ai moti di quella drammatica formazione.

I movimenti della folla nella nitida piazza obbedivano a un ordine misterioso, sembravano il girante comporsi e scomporsi dei cristalli versicolori nel tondo luminoso del caleidoscopio. Un nucleo nero si formava nel centro della piazza, si allargava come una rosa che sboccia a vista d'occhio, spruzzava a stella come una mobile macchia d'inchiostro, poi si ricomponeva per nuovamente tornare a sfaldarsi; e così fino a sera, che talvolta calava nerissima e senza lumi che ne contrastassero l'oscurità.

Un giorno vidi passare in Piazza del Duomo Ferruccio Vecchi, la testa insanguinata, sorretto da due compagni che lo accompagnavano alla guardia medica di via Cappellari.

Da via Cappellari si voltava a sinistra in via Visconti, e in fondo s'incontrava via Paolo da Cannobio.

Una volta, nella via Visconti, erano le case di Azzone, di Bernabò e di Luchino, riunite da una comune balconata, che le metteva in comunicazione col palazzo ducale.

I terrazzini in comune sono pericolosi. Avevo l'abitudine anni sono di fare ogni mattina dieci minuti di ginnastica da camera, secondo il metodo Müller intitolato *Il mio sistema*. Prima di cominciare chiudevo la porta della mia camera a chiave. Ma una mattina, approfittando di un terrazzino comune alla finestra della mia camera e a quella della camera adiacente, la madre dei miei figli venne a occhieggiare alla finestra, mi sorprese supino sullo scendiletto, i piedi sotto il canterano, nello sforzo di tirarmi su senza ausilio di mani, per sola forza di reni. Dovetti rinunciare

a quegli esercizi salutari.

Müller è morto due volte. La notizia della sua seconda morte, avvenuta non ricordo bene se in una cittadina della Svezia o della Norvegia, è stata data dai giornali nel 1937. Morte oscura. Nei giornali era scritto: *un tale Müller*. Eppure nei primi del secolo Müller ebbe fama universale e come inventore della ginnastica da camera che portava il suo nome, e come apostolo del verbo vegetariano. A un banchetto dato in suo onore a Milano, nel 1907, nella sala del ristorante Cooperativo, fu discusso se l'uovo può fare parte o meno di un pasto vegetariano, ma benché la disputa salisse alla violenza dei concilii dei primi secoli, la questione non fu risolta.

La grande originalità del «Sistema Müller» era di mettere a giocare i bambini nudi sulla neve, in epoca in cui la paura del raffreddore dominava la mente dei genitori.

La prima morte di Müller era stata annunciata dai giornali molti anni avanti, «per ipertrofia dei polmoni», ossia per eccesso di salute determinato dalla bontà del *Mio sistema*. Quale la vera delle due? Come si vede, Müller fece una prima morte neroniana, spettacolare, «mülleriana», dopo di che continuò a vivere oscuramente fino alla sua morte comune e «di tutti». Egli evitò così di sopravvivere a se stesso. Esempio da seguire, soprattutto dagli attori. La fama talvolta oltrepassa la vita dell'uomo, ma spesso non riesce a colmarla.

In via Visconti c'era una caserma dei carabinieri, nella quale

in una notte del 1919 fui accompagnato e *trattenuto*, perché sorpreso in giro per la Galleria «col foglio di congedo in tasca ma *in divisa*». Il mio caso richiedeva l'esame di un casista, ma non tale si rivelò il graduato comandante la ronda che mi fermò. L'indomani, il «Popolo d'Italia» denunciò l'iniquità del mio «arresto», e questo fu il mio solo conforto.

È sera e io cammino sul filo dei miei ricordi, ma la traccia a poco a poco impallidisce e muore. Dove mi trovo?

L'ala sinistra del Palazzo Reale è cinta da uno steccato come da una benda enorme, oltre a questa si apre uno spazio immenso non d'altro pieno che di tenebre, nel quale i miei ricordi annaspiano per un po' e poi annegano, come dentro un lago che la notte mi teneva celato.

Milano in questo periodo di trasformazione è come una città colpita qua e là da distruzioni immani, in mezzo alle quali sorgono già, come viluppi di nuvole dalla bocca di un cratere, gruppi massicci di costruzioni nuove.

Avanzo a stento cercando il passo nell'oscurità della notte e del terreno ignoto, come il cavallo del Conquistatore di Franz von Stuck nel troppo famoso quadro della *Guerra*. Per avvilito Arnoldo Böcklin, gl'ignari e i maligni tentano confondere le opere di questo artista straordinario, con le eroistiche liberty del famigerato Stuck. Il faro che orienta il mio faticoso andare è l'alto edificio dell'albergo Plaza, che come torre sorge, corrusco di luci e di scritte pubblicitarie, su questa intenebrata terra di nessuno.

Traversato l'oscuro «lago», arrivo nella «città nuova».

Città dura. Città di ferro. Enormi palazzi si serrano in gruppo, uniscono le rigorose file delle loro finestre prive di persiane – i loro occhi senza ciglia – si danno la mano attraverso archi massicci, pesano con tutti i loro dodici piani sui portici che li sorreggono di sotto, e che stanno zampe zampe zampe plumbee e quadrate nella positura di mostruose scolopendre raggelate.

Lanterne enormi pendono tra pilastro e pilastro, e su questi marmi lustri, su questi negozi bianchi che ancora non hanno calore di vita, non attività di commerci, su queste vetrine vuote spandono una luce metallica e fredda. I portoni, chi sa perché? rammentano il trionfo di Radamès.

Carri armati dell'edilizia. È soltanto un'impressione? I passanti sono suggestionati dai ricordi, e stentano a prendere contatto con queste case nuove. Ma passerà. Tutto passa.

Questi edifici blindati, queste casematte io le conosco: le «riconosco». Dove ho veduto le loro simili? A Roma, a Torino, persino a Napoli. Chi sa? Un giorno, tra poco, le nostre città si riconosceranno come si riconoscono i gemelli, per qualche segno che li distingue uno dall'altro: San Pietro distinguerà Roma da Milano, il Vesuvio distinguerà Napoli da Torino.

Ma il sogno fonde nei ricordi ritrovati. La gente a poco a poco si infittisce e brulica sull'argine delle demolizioni. Sono di nuovo nella Milano vecchia. Delle abbattute case sopravvivono pochi lembi, un'ala tronca e rivestita ancora di un'antica tappezzeria

rosa, la rivelata intimità di una camera da letto, le due superstite pareti di ciò che fu «on tinèl»: stracci di vela sull'antenna di una nave battuta dalla tempesta. Brulicano intorno i piccoli commerci, le piccole industrie, la minuta attività della vecchia vita, colorita e vociosa.

Via Paolo da Cannobio è tuttora intatta. Stretta fra le corsie dei suoi marciapiedi piatti, piena ancora delle sue bottegucce.

Passo piano piano. Minuscoli «saloni» di barbiere. Negozi di paste alimentari. Spaghetti in vetrina stretti a mazzo come manelli di spighe, serrati alla vita da un nastro tricolore. Una botteguccia, meno illuminata dei «saloni» e degli spacci alimentari, offre da dietro i suoi vetri spuliti, alcune piccole collezioni di francobolli. Di tanto in tanto, una casa la cui sorte è già segnata, mostra le occhiaie vuote delle finestre e uno strano segno sul portone, quasi il messo del faraone sia passato di qui e abbia segnato le case dei primogeniti.

Rallento ancora il passo. Sono incerto sul da fare. Fermarmi davanti a queste botteghe, a queste insegne? Farmi riconoscere? Dire chi sono?

In questa parte già prossima allo sbocco in Corso Roma, via Paolo da Cannobio perde lo scintillio delle botteghe e si raccoglie nell'ombra. A destra è quello stesso palazzotto cupo, ermetico, senz'apparenza di vita, così com'era allora. Volto lo sguardo a sinistra, riconosco il portone. È chiuso. C'è scritto col gesso: «Vietato l'ingresso».

Nella luce del ricordo i battenti si aprono d'incanto, rivelano l'arco dell'androne per il quale io passo nel cortile, irto di cavalli di Frisia e di fil di ferro spinato, intorno a cui alcuni giovani, ibridi nel vestimento tra borghese e militare, montano la guardia. Salgo la scala, entro nella redazione.

Giuseppe Ungaretti doveva partire per Parigi, come corrispondente del «Popolo d'Italia». Uscimmo assieme dal giornale. Anche Ungaretti come me, era ancora vestito da soldato. Gli avevano dato un po' di soldi, per comperarsi degli abiti borghesi. Entrammo in un negozio di confezioni di via Torino, poi in una camiceria. Feci notare a Ungaretti che una camicia sola non bastava. Ungaretti mi guardò stupito.

Ora Ungaretti è nel Brasile. Insegna letteratura italiana nell'Università di San Paolo.⁶² Mi hanno detto che gli è morto il figliolo. Conservo ancora la sua lettera di dieci anni fa, nella quale mi annunciava che gli era nato il «sor Antonio».

Di là da tanto mare, che può il mio fraterno abbraccio?

⁶²Oggi Giuseppe Ungaretti non insegna più letteratura italiana all'Università di San Paolo. Questo e altri fatti, il lettore li aggiornerà da sé.

TEKELI-LI

Qualcosa avvenne allora nella mia vita, che mi costrinse a lasciare Milano senza indugio. Era l'estate del 1919. Arrivai a Bellagio a notte fatta, in capo a un viaggio lungo e faticoso. Il treno mi depose in una stazioncella stranamente chiamata Fiumelatte, poi in barca, al buio, ci avventurammo sul lago.

Anche il Fiumelatte si staccò da riva e mi venne appresso. Pensai all'isola Tsalal, esplorata da Gordon Pym, ai suoi fiumi densi e cremosi: ai suoi *fiumi di latte*. La parola che maggiormente colpì Pym nel linguaggio degli tsalaliani è *tekeli-li*. Ma *tekeli-li* non è parola umana: è il grido di un misterioso uccello, di un pterodattilo scampato al diluvio e che di notte si leva a volo sul lago. D'istinto mi calai il berretto sulle orecchie. L'acqua intorno era plumbea. Due volte il silenzio fu rotto dal salto di un pesce. Sotto la sua pelle oleosa, sotto la sua pelle di foca, il lago teneva a freno una rabbiosa tempesta, pronto a buttarla fuori di minuto in minuto. Il vecchio barcaiolo che sedeva a prua, e manovrava i remi con una noia, un'indifferenza che traversava i secoli, levò l'occhio solitario a guardare il cielo basso e sinistramente muto. Saremmo arrivati prima che scoppiasse il temporale? Guardai la valigia ai miei piedi, nel fondo della barca, e pensai a Moilòff, il cane del duca d'Enghien, che si lasciò morire di fame sulla tomba

del suo padrone.

L'amico che speravo trovare all'albergo Elvezia, era già partito. Modo non ebbi di conoscere il luogo nel quale arrivavo, di vederlo. Intravidi ombre compatte di masse vegetali, giardini colti forse o libere foreste, un portico deserto e quasi buio, nulla del lago sul quale le nubi chinavano le loro mammelle nere e gonfie ad allattarlo. Si sa com'è quando si arriva di notte in luogo sconosciuto: bisogna affidarsi al buio e aspettare il giorno. Nel cassetto del comodino, che io aprii più per prudenza che per curiosità (guardai anche dentro l'armadio e sotto il letto) trovai una traduzione italiana dell'*Uomo invisibile* di Wells. Sulla copertina era figurato *un abito che cammina*. Tra il colletto e il cappello passava l'eternità, come tra l'indice del Padreterno e quello di Adamo giovane nell'affresco della Sistina.

Ero già a letto quando scoppiò il temporale. Voci e fremiti da finimondo. Con due dita fuori del lenzuolo, stringevo a pinza il margine dello spaventoso libro. Aspettare la morte in luoghi familiari, sapere che nella camera accanto dorme nostra madre, nell'altra nostro fratello, e che il temporale urla tra gli alberi del «nostro giardino»; ma qui, chi dorme nella camera accanto? Chi udrà i miei appelli? A ogni fulmine che saettava attraverso la finestra e l'accendeva di brividi abbaglianti, a ogni tuono che rotolava a precipizio giù dalla montagna, l'ignoto mi si spalancava attraverso l'orribile lettura. E non pensavo al portico sinistro in-

traveduto all'arrivo, non pensavo alla piazzetta squallida e deserta, non pensavo alle cupe masse degli alberi: l'ignoto cominciava subito fuori della mia porta, in quel corridoio corso da una guida orlata di rosso, che non sapevo dove conducesse; e mi faceva pena pensare le mie scarpe rimaste là fuori, le loro piccole paure...

M'avvidi d'un tratto che l'*abito che cammina* stava nella mia camera. Non camminava però: stava fermo. Pendeva come un impiccato dall'attaccapanni, le braccia dell'ometto disegnavano sotto la stoffa due spallucce brevi e secche. Svenuta sulla sedia, la mia camicia sembrava uscita da una carbonaia.

Sogni di eleganza avevo fatto a Milano, e, per attuarli, dato a tingere il mio unico abito in nero. Non so quale procedimento usò la tintora, se a secco o per immersione; sta di fatto che l'abito lasciava parte del suo nero sulla mia biancheria, e sulle parti scoperte della mia pelle. La donna amata mi aveva accompagnato in stazione. L'avevo stretta fra le braccia, ci eravamo separati col cuore a pezzi; e quando montai nel vagone e mi affacciai al finestrino per darle l'ultimo saluto, riconobbi sul suo bianco abito estivo, l'impronta del nostro abbraccio.

Quando arrivai al termine del libro, il temporale era morto. Un silenzio senza fondo aveva ingoiato alla rinfusa folgori e tuoni. Sulla superficie di quel silenzio, sulla membrana di quel vuoto galleggiava un misterioso scampanio, leggero, argentino, liquido: un armento di ovini acquatici pascolava sul lago. Il libro

giaceva ai piedi del letto. Vedevo sulla copertina l'abito dell'uomo invisibile, il suo cappello sospeso nel vuoto, e tra il bavero della giacca e le falde del cappello, l'orribile nero dell'eternità.

Ma l'abito ora camminava sulla superficie placata del lago, con passi leggeri, e ogni passo dava suono ai dolci, armoniosi, seducenti campanelli. Benché disordinata nel ritmo, tornava e ritornava in quello scampanio un'aria del *Trovatore*: «Ai nostri monti ritorneremo, la vita uniti trascorreremo...».

Non ricordo se un poco io dormii, o se quella notte fu del tutto bianca. Forse traversai un velo di sonno, come d'estate, le scarpe in mano, si guarda un velo di acqua sul letto del fiume. Di là dal guado, strisce d'oro folgoravano ai miei occhi, attraverso le commessure della persiana.

Bellagio brillava tra i giardini. Feci colazione in terrazza. Scintillavano i vetri dei paesini sparsi sui monti di rimpetto. Bianchi triangoli di vele posavano sul lago, come ali di martin pescatori. Domandai al cameriere se egli pure aveva udito di notte il misterioso scampanio sul lago; mi rispose che ogni notte risuona quello scampanio, dai campanacci attaccati ai galleggianti che segnano la posizione delle reti. A uno a uno si scioglievano i tenebrosi nodi della notte. O luce, sola amica mia, luce degli occhi e luce della mente!

O luce!... Ma un velo, a poco a poco, cominciò a calare sul cielo, sui monti aprichi, sul lago, sugli oggetti intorno a me. Si

avvicinava un altro temporale? Solo chi è abituato a portare occhiali capirà le mie parole: mi sentii nudo la faccia, mi passai la mano sul viso... A tentoni salii nella mia camera, tastai la tavola del comodino: gli occhiali erano lì.

Ho fatto amicizia l'anno passato con un generale medico, specialista in oculistica, sono stato ospite nella sua agreste casa di Ari, posata sul ciglio di un valloncetto imbottito di vigne; e un giorno, seduti sulla terrazza, gli narro quella mia notte lontana, e come io, costretto fin dai quindici anni a correggermi la vista con lenti di cinque diottrie ebbi quella mattina un'ora di vista ottima, tanto da non accorgermi se non quando la vista cominciò nuovamente a calare, che ero uscito di camera dimenticando le lenti sul comodino. L'amico mi rispose che la miopia proviene da un eccessivo potere di convergenza negli umori dell'occhio, e che una straordinaria tensione nervosa può contrarre la pupilla e ridarci momentaneamente una vista normale.

Si deduce da queste parole che in costante condizione di energia, i miopi potrebbero vedere senza occhiali, e gli occhi normali traversare i muri. Ma a che pro, e perché ciò che sta di là dal muro dovrebb'essere più interessante di ciò che sta di qua? Il problema dell'aldilà non m'interessa, è da stupidi mettere tanta fantasia nella morte.

Bontempelli e Cardarelli arrivarono a Bellagio nel pomeriggio, andammo tutt'e tre a fare una passeggiata in barca. Doppiammo la punta Spartivento, vogammo un poco nel riflesso del

monte boschivo che regge al sommo villa Serbelloni, e d'un tratto, nell'ombra glauca di un piccolo seno, un quadro ci si rivelò al vivo di Anders Zorn: due fanciulle dorate nelle carni e nei capelli si trastullavano nell'acqua credendosi sole, si dondolavano alle sporgenti rame degli alberi, battagliavano a spruzzi di smeraldo. Lo sciabordare della nostra imbarcazione le turbò, lanciarono gridi d'argento, tentarono fuggire: ma infine, un po' con minacce e un po' con lusinghe, pescammo dal lago quelle grondanti sirene, e presso Pescallo ci disalterammo con latte diaccio, in una fattoria costrutta con ben connessi tronchi d'abete. Era l'Arcadia, e, per una volta, Gian Giacomo non mentiva. Il giorno tuttavia non aveva dissipato al tutto le ombre della notte, passavo lo sguardo tra gli alberi folti, frugavo il fondo della foresta a sorprendere l'apparizione di un abito che cammina. In verità, le due lacustri sirene erano fotografe di professione, con laboratorio a Bellagio e grandi paesaggi sommariamente dipinti in grigio sugli schermi, e dal nostro mitologico incontro nacque una immagine di noi tre, che nel 1929 ebbe gli onori della riproduzione nella rivista «Variété», di Bruxelles.

Ho visitato per la prima volta il Museo della Scala nel novembre 1939. Traverso al trotto le sale che m'interessano meno, arrivo nella sala Verdi. Trovo la spinetta con tastiera rossa, sulla quale Verdi studiò bambino;⁶³ trovo il cembalo di marca *Mathias*

⁶³Questa spinetta «con tastiera insanguinata» è chiusa in una

Sommer in Wien, usato da Verdi a Milano; trovo l'Erard sul quale Verdi compose il *Falstaff*, e immagino le ottantenni mani, scavate di rughe come zampe di tartaruga, in corsa nel moto perpetuo; veggo le ultime ore di Verdi disegnate da Hohenstein: *Verdi's letzte Stunden, Mailand Januar* – 901; leggo a fianco a ogni disegno le annotazioni che, nella loro fredda cronologia, segnano il dramma di quella agonia illustre: ore 20 25-1-1901, ore 9½ 26-1-1901, ore 16 26-1-1901, ore 20 26-1-1901...; trovo la maschera e la mano di Verdi gittate nel gesso; trovo il busto di Verdi modellato da Gemito e una bella testa di Giuseppina Strepponi in terracotta, essa pure di Gemito; trovo le decorazioni di Verdi, le sue medaglie, le sue corone; trovo una bella pitturina della Rocca di Busseto prima del 1857; e d'un tratto, dentro una vetrina nella quale esso è stato imprigionato con chi sa quali arti venatorie, con quali astuzie da uccellatore, trovo l'*abito che cammina*: la giacca nera di Verdi col colletto e la cravatta svolazzante, il suo cappello a larghe tese sospeso in aria, e tra questo e quella lo spazio tremendo, la terribile eternità che passa tra il dito del Padreterno e il dito d'Adamo. E ricordai. Ricordai perché in quella notte a Bellagio, taciuto il temporale, le misteriose campanelle sul lago sonavano e risonavano: «Ai nostri monti ritorneremo, la vita uniti trascorreremo...».

cassa di vetro, come in un museo etrusco un frammento di nave.

Dietro le porte del nuovo mondo, l'alchimia ci aspetta. Per diagnosticare il nostro male, il medico fa l'anamnesi non solo dei nostri propri mali precedenti, ma di quelli dei nostri genitori, dei nostri collaterali. Noi però, nonché figli dei nostri genitori, nonché parenti dei nostri collaterali, siamo figli e parenti della natura, dell'universo. Rinunceremo all'«altra diagnosi» solo perché lo studio di questa parentela più vasta...? La difficoltà, noi ci seduce.

Chiudo gli occhi e rivedo nel Museo della Scala il pianoforte sul quale le ottantenni mani, vecchie e rugose come zampe di tartaruga, composero il *Falstaff*. È un Erard: il pianoforte più delicato, più «pianistico» del pianistico universo. Eppure Max Reger mi diceva che comporre al piano è da schiappe. Povero ragioniere del contrappunto! Perché non si lasciò maggiormente sedurre Verdi dalle asciutte grazie del pianoforte? La partitura del *Falstaff* io la immagino sgrassata del quartetto, di tutti gli strumenti a sonorità grassa, ridotta a una mezza dozzina di pianoforti *che lavorano senza pedale*, ai fiati, silofono, celeste, batteria, così da lasciare a ogni nota il suo nitore, la sua perlacità, siccome nel pilaf ogni chicco di riso serba il suo individualismo.

Tutti gli strumenti sono più o meno dei nobili decaduti. Il solo pianoforte si salva da questa condizione pietosa e disperata. Il pianoforte è lo strumento moderno per eccellenza: lo strumento nostro. La sua voce è precisa, rigorosa. Il suo aspetto medesimo, nero e solitario (ma l'Erard del *Falstaff* è biondo, biondo come una martora, biondo come il mio piccolo Cocchi) il suo

aspetto medesimo richiama alla nudezza, alla povertà della tragedia moderna. L'uomo ha inventato il cane per la guardia e il gioco dell'amicizia, ha inventato il pianoforte per la celebrazione della musica terrestre. Gli altri strumenti, dalla viola di gamba ai tromboni, si sono compromessi sull'Olimpo, sul Parnaso e nel paradiso dei cattolici. Il solo pianoforte si è serbato puro, immacolato: bianca la sua tastiera, degna delle nuove profezie. A lui l'onore di cantare la singolare musica delle città, i miracoli del secolo.

La voce del pianoforte è chiara e metafisica.

Strumento della musica più pulita, più arida, più spettrale, il pianoforte è il solo strumento che poteva introdurre la musica – questa vecchia dama malata e scontrosa – in compagnia della pittura e della poesia, nella vasta corrente di romanticismo che percorre l'Europa e l'America. E se questo elogio del pianoforte è stato scritto quindici anni addietro, quando il pianoforte s'inquadrava anche meglio di ora in un universo squisitamente «pianistico», perde forse di valore, perde di verità?

L'oro si conosce nel fuoco, nell'avversità gli amici. I buoni libri del pari si conoscono alla rilettura, le buone pitture nella riproduzione fotografica, le buone musiche nella riduzione per pianoforte. Mentre le altre opere di Verdi, *Otello* compreso, hanno bisogno delle voci, della scena e dirò anche della *claque*, il *Falstaff* quanto a sé se ne sta benissimo tutto solo al pianoforte, senza bisogno d'aiuto. Non per solo merito del bravo Garignani,

la riduzione del *Falstaff* per pianoforte solo è anche più pianistica dei *Gradus ad Parnassum*. Per colpa di una scrittura orchestrale non sempre spiccata, chi non conosce a memoria la partitura del *Falstaff* ignorerà metà delle sue bellezze, anche a una esecuzione orchestrale equilibratissima, perfetta. Al principio del primo atto, l'ascoltatore è colpito dai due accordi di tonica e dominante, sonati fortissimo da tutta l'orchestra, ma il disegno intermedio affidato agli archi gli sfugge, e questo mirabile tessuto sonoro che è il *Falstaff* gli apparirà come un merletto bellissimo ma tarlato, come un mosaico fitto fitto ma interrotto ogni tanto da buche. Può un orecchio non esercitato seguire il disegno cromatico a terzine che apre la seconda parte del primo atto, e «disegna» il camminare «senza gambe» delle gaie comari di Windsor, il loro andare su rotelle?

Anche il *Falstaff*, come il *Parsifal*, è una preparazione alla morte.

A chi ha degnamente riempito la propria vita, la morte, per una squisita delicatezza, suole preannunciarsi di lontano. Chiama prima dal fondo del corridoio buio, poi da dietro la porta. I suoi appelli sono sempre più insinuanti, sempre più dolci. Vuole propiziarsi colui che le speranze illuminano ancora, persuaderlo che verso quelle speranze appunto si avviano i suoi passi.

Ciascuno si prepara alla morte come può. Wagner pensò che è bello partire di quaggiù sorretto dagli angeli come la Santa Caterina di Luini, vogando sulle ali dei violini in sordina, portato

dai loro accordi dolcissimi e bemollizzati, e dagli ondosì arpeggi delle arpe. In termine tecnico, queste partenze si chiamano «ascesi».

Verdi invece pensò, o per lo meno intuì (dei pensieri di Verdi non possediamo prove abbastanza convincenti) che morire significa entrare nel grande ritmo dell'universo, e perciò, prima di morire, lui che col ritmo aveva avuto fino allora relazioni piuttosto blande, scrisse l'opera più sottilmente ritmica non solo della sua propria carriera, ma di tutta la storia della musica. Preso alla lettera, e dimenticando le troppe concessioni che interpreti anche molto fedeli fanno *pro bono publici*, il *Falstaff*, dalla prima all'ultima nota, è un enorme «moto perpetuo».

Per esigenze sceniche, il *Falstaff* termina sul grande fugato di cui sir John propone il tema: «Tutto nel mondo è burla», ma in effetto il *Falstaff* è un *tapis roulant* che non ha fine.

Altre opere si ricordano e poi si dimenticano, poi si torna a ricordarle sia intere, sia partitamente alcune delle loro membra: il solo *Falstaff* non ci abbandona mai ma ci accompagna sempre, e partecipa al tempo del nostro cuore, scorre al ritmo di quel misterioso metronomo che di notte e di giorno, da svegli e nel sonno, al lavoro o in riposo, a piedi o in tram, rintocca ininterrottamente nella nostra testa.

Sapeva Verdi di dare ragione nel *Falstaff*, e a tanta distanza di secoli, a Eraclito d'Efeso e al suo «*panta rei*»?

Il finale «gioioso» del *Falstaff*, in verità è la voce più sconsolata

che abbia mai echeggiato al nostro orecchio; e ci vuole un cuore di bronzo, una mente d'acciaio per abbandonarsi al flusso ininterrotto e senza ritorno del *Falstaff*, vedere i nostri affetti allontanarsi, le nostre idee, le nostre speranze, i nostri convincimenti più fermi, noi stessi diventare sempre più piccoli, ridurci a un puntino minuscolo, sparire; quando è tanto più facile invece aggregarsi a Wagner, e approfittare di straforo della sua «salvazione», cioè a dire del suo cristianesimo comodo, familiare, borghese.

Significativo è anche il raffronto tonale tra il *Parsifal* e il *Falstaff*. Il *Parsifal* comincia e finisce in la bemol maggiore, che è una tonalità grassa e dolciastra, una tonalità alla crema, una tonalità al lattemiele; mentre il *Falstaff* comincia e finisce in do maggiore, ossia nella tonalità elementare per eccellenza, la più asciutta, la più pulita, la più «da disegno».

Infatti, mentre il *Parsifal* è ancora una pittura a olio, spesso di pasta opaca e stesa sopra una grassa imprimitura a gesso e colla, il *Falstaff* è una tempera al miele stesa a velature sopra una imprimitura compatta e levigatissima, una pittura su marmo; e talvolta è soltanto un acquerello, come nella seconda parte del primo atto, e non a caso, se l'acquerello era, nell'Ottocento, la pittura prediletta degli Inglesi; e talvolta, come nella prima parte del primo atto e nella seconda del terzo (balletto), è un semplice disegno a matita.

Grande importanza ha, a mio parere questo affinarsi, questo

inserenirsi, questo ingiocondarsi dell'artista in vecchiaia, che è poi il sentimento che egli ha di ritrovare il paradiso perduto. Le ultime pennellate di Renoir sono anche le più fluide, le più leggere della sua lunga vita di pittore; e i suoi accenti più cordiali, più felici Verdi li ha dati nel *Falstaff*; mentre Wagner, anche se fino all'ultimo continuò a poggiare il testone fulvo sul cuore della sua diletta Cosima, non ritrovò più nel crepuscolo della sua vita quell'umore aurorale e castissimo, che gl'ispirò l'idillio di Sigfrido.

Questo continuo raffronto Verdi-Wagner è antipatico ma fatale. È nell'aria. Lo sento io e lo sentono altri.

Che è quest'ansia di mettersi alla pari? Che è questo rammarico, questa paura di un Verdi meno «grande», e soprattutto meno «profondo» di Wagner? Gente che la vera grandezza, la vera profondità non sa dove stiano di casa. Noi invece il *Falstaff* ci convince di questo, che mentre la carne del «grande rivale» si sfalda e dà fuori grasso da candele, è soltanto nel *Falstaff* che un uomo è riuscito a fare musica col marmo.

Il *Falstaff* non è l'affinamento di un uomo soltanto, ma di un'epoca. È tutto il melodramma dell'Ottocento, così goffo in gioventù e bitorzoluti, e maleducato, incerto dove posare i piedi e dove porre le sue mani rosse come barbabietole e penzolanti fuori delle maniche troppo corte, che si affina e scrive con le note sul pentagramma, quegli stessi disegni a filo che Ingres scriveva in punta di matita.

In via Torino, presso il negozio in cui nel 1919 accompagnai Ungaretti a comprarsi un abito confezionato, sorge la chiesa di San Giorgio in Palazzo, adorna di pitture tra le quali una di Bernardino Luini. Un giorno, mentre questo soave dipintore di Madonne stava spennellando la sua tela, salì sul palco l'arciprete e gli mosse alcuni appunti sul contrasto tra le sue figurazioni e i canoni dell'agiografia. Luini non stette molto ad ascoltare, ma abbracciò l'arciprete alla vita, lo sollevò come se lui fosse Ercole e quello Anteo, e lo scaraventò giù dal palco. L'arciprete fece una macchia nera sul pavimento della chiesa e Luini fuggì da Milano e andò a dipingere affreschi nei pressi di Monza. Questo episodio infirma in parte la nostra teoria sul nome come simbolo del carattere, perché non s'immaginerebbe tanta ferocia sia pure accesa dall'ira in uomo che soavemente si chiamava Bernardino Luini; ma d'altra parte possiamo ancora dubitare della forza della tradizione? Quando nel 1931 Achille Funi ebbe portato a termine in questa medesima chiesa il suo affresco di San Giorgio e invitò l'arciprete a salire sul palco per vederlo meglio, l'arciprete, mèmore della sciagura capitata al suo lontano collega, prudentemente rispose: «Grazie, professore, di quaggiù vedo benissimo».

Dello scontro fra Bernardino Luini e il prete, si ha un'altra versione. «Narrasi», scrive Arduino Anselmi alla voce «Luini Bernardino» nella sua *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti* «che dipingendo egli nell'abbazia di Chiaravalle al cospetto di quel

Priore, questi, preso d'ammirazione per l'espressione della Madonna uscita dal pennello dell'artista, dimentico d'essere su di un'impalcatura indietreggiasse alquanto sino a ruzzolare in fondo alla scala con il cranio spaccato. Accusato lo stesso pittore, questi riparava nella villa Pelucchi (Monza) della quale decoravano (*sic*) le pareti a soggetto mitologico». Questa versione sfacciatamente ottimista, ha il pregio tuttavia di costituire un'ardita anticipazione dei film di Ridolini.

A UFO

Io così disabituato all'aria delle chiese, entro nel Duomo di Milano con sentimento di neofito. Perché quest'accoglienza più cordiale, questo fascino più caldo? Bambino, mi attiravano le cappelline greche, i paracclissia sperduti nei campi brulli dell'Attica, la loro ombra interna, la spaventosa presenza del Dio nascosto dietro il siparietto dell'iconostasio: Dio peloso e vestito da *keirios*, da signore; Dio che respirava col fischio per cagione di una bronchite cronica; Dio che fumava sigarette orientali e dalle narici a barca cacciava il fumo dentro la barba pepe e sale; Dio ignorante delle delicatezze da usare coi bambini; Dio che si spiccava l'unico occhio dalla fronte, lo chiudeva dentro un triangolo d'oro e, come una marca di fabbrica, lo appiccicava al muro, sopra l'iconostasio di dove questo mi guardava spaventosamente e mi raggelava di paura.

Più che la paura, oggi opera su me la bontà, questo «legame» delle cose umane; e sulla soglia del Duomo di Milano odo una voce quale da nessun altro portale di chiesa cattolica mi aveva mai parlato: voce simpatica e cordiale, edotta della «mia» lingua e delle sue più riposte risonanze, che dice: «Entra, entra. Bene ti troverai qui dentro e a gusto tuo».

Ecco il punto: «*A gusto tuo*». Fu questa assicurazione che determinò la necessaria condizione di fiducia. Anche dalla finestra centrale, tra le affiancate figure di Eliseo e di Elia, di Michea e di Geremia, una mano sporse dal vetro e con morbido movimento di remo accennava di entrare, di entrare...

La religione è rigida, il culto pietrificato. Ciò che a me vieta di esser religioso, è di non trovare religione «di mio gusto». Pure se c'è cosa al mondo che dovrebbe adeguarsi ai desideri dell'uomo, scendere nel suo fondo più riposto, contentarlo anche in ciò che egli non osa chiedere né manifestare, prodigarsi secondo le infinite varietà della specie umana, essa è la religione. La Riforma cadde a buon punto, contentò i gusti del mondo occidentale arrivato a maturità, al quale i gusti del mondo mediterraneo non potevano più bastare. Quante nuove esigenze si sono accumulate dal tempo della Riforma a oggi? Apra la religione nuovi reparti: apra un reparto anche per noi. Chi ci leverà dalla mente che la religione è un dialogo fra Autorità e Infantilismo? Noi la parte dell'infante non la vogliamo fare. In materia di fede, di sentimento dell'anima, di abbandono all'aura del mistero, cordialità e confidenza sono condizioni prime; e così pure la parità di trattamento, come per la guerra o per un lungo viaggio. Anche nei premi che la religione promette, conto non è tenuto della varietà dei gusti, della tanta diversità fra abitudine e abitudine, fra esigenza ed esigenza; fra stile e stile. Perché aspirare al paradiso, se il paradiso così com'è a noi non piace, né come spettacolo, né

come musica, né per la compagnia che ci si trova? Già nella *Divina Commedia*, sei secoli addietro, gli uomini interessanti, i nostri amici d'elezione, stavano tutti nell'Inferno. D'altra parte, amici delle comodità, assetati di libertà di giudizio, possiamo noi rinunciare alla dignità umana, ai benefici del vivere civile? Sotto Milano, la situazione dell'uomo in chiesa è inconfortabile, schiacciante l'autorità di Dio. Nel Duomo di Milano, l'uomo subito s'accorge che sarà trattato con riguardo, capisce che per farlo star comodo qualche sforzo è stato fatto, sente che in quella calda penombra Dio gli sarà amorevole e confidenziale. E allora entriamo...

Appena entrato in Duomo, trovo sul pavimento la striscia di ottone che segna il meridiano di Milano, e sulla quale allo scoccare di mezzogiorno viene a battere la luce guidata dal pertugio aperto in alto e alla destra dell'ingresso. Cristiani o pagani, i templi sono i depositi dei misteri astrali. L'interno della Grande Piramide è la soluzione di alcuni problemi di astronomia. Considerare mistero ciò che non si conosce o non si riesce a spiegare, è una forma di ottusità mentale, un modo di amareggiarsi la vita. L'uomo saggio e intelligente non conosce misteri. Non se ne preoccupa. Sa che nulla è mistero. Sa che il mistero se mai è tale, per ragioni che non hanno nulla di misterioso. La sola forma accettabile di mistero, è il mistero come gusto, ossia come condimento d'arte: mistero come ombra, mistero come luce, mistero come gioco di piani. Nient'altro.

Anche il Duomo di Milano è stato eretto sulle rovine di una chiesa pagana, sui ruderi di un tempio dedicato dai Celti ad Atena, e dai Romani trasformato in un'ara dedicata a Minerva.⁶⁴ A Milano, in questa città così pura di pregiudizii, così infanatica, riescono strani i giochi crudeli dell'umana credulità. Anche qui, dunque? *Hic quoque?* Questo rimutarsi e cambiar faccia della verità, questo sostituirsi perentorio di una verità trionfante ad altra considerata falsa e vinta, offendono la mia ragione, infondono nel mio animo una grande tristezza. Gli uomini sentono di tanto in tanto il bisogno di porre una pietra sul passato. Per spegnerlo. Per distruggerlo. Per impedirgli di parlare. Come se tutto quello che fu, come se tutto quello che è, come se tutto quello che sarà non fosse egualmente nostro.⁶⁵ Poche sostituzioni sono giustificate e tollerabili, e quelle sole in cui la distinzione fra bene e male

⁶⁴Nel nono secolo fu innalzata la cattedrale di Santa Maria Maggiore, che poi cedé il posto al Duomo. Sei chiesuole circondavano la cattedrale, come i pulcini circondano la chioccia. Delle sei, G. Battista, Gabriele, Michele, Stefano, Uriele e Raffaele, la sola chiesetta dedicata a San Raffaele è rimasta.

⁶⁵«*Le respect des peuples pour certains endroits consacrés, pour les ruines des temples et pour les débris mêmes des statues, obligea les prêtres chrétiens à bâtir la plupart des églises sur l'emplacement des anciens édifices païens.*

non conosce dubbi, non ammette discussioni. Come il monumento a Beccaria in Milano, collocato nel luogo medesimo in cui una volta sorgeva la casa del boia. In questo caso, come in quello della chiesa di Santa Maria del Popolo, in Roma, edificata per far cessare ai piedi del Pincio le malefatte del fantasma di Nerone, la sostituzione ha un preciso fine disinfettatorio. A spalla a spalla con la casa del carnefice, stavano i lupanari. Si andava prima al lupanare ove l'amore mercantile uccideva l'anima, poi si passava in casa del boia, ove la mannaia di mastro Lachner uccideva il

*Partout où l'on négligea cette précaution, et notamment dans les lieux solitaires, le culte ancien continua, — comme au mont Saint-Bernard, où, au siècle dernier, on honorait encore le dieu Jou sur la place de l'ancien temple de Jupiter. Bien que l'ancienne déesse des Parisiens, Isis, eût été remplacée par sainte Geneviève, comme protectrice et patronne, — on vit encore au XI^e siècle, une image d'Isis conservée par mégarde sous le porche de Saint-Germain-des-Prés, honorée pieusement par des femmes de marins; ce qui obligea l'archevêque de Paris à la faire réduire en poudre et jeter dans la Seine. Une statue de la même divinité se voyait encore à Quempilly, en Bretagne, il y a quelques années, et recevait les hommages de la population. Dans une partie de l'Alsace et de la Franche-Comté, on a conservé un culte pour les Mères, dont les figures en bas-reliefs se trouvent sur plusieurs monuments, et qui ne sont autres que les grandes déesses Cybèle, Cérès et Vesta» (Gérard de Nerval, *Les Illuminés*, vol. II, pp. 98-99).*

corpo. Giovanni Lachner, che ebbe la carica di carnefice nel 1853, per non farsi riconoscere quando usciva di casa, si legava al mento un posticcio barbone rossastro. Lenin invece, mentre se ne stava nascosto nei pressi di Pietrogrado e aspettava che Trozki a capo del suo esercito di tecnici avesse terminato di conquistare la capitale, si era vestito da donna e si era messo in capo una parrucca rossa. Così mite di solito, così idealista, Lenin in quel momento si sentì probabilmente carnefice.

È per lo meno strano che la facciata delle maggiori chiese d'Italia: San Pietro in Vaticano, Santa Maria del Fiore, Duomo di Milano, sia una facciata in ritardo e turbata da qualcosa di falso.⁶⁶

⁶⁶«*Les chanoines de Milan recevaient tous les ans des sommes considérables pour terminer leur magnifique église toute de marbre blanc taillé en filigranes gothiques. Ils eurent l'esprit de laisser le portail dans un état déplorable de non-achèvement. Quoi de plus ridicule que de voir, en face d'une grande place, un mur fort laid percé par une porte dont la voûte était en briques toutes nues? Et cette misérable porte donnait entrée dans une cathédrale magnifique ornée de quatre mille statues et dont les arcs-boutants sont de marbre blanc artistement ciselé. Pendant deux siècles, cet innocent artifice des chanoines leur valut des millions, et ils avaient le plaisir de se voir dans tous les testaments. Mais Napoléon vint; et, quand il fut roi d'Italie, il leur joua le mauvais tour de faire achever la façade de marbre blanc de leur église: c'est le fameux Dôme de Milan. Rien au monde de plus joli*» (Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, vol. I, pp. 227-228).

Nonché la facciata, nel Duomo di Milano gli esteti giudicano false anche le guglie. Ma gli esteti sbagliano. Le guglie sono la necessaria correzione del tetto a capanna; sono l'«aspirazione», le braccia levate a una divinità spiritosa e buona; sono il segno che anche nelle sue relazioni con Dio, Milano è *toccata* dalla civiltà occidentale, nel suo doppio sentimento occidentale e settentrionale; sono l'indizio che a Milano la fede cristiana ha raggiunto i margini del cattolicesimo e sta per sconfinare; sono l'anticupola per eccellenza, il segno che il sentimento di Dio si associa quassù a una mente copernicana, a una libertà di giudizio.

La cupola invece è tolemaica. È il mondo chiuso. Non dimentichiamo che la cupola, prima che romana, è araba, e che il Pànteon di Agrippa è chiamato «la prima moschea d'Europa». La cupola è l'immagine del cielo chiuso, del cielo posato come un coperchio sulla terra. Come sottostare a questa mezza sfera cava, come pensare, come respirare là sotto, noi che preferiamo la notte al giorno perché di giorno viviamo sotto l'autorità del sole, e di notte siamo liberi di guardare «fuori di casa»?

Eppure Milano non è meno pia delle altre città d'Italia, semmai di più. Dentro l'ascensore del mio albergo è affisso l'orario festivo delle messe nelle principali chiese della città, con l'indicazione se la chiesa è riscaldata o no, se la messa è con vangelo e benedizione, o soltanto con «breve vangelo».

Una delle prime condizioni delle civili comodità, è che il pavimento sia coperto di tappeto. Ragioni tecniche vietano alla chiesa di vestirsi di bucàra, e però sul pavimento del Duomo il tappeto non è posato ma «scritto». L'occhio, in mancanza del piede, è contento. È un immenso tatuaggio di rosoni che si ripete all'infinito, circondati di palme a ventaglio e di flabelli, chiusi dentro riquadri che a loro volta contengono figure minori, e corso da guide composte di quadrifogli in fila, dentro i quali piccole croci di Malta tendono a eguale distanza le loro quattro braccia tozze.

Il pavimento è in riparazione. La parte già riparata comincia al portale e si stende liscia sotto le navate, come un mare tirato a pulimento. Ma, superato il terzo pilone, questo mare pietrificato perde di colpo la calma e s'increspa. Quindi comincia il pavimento non anco restaurato e si stende più basso di tono, fino all'altare maggiore che avvolge e gira intorno all'abside. In un lavoro di anni e di secoli, i passi dei fedeli hanno trasformato il pavimento liscio in pavimento a rilievo. Sporge il tondo dei rosoni, sporgono le linee dei riquadri, e nel mezzo la pietra s'infossa. A camminare su queste decorazioni «a sbalzo», il piede fatica. L'occhio si china a cercare i passaggi lisci, come quando per scaramanzia si vuol evitare di fare croci tra il piede e le linee del pavimento. L'amico milanese che mi accompagna per questo labirinto basso, mi dice che un passaggio liscio c'è, ma è noto soltanto alle guardie che nel Duomo fanno servizio di pubblica

sicurezza. Queste guardie sono due, una aerea e l'altra terrena. L'aerea perlustra dall'alba al tramonto il tetto della chiesa, si aggira tra le guglie, passa tra gli archi rampanti e le falconature, chiama per nome gli uccelli che passano, si ferma a conversare con le statue ritte sui pinnacoli; e quando lo sconforto, il ricordo della vita terrena opprimono il suo animo oscuro, alza gli occhi alla Madonnina d'oro, alle sue braccia aperte nel gesto dell'abbraccio e della benedizione, e tutta si racconsola. La guardia terrena invece sorveglia l'interno della chiesa, e il suo servizio è meno confortato di luce e dagli spettacoli del cielo. Passa e ripassa tra le colonne a fascio, costeggia gli altari né ha più curiosità per quello bellissimo di San Giovanni Buono, o per quello di Santa Tecla che in dolce atteggiamento di devozione se ne sta tra i leoni e gli orsi mansi; percorre il transetto e non ha uno sguardo per i due pulpiti istoriati e sostenuti da santoni curvi che sporgono col busto fuori della pietra e hanno infilate le gambe dentro una teca, al modo delle sirene che terminano in coda di pesce; traversa le navate, e le statue sugli archi del tiburio non l'attirano più, né l'organo con la sua maestosa tribuna, fiancheggiata di testoni virili e di teste di angioletti chiusi nelle loro ali; e per non stancare il piede sul pavimento martoriato, non si diparte mai dal misterioso «itinerario liscio». Poi, quando il suo turno è terminato e il compagno viene a sostituirla, la guardia gli trasmette l'itinerario segreto come una parola d'ordine, e se ne parte verso i gaudii della busecca.

Per gli esoterici, le cattedrali gotiche sono «i monumenti dell'occulto». Renan le dice opere sovrumane, «che solo per un patto col diavolo sono potute passare dal mondo del sogno a quello della realtà». Invano i «tecnici» si sforzano di scoprire il mistero edilizio di queste costruzioni. Nel Duomo di Milano, le grandi vetrate dell'abside stanno su per un miracolo di equilibrio. Ogni capitello, ogni figura, ogni doccione sono altrettanti simboli ermetici, che non possono essere svelati se non col *Dizionario Mistico* di Rabano Mauro alla mano. Il «quadrifoglio» che abbiamo veduto tra le figure del pavimento, rappresenta un uomo seduto sopra una roccia, e che ha davanti a sé due ruote implicate insieme. Secondo Ruskin (*Bibbia d'Amiens*) questo uomo è Ezechiele, che prima vide quattro animali alati, poi delle ruote implicate insieme; ma secondo Fulcanelli, l'uomo del quadrifoglio sorveglia il *fuoco di ruota*, e le due ruote sono «il segno delle due rivoluzioni che operano successivamente sul composto, per recarlo al primo grado di perfezione». Chi ci assicura d'altra parte che nelle due guardie di cui parlavamo dianzi, l'aerea e la terrena, non sieno da riconoscere le *due nature eguali di potenza ma diverse di complessione*, che i Saggi, secondo Filalete, simboleggiano con l'*aquila* e il *leone*: questa personificazione della forza terrestre e fissa, quella espressione della forza aerea e volatile? Per Spirito Gobineau di Montelucente, lo stesso nome «gotico» è usato al posto di «goetico», che significa «magico»; e Fulcanelli asserisce per parte sua che gotico sostituisce per assonanza «argotico», o

come dire ciò che è pronunciato nel linguaggio «chiuso», per non essere inteso da chi non è iniziato.

Qualche passo ancora, e ci fermiamo sul labbro di un buco circolare. Un cavalletto di ferro sta a cavallo del buco, con corde e carrucole, per la manovra di ascesa e discesa di un secchio. Caliamo lo sguardo per entro il buco, come se anche il nostro occhio fosse un secchio, e nel breve spazio scoperto delle cantine cattedralizie, scorgiamo alcune statue schierate davanti a una vasca da bagno. È una vasca di cemento, simile a quelle che si trovano ancora nelle vecchie case di Milano, com'era la tinozza nell'appartamento che noi abitammo alcuni anni sono nei pressi del Corso Buenos Aires. In quell'appartamento la nostra vita fu insidiata dagli scarafaggi, siccome la vita di Pafnuzio fu insidiata, nella sua capanna della Tebaide, da una folla di minuscoli sciacalli, ognuno dei quali rappresentava una tentazione della carne. Tre volte vennero i muratori a otturare i buchi, tre volte gl'imbianchini a imbiancare. Invano. Sui muri più bianchi, spiccavano più neri quei piccoli dèmoni dello schifo, che erroneamente la storia naturale chiama ortotteri notturni o lucifughi, perché non meno della notturna, la loro vita diurna è attiva e gagliarda. Incauti, fu in quella casa che noi leggemmo la *Metamorfosi* di Kafka, la storia di Gregorio Samsa che una mattina si sveglia trasformato in un insetto mostruoso. Dovemmo cambiare casa.

Mi stavo rileggendo in quei giorni quel libro di Lucio Apuleio

che dal titolo originale si chiama *Le trasformazioni*, e comunemente è chiamato *L'Asino d'oro*. Era la quinta o sesta volta che me lo rileggevo. E ogni volta me lo leggevo meglio. Di tanto in tanto «agganciavo» la mia mente a una parola o particolarmente significativa o particolarmente evocatrice, e quindi spiccavo il volo nelle divagazioni, nei ragionamenti, nelle fantasie. La buona qualità di un libro, noi che scriviamo la misuriamo dal suo potere nutritivo.

Contemporaneamente, e invogliato forse dalla simiglianza del titolo, mi leggevo la *Metamorfosi* di Kafka. Prova che non inganna: questo libro lo leggevo «male». Che differenza! Di quanto singolare e diversa dalle altre sia la mente latina, qui si ha una buona conferma e, ove ne fosse bisogno, la reiterata testimonianza non dico che nella sola mente latina splende la santa luce della ragione, ma che soltanto in essa questa luce splende serena e piena.

La ragione precede i fatti e ne determina l'esistenza. È uno degli assiomi più belli della «mente latina». Se vero o falso non so. Può darsi sia falso. Può darsi che i fatti non nascano dalla ragione, ma irrazionalmente. Tutto è: tutto dunque si può dimostrare filosoficamente. Questa la profonda ragione dell'umana infelicità. Ma per non essere infelici, per schivare il «tema obbligato» dell'infelicità, disperatamente noi ci aggrappiamo al sistema artefatto (fatto con arte); e, fra tutti i sistemi «artefatti», a quello che è fatto con più arte di tutti: la mente latina. E cre-

diamo alla ragione: all'assoluta esistenza della ragione: al suo organismo perfetto, alle sue leggi inderogabili, alla sua forza protettrice e salutare.

Nella ragionata fantasia degli antichi, la metamorfosi, il «mutamento di faccia» non è atto irrazionale, mostruosità ingiustificata, miracolo, ma un premio o una punizione; talvolta, come nella trasformazione delle tre sorelle in rondini, la poetica espressione di una «scoperta» psicologica. Invece, la metamorfosi di Gregorio Samsa in «enorme insetto immondo» non è una punizione né tanto meno un premio: è una di quelle malattie orrende, fulminee, inesplicabili, inguaribili, che scoppiano nei paesi che vivono fuori della giurisdizione igienica della «mente latina».

La ragione è alla nostra salute morale, ciò che l'igiene è alla nostra salute fisica. Kafka partecipava di un mondo irrazionale, di un mondo empirico, il disgraziato! La ragione ci predispone allo stato di salute, e questa salute, che per gli altri è una luce bellissima ma lontana, per noi è la più naturale delle possibilità. Quindi probabilmente, da questa «patologia» dell'Uomo Faustiano, la sua angoscia continua.

Sempre si ripete nei secoli questo affacciarsi dell'Uomo Faustiano sulle Alpi, questo suo aspirare alla bellezza della nostra terra, alla mitezza del nostro clima. Ma sono terra e clima che lo attraggono, o non piuttosto la «salute morale» di cui si fruisce di qua dalle Alpi?

Non dico che la ragione, questa igiene morale, escluda la malattia e la elimini per sempre (del resto che condizione inumana e «morbosa», una salute perennemente perfetta!) ma rende razionale la malattia stessa, risponde a ogni singola malattia con una terapia adeguata. Ma alla malattia di Gregorio Samsa, quale terapia opporre?

Lucio Apuleio nacque circa il 125 a Madaura, presso Cirta, l'attuale Costantina. Terra di misteri e di magia.

Una mattina, alcuni anni sono, partii da Philippeville, che è il porto di Costantina, e tre ore dopo l'automobile era in vista del ponte aereo, magrissimo, che da un'altezza da capogiro scavalca le gole del Rummel.

Costantina è tutta quanta raccolta su questo enorme disco altolevato, cinta torno torno da rocce e dirupi. Città tutta dislivelli e scoscendimenti. La casa che mi ospitò aveva due facciate e due ingressi: uno all'altezza del pianterreno, l'altro del terzo piano. Una curiosa avventura mi capitò in quella casa, ma di ciò parlerò in appresso. Costantina è la vera città «che si scopre». Città da stampa antica e da assedio. Una Gerusalemme da Buglione e degna di Torquato Tasso. Infatti, la presa di Costantina è uno degli episodi più pittoreschi e spettacolari della conquista dell'Algeria. E più cruenti pure. Gran battaglia in pretto stile francese, calzoni rossi in mezzo al fumo e assalto dei *turcos*. Ferocissime quanto di poi si sono fatte miti, le mukere versavano olio bollente dal sommo delle mura. L'espugnazione definitiva non avvenne se

non cinque anni dopo il primo assalto, tanto questa città è «chiusa» da natura. Sia da questo ponte che è un miracolo d'ingegneria, sia dagli orli dell'orrendo crepaccio in fondo al quale fétide e nere scorrono le acque del Rummel, si veggono a metà della parete rocciosa, lenti, grevi di carne morta, volare a cerchi gli avvoltoi. Appena un poco di spazio orizzontale sporge dal dirupo, ivi sta coricato un *semesch*, un «mangiatore di sole». Più che sdraiato: murato. Immobile quanto il sasso che egli continua. Se vivo o morto, desto o dormiente, non si sa. Dicono gli Arabi, e traducono i Francesi, e io per decenza ripeto nella loro stessa lingua: «*Partout au monde les oiseaux fientent sur les hommes: aux gorges du Rummel les hommes fientent sur les oiseaux*».

A notte alta mi riduco nella squallida dimora che la massima autorità politica del dipartimento ha posto a mia disposizione. Tetre e sonore come stomachi a digiuno, le camere sono popolate di brutti quadri e di fantasmi africani. Ho l'abitudine di leggere un poco prima di addormentarmi: necessario distacco dai miei propri pensieri. Ecco che una vasta libreria mi offre i suoi severi allettamenti. L'oro dei titoli brilla sulla pelle delle coste. Voltaire, Diderot, un'edizione principe di Rabelais, storici, moralisti, tragedi, poeti e prosatori: tutto il senno della Francia, la più sontuosa imbandigione dell'intelletto si offre alle mie voglie. Pongo la mano sul tomo terzo delle opere di Voltaire, ma nonché il tomo terzo, l'opera omnia mi viene incontro dell'«orrendo filosofante di Ferney» e leggerissima per tanta mole. Guardo... È

un trucco, una finzione, una scatola in forma di libri aggruppati e, dentro, la raccolta completa di un giornale libertino del secolo passato, «Le Voleur», con gran cosce tra i frufù.

Appena fuori della stazione di Costantina, il viaggiatore dovrebbe essere degnamente accolto dal filosofo, avvocato, conferenziere Lucio Apuleio, autore dei *Florida*, dei *De Deo Socratis*, *De Dogmate Platonis* e *De Mundo*. E invece no: il viaggiatore – e per quale altro «perché», se non per accentuare il carattere magico di questa terra? – è accolto da un Orfeo gittato in un bronzo verdolino, da un piccolo Orfeo paffuto e ricciutello, da un Orfeo tornito in quello stile *joli-joli*, in cui i pompieri di Francia sono impareggiabili maestri. Là presso, un opportuno marmo insegna in latino, che dalle ruine di Massenzio la città fu riedificata per opera di Costantino il Grande.

Intorno a questa città circolare e rupestre, tragica la campagna si allontana a onde, in una tempesta vasta, immobile, dura. Del mistero, per un naso sensibile come il mio, qui c'è perfino l'odore. Questo viene sulle ali del ghibli: il vento grasso e appiccicoso, il vento membranoso che vola con ali di pipistrello. Viene dal deserto prossimo che è il letto di un mare svaporato, la tomba scoperta degli uomini di oricalco. Fra questi marosi di terra grigia, infertile ormai e già mista di molta sabbia, Lucio Apuleio si andava aggirando in cerca di lèmuri e di lāmie.

Spostiamo l'accento e abbiamo Lamìa. Eccoci in Grecia. E

l'avventura di Lucio – non del Lucio autore, ma del Lucio personaggio che poi è lo stesso – comincia appunto in Tessaglia. «*Thessaliam – nam et illic originis maternae nostrae fundamenta a Plutarcho illo inclito ac max Sexto philosopho nepote eius prodito gloriam nobis faciunt – eam Thessaliam ex negotio petebam*». Per felici circostanze della mia vita, conosco tanto la Tessaglia quanto la terra che circonda Costantina, posso garantire la più che aria di famiglia, la perfetta affinità di queste due regioni. Terre di fantasmi entrambe, di streghe, d'incontri funesti e fascinosissimi. Qui come là il suolo ha lo stesso andare a onde lunghe, la stessa vegetazione frusta, dura, innutritiva; la stessa aria secca, salsa, da mare scomparso. Come riscontro alle rocce circolari che là sorreggono Costantina, qui abbiamo una foresta di rocce contorte, spasimanti, tragicamente umane, che dall'astronomia hanno preso nome Meteore, e dalla signoria turca Kalabàka. Su queste cuspidi, nidi di cristianità, si conservò e la lingua e la confessione dei Paleologi e dei Comneni. Al Rummel di là fètido, incassato, sinistro, qui risponde il Penèo: biondo, aperto, sonoro. Signori, siamo in Grecia.

Come si sa, *L'Asino d'oro* è stato voltato in italiano da Agnolo Firenzuola, e questa versione, assieme con quella di *Dafne e Cloe* fatta da Annibal Caro, è uno specchio di prosa italiana. Nel finale, che dal testo originale differisce alquanto, è uno dei pochi esempi di femminismo che offre la nostra letteratura.

Dopo tanto somaresco patire, Lucio incontra finalmente colei che lo farà tornare uomo. («Le rose fanno morire gli asini» ha detto Aristotele). Costanza si chiama la portatrice di rose, ed è bellissima. E Lucio che riconoscente l'ha tolta in isposa, ringrazia in ultimo la memoria di lei (bellissimo e melanconicissimo questo «saluto all'ombra»): «che, dopo la morte sua, non è restata molte fiate di cielo venirmi a consolare, e riserbandomi sempre il suo bel nome fermo e costante nella memoria, non mi ha mai lasciato all'asino ritornare».

Con parole diverse ma spirito affine, Nietzsche, quattro secoli dopo, dice che «il matrimonio è una lunga conversazione».

Nell'*Asino d'oro* è incastonata, gemma fulgidissima, la favola di Amore e Psiche. A risolvere il misterioso «divieto» di questa favola nessuno, neppure lo stesso Schopenhauer ha posto mente, per quanto ghiottissimo costui di simili bocconi. Unità con Amore, Psiche deve astenersi dal guardarlo, pena le più gravi sanzioni. Dietro il velo magico e l'ineffabile voluttà, si cela dunque qualcosa di «non guardabile»?

«Il y a toujours quelque chose de mal dans l'amour», disse fra tante sciocchezze, intelligentemente Marcel Prévost.

Questa tinozza posta nei sotterranei del Duomo, queste statue in procinto di fare il bagno mi danno speranza che io potrò penetrare il mistero idrico di Milano. Qualcuno crede che sotto il Duomo ci si vada in barchetta al lume delle torce, ma è un *lapsus loci*: in barchetta al lume delle torce, e con l'autorizzazione

dei vigili del fuoco si va nell'or coperta darsena presso l'Ospedale Maggiore, ove approdavano le maone che recavano per via fluviale i marmi destinati alla fabbrica del Duomo, e che portavano sulla prora la sigla A.U.F. (*Ad Usum Fabricae*), dalla quale è nata la locuzione «a ufo», per dire gratuitamente.

Milano riposa sull'acqua, e questa è una delle principali ragioni della sua perenne freschezza. L'acqua scende dalle Prealpi, s'avvia per misteriosi fiumi sotterranei, cede alla pendenza della valle padana, passa a sei metri sotto le case di Milano, continua e va a ingrossare il Po. Se la casa scende più a fondo con le radici, allora, come nella nuova Cassa di Risparmio sorta a sostituire la vecchia *Ca' de sass*, si affonda nell'acqua sotterranea un bacino di ferro, e dentro a questo si posa la base della casa simile alla carena di una nave.

San Bartolomeo sta ritto sul suo piedistallo, presso il muro del braccio di croce destro. San Bartolomeo soffrì il martirio per decorticamento in Albanopoli di Armenia, e Marco d'Agrate ha rappresentato l'apostolo che esemplarmente impassibile si avvolge intorno agli scoperti tegumenti la pelle che il carnefice gli ha strappata di dosso. Marco d'Agrate ha compiuto un bellissimo *tour-de-force*, uno di quegli «scorticati» che per gli scultori sono ciò che il *Trillo del diavolo* è per i violinisti. La *Guida del Tou-*

ring dice che questa statua «fu a lungo considerata come un capolavoro, ma oggi la critica è su di essa meno ammirativa». ⁶⁷ È per questo che pittori e scultori oggi disegnano peggio di ieri? In alcuni paesi di mare, la pelle dell'apostolo è stata scambiata per una rete e San Bartolomeo è diventato patrono dei pescatori. Equivoco è fratello di Provvidenza.

Entriamo nell'ambulacro intorno all'altare maggiore, e l'immagine di una Madonna ci abbaglia, sfolgorante di lumi e di cuori d'argento. I fiori che fanno giardino sotto l'immagine, l'eccezionale decorazione segnalano l'immagine miracolosa. È sonato mezzogiorno, arrivano a una a una le fanciulle, a capo chino e con passo frettoso, le *crestaie* che vanno a inginocchiarsi davanti alla Madre sfavillante. Mi dicono che questa pittura si chiama la *Vergine del parto*, e intendo il fervore delle oranti, indovino l'argomento delle preghiere, rivolte all'amore e alla generazione, ragioni dominanti la vita della donna. Ma davanti alla *Vergine del parto* vengono pure a inginocchiarsi un vegliardo e un giovane seminarista. Rinuncio a capire.

⁶⁷Forse per colpa di Stendhal. «*A côté de ce passage le cicerone vous fait remarquer une statue de saint Barthélémy, écorché et portant gaillardement sa peau en bandonillère, fort estimée du vulgaire, et qui pourrait figurer avantageusement dans un amphithéâtre d'anatomie*» (Rome, Naples et Florence, p. 36).

Per una porticina a sinistra scendo nella cripta; trovo una sala poligonale e buia, poi una sala rettangolare e illuminatissima, nella quale alcuni fedeli stanno curvi a pregare.

Miserevole e ridicola è l'immagine dell'uomo inginocchiato. (Mi dispiacciono questi tre proparossitoni posti in fila, cui purtroppo si è aggiunto il quarto che li qualifica, e il quinto del verbo, ma non so che farci. Perché l'incontro di più sdruciole fa macchia di unto sul tessuto di una prosa pulita? Perché una prosa è tanto più pulita, quanto più priva essa è di ogni meccanicità di verso; e perché le sdruciole nelle quali è quasi effetto di rima e assonanza – non so nulla di più retoricamente vacuo, di più balordamente anatomico delle sdruciole con cui così spesso Carducci termina i suoi versi, e cui io, ogni volta, ho voglia di gridare: «basta!» – danno sospetto di una prosa poeticamente meccanizzata, ossia ritmata, «palpitata», intonata alla smunta stupidità della preghiera, dell'elevazione dell'anima, del *laborare est orare*). Altrettanto miserevole e ridicolo riducono l'uomo quegli atteggiamenti che lo allontanano dal suo primitivo carattere guerriero: l'uomo alla macchina da cucire, l'uomo al pianoforte, l'uomo che suona l'arpa. Non illudiamoci: a tanti secoli dalla fine del predominio della forza bruta, l'ideale dell'uomo, pur del più ingobbito e ingoffito dalle fatiche burocratiche, del più pedindolcito dalla vita sedentaria, rimane l'uomo d'arme. Ora il guerriero appunto, per evitare la miseria della genuflessione, posava un solo ginocchio a terra; nel che è

la civetteria della sua ostentata sommissione al re, al sacerdote, a Dio – più sincera alla dama; e il segno pure che alla prima occasione egli può balzare in piedi e tirare fendenti a coloro stessi che mostra di riverire.

Assistevi alcuni anni sono alla prima comunione di mia figlia Angelica nella cappella dell'istituto Santa Elisabetta, in Piazza Pitagora, a Roma. Fra i «genitori» presenti c'era anche Lucio d'Ambra, non in qualità di genitore ma di rappresentante, presso la nipotina comunicanda, del suo povero figlio Diego. E il vecchio e azzimato romanziere, così attento sempre, e in quella chiesa pure, al suo aspetto di *lion*, piegava ogni tanto le ginocchia sull'inginocchiatoio anche quando il rito non lo richiedeva, e la fronte nelle mani, in sembianza di grande fervore religioso. E più la cerimonia andava avanti fra canti e preghiere e prediche, più il Balzac italiano moltiplicava le genuflessioni. Finché io capii: non si reggeva in piedi, il disgraziato. Non è forse nell'impressione di uomo senza gambe, tutta la gran miseria dell'uomo genuflesso? Ideale dell'uomo è oggi ancora il mirmidone piè veloce, e Achille genuflesso nessuna mente immagina, nessun occhio vede.

Traverso la corsia in punta di piedi, giro una rotonda ornata di legni lustrati, di pareti vestite di stoffa, di forbitissimi metalli. È il massimo del conforto, del calore di casa. Abita qui San Carlo

Borromeo.⁶⁸ Nel mezzo, coricato in una barca di cristallo, vestito dell'abito pontificale, la mitria in testa, scintillante di gioielli, naviga i mari della morte colui che, colossale e scuro, domina il lago davanti ad Arona. È l'isola delle gemme. Ma in tanto splendore la testa «fa buco», nera mummiesca e ironica, con la batteria schierata dei denti scoperti e gialli.

Uno zio di San Carlo si chiamava Gian Giacomo Medici, e per diminutivo Medeghino, non perché appartenesse alla famiglia fiorentina dei Medici, ma perché suo padre curava gli ammalati. Nonché zio di San Carlo, il Medeghino era fratello di Pio IV, e questi alla sua morte volle erigergli un monumento in Duomo. Benché imparentato a così santi uomini, Gian Giacomo era uomo di guerra, e castellano di Musso, presso Dongo, di dove la sua flotta dominava le due rive del lago di Como. Pio IV commise il monumento a Michelangelo, ma questi a sua volta lo passò a Leone Leoni, che in quel tempo stava a Milano ed era una specie di Michelangelo in seconda, appena meno michelangiolesco. Ed è invero di un michelangiolismo mitigato la figura gettata in bronzo del Medeghino vestito da guerriero romano, e così pure quelle della Milizia e della Pace, della Prudenza e della Fama che la fiancheggiano. Del resto, Michelangelo domina

⁶⁸Un Borromei fece uso a Milano della prima cambiale, emettendola sulla città di Lucca nel 1325.

nonché con lo spirito, ma pure col soma questo complesso di figure, e lo stesso Medeghino arieggia nella sua nera figura la fiera figura del Buonarroti, con un'ombra pure come di un Garibaldi che, con più mitezza, viene a mischiarsi alla persona di questo ammiraglio di acqua dolce. Tra coloro che propugnarono un'Italia libera, si citano Petrarca, Machiavelli, Cesare Borgia; ma perché non si cita mai il Medeghino, il quale non solo la propugnò, ma in minuscolo la effettuò?

Ben poco rimane del castello di Musso, che primo in Italia portò casematte e piattaforme per le «artillerie». Qualche frammento di muro, la base di una torre di guardia, la chiesuola di Santa Eufemia in cui celebrava quel Teodoro Schlegel abate di Fristenburgo, che fu vicario del vescovo di Coira e acerrimo confutatore della «Schiavitù di Babilonia». Delle mura lunate del porto, emergono due monconi grigi. All'alba del 21 agosto 1531, la flotta medicea salpò da questo porto all'incontro delle navi ducali, che nel pensiero del duca Sforza, dell'ammiraglio Gonzaga, del governatore spagnolo di Como Pedraria, e soprattutto del lontano Carlo V, dovevano stroncare per sempre la potenza del Medeghino, e sommettere tutto il lago all'ispana podestà. In testa galoppava la capitana vergata di rosso e nero. *Salve Domine vigilantes* era il suo motto, e in cima all'albero di maestra squillava la sacra «Martinella». *L'Indomabile* seguiva scalpitando, comandata da Gabriello, fratello minore del Medeghino; poi veniva il *Busto di ferro*, comandato dal Borsiero, la *Salvatrice* comandata da Falco

di Nesso, il *Sant'Ambrogio* e lo sciame delle borbote, delle piatte, delle scorribesse piene di archibugieri, guastatori, incendiarii che alle mani sentivano gran prurire. Le armate nemiche si scontrarono tra Bellagio e Cadenabbia, stettero un po' a guardarsi in cagnesco, poi il fuoco lo aprì una borbota di Gian Giacomo. La battaglia divampò su tutte le navi. I grossi vascelli si sputavano ferro addosso e fuoco a piene bordate. Il grasso tonare delle bombarde era punteggiato dal picchietto degli archibugi. Nel rombo delle artiglierie, nello stormire dei tamburi, nell'urlo dei combattenti, nelle grida dei feriti, squillavano alti, metallici, insistenti i rintocchi della «Martinella». Una nube densissima, fenduta da lampi incessanti, avvolgeva lo specchio di lago. Il Tivano non tirava quella mattina, il vento di tramontana che dal far del giorno fino al meriggio tira solitamente sul lago di Como, eppure le acque ribollivano in tempesta. Infine, e quando le navi ducali furono ridotte a schiumarole, i mussiani, al grido «Per la spada di San Michele», andarono all'arrembaggio dell'ammiraglia comacina. Cadde il Gonzaga per mano di Gabriello, e sull'albero della capitana nemica salì la bandiera del Medeghino, splendida delle sue palle rosse in campo d'oro.

Brilla sopra i ruderi di Musso una cava di marmo, si stende allato il magnifico giardino che la signora Manzi, gentildonna locale, ha costruito per l'opera collettiva di tutti i garzoncelli dei dintorni, cui per mercede essa dava a mezzogiorno una scodella di minestra a testa.

Lavoro e beneficenza.

Le minestre sono digerite ma il giardino resta, magnifico e odoroso di fronte al lago, sulla pendice del Bregagno.

CÔNCÔN

Per Stendhal, il cortile e lo scalone di Brera costituiscono un assieme non grande, ma più bello del cortile del Louvre (*Rome, Naples et Florence*, p. 44). Questo raffronto non sarebbe mai venuto in mente a me, cui il cortile di Brera fa pensare invece a qualcosa di squisitamente «accademico», ossia di raccolto, di favorevole al deambulante pensare (i pensieri migliori ci vengono mentre noi camminiamo), di «greco». Tra le abbinate colonne di questo cortile, Gabrio Piola, Pietro Verri, Tommaso Grossi e altri, stanno dignitosamente raccolti, ciascuno fornito degli attributi della propria dignità, come Giove dell'aquila e delle saette. Ma al posto di questi illustri milanesi, e con la medesima aria di trovarsi in casa propria, potrebbero stare Aristotele e i suoi discepoli. Lo stesso Stendhal completa il mio pensiero con un anticipo di centoventiquattro anni, e dice che i personaggi presenti nel cortile di Brera, sono degni di essere allievi di Socrate. La sola differenza è tra me e Stendhal: questi preferiva Socrate, io preferisco lo Stagirita.

Il cortile, qualunque cortile, è favorevole al meditare, perché nasconde l'orizzonte e mostra soltanto il profondo del cielo. Nulla è concesso all'«umano», alla nostalgia che ispira l'orizzonte. Il cortile continua la disposizione dei templi antichi. Il dio

abitatore del tempio non può essere in relazione se non con l'altocielo (cfr. «altomare») ossia con quella parte del cielo *ove l'aria è più pulita*. Lo stesso principio fu ripetuto anche da un tedesco, Herr Winter, a Gardone, intorno al 1908, al tempo in cui i Tedeschi benestanti venivano a popolare le rive del Garda, e l'ingenuità naturale si confondeva col desiderio di profondità. Costui si fece costruire a uso di abitazione una torre priva di finestre, con una sola apertura nel tetto. Vivere intensamente è stato preceduto da vivere «profondamente».⁶⁹

Frivolo e acuto, Stendhal aveva capito l'«ellenismo» di Milano. Leggete nel libro citato questa nota del 6 novembre 1816: «Il lato della chiesa di San Fedele (architetto Pellegrini) che si scorge venendo dalla Scala per via San Giovanni alle Case Rotte, è bellissimo ma nel genere della bellezza greca: gaio, nobile ma nient'affatto spaventoso... Questo angolo di Milano è interessante per chi sa vedere la fisionomia delle pietre disposte con ordine. Via San Giuseppe, la Scala, San Fedele, palazzo Belgioioso, la casa degli Omenoni, tutto ciò sta gomito a gomito».

⁶⁹Vedi il commento di Friedrich Gilly al suo progetto di *Hypaethros* dedicato a Giove: «Non conosco effetto più bello del trovarsi in luogo recinto, inaccessibile al tumulto del mondo, e vedersi sopra il capo, libero, del tutto libero, il cielo, a sera». L'architettura è stata a servizio anche dei sognatori.

La prensilità, la maneggevolezza sono i caratteri più profondi dell'edificio greco, quelli che lo rendono così suadente e confidenziale, mentre la Rotonda non sai da che parte prenderla. Per correggere la Rotonda e avvicinarla a noi, bisognerebbe aggiungerle un paio di orecchie, di anse, di manichi.

Studenti e studentesse traversano il dotto cortile, netto e ordinato come una meridiana, fiancheggiato da un doppio loggiato; sostano a gruppi e nei maschi è quell'espressione di generosa spensieratezza, quella disposizione ai maggiori entusiasmi, ai più illogici eroismi, che ispirano le donne con le quali ancora non c'è stato amore fisico. Bello sarebbe spartire lo scibile, affrontare le avventure della cultura al fianco di queste Marfise del libro e delle dispense. Gran beneficio verrà alla donna italiana da questo suo progressivo mischiarsi alle virili attività, dal suo progressivo liberarsi dall'inerzia, dalla pesantezza, dall'«onore» orientale.⁷⁰ E quanto fascino reca la donna a queste attività, quanto più amabili le rende e attraenti! La studentessa, la sportiva, la soldata...

Un brivido mi corre giù per la schiena, al pensiero che io pure

⁷⁰«*L'admission des femmes à l'égalité parfaite serait la marque la plus sûre de la civilisation; elle doublerait les forces intellectuelles du genre humain et ses probabilités de bonheur*» (Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, p. 292).

mi potrei trovare nella condizione di Napoleone in mezzo al cortile di Brera. Non brivido di fisico, ma di «metafisico» freddo. Canova ha rappresentato Napoleone nudo. La clamide è ripiegata al modo di un soprabito di mezza stagione sul braccio sinistro, la mano stringe lo scettro, la destra regge una piccola sfera sulla quale posa una Vittoria alata.

L'imbarazzo della nudità non mi verrebbe tanto dalle «Marfise del libro e delle dispense», quanto da questi gravi personaggi di marmo, appostati sotto gli archi della loggia, che mi giudicherebbero con tutta la severità, tutta la durezza del loro sguardo di pietra: Bonaventura Cavalieri, Carlo Ottavio Castiglione, Luigi Cagnola. Napoleone guarda la piccola Vittoria che regge in mano, ma la Vittoria per parte sua guarda ostentatamente da un'altra parte. Sono stati mai scoperti «filamenti d'ironia» nell'opera di Antonio Canova? Anche le Vittorie praticano le arti comuni delle donne, le piccole perfidie, la simulata indifferenza, e le usano con i loro amanti, i conquistatori. Nella piccola Vittoria del Napoleone di Canova, già è manifesta l'intenzione di tradire. Il piede sinistro dell'imperatore è portato indietro, la spada è appesa a un tronco d'albero mozzo, dietro la gamba destra. Il piedistallo è decorato con aquile, unite a festoni di foglie d'alloro e di quercia.

Trovarsi nudo in mezzo a uomini vestiti, è situazione più che imbarazzante: tragica. Un nostro amico pittore, che abitava Pa-

rigi, fu invitato a un ballo in casa di conoscenti. La tenuta di rigore era: *à poil*, ossia «nudi». Il nostro pittore arrivò all'ora indicata, un cameriere lo introdusse in uno spogliatoio già ingombro di abiti e biancheria caldi ancora di corpo, poi, quando egli fu pronto, ossia nudo, lo accompagnò attraverso l'anticamera e gli aprì la porta del salotto: era pieno di gente in abito di cerimonia.

Nell'uomo nudo la vergogna si aggravava dell'angoscia di sentirsi imbecille e vulnerabile in ogni parte del corpo. Una rivoltella sostituirebbe forse l'abito, una mitragliatrice certamente.

Trasportata nel sonno, la situazione dell'uomo nudo forma un sogno angosciosissimo. L'onirocritica lo ascrive fra i sogni nefasti e lo interpreta come segnale di malattia. Ciononostante, Napoleone in mezzo al cortile di Brera, non mostra di soffrire del suo stato di nudità. Prima che degli Inglesi, Napoleone era prigioniero di poche idee, e tutte dell'ordine delle «idee fisse». Tenere il mondo in pugno, sia pure simbolicamente, gli fa dimenticare che è nudo.

Era a conoscenza Canova degli effetti del «nudo in sogno»? Se sì, la sua statua di Napoleone nudo costituisce il più subdolo, almanaccato, diabolico tentativo di regicidio: perché Napoleone si ammali e muoia. L'uomo in istatua, è anche più *sognante* dell'uomo che sogna.

Quando la piccola Vittoria svolazzante sulla sfera del mondo ebbe terminato di tradire Napoleone, e Canova andò a riprendersi in nome della Santa Alleanza le pitture e le statue usurpate

dall'Usurpatore,⁷¹ Talleyrand, cui lo scultore si era presentato come «ambasciatore delle arti», corresse: «Imballatore vorrete dire...». Questo diavolo zoppo, questo traditore nato, questo segnato da Dio che si serviva fino della sua qualità di «altamente nato», per avvilito nei suoi rappresentanti e uccidere quell'Arte che sola rappresenta quaggiù il nobile, il buono, il divino.

⁷¹Luigi di Borbone sedicente discendente di Luigi XVII (Naundorf), con il quale io m'incontrai nel 1924 all'Albergo di Russia, a Roma, durò a parlarmi per più d'un'ora dell'«usurpatore», e con un calore, un'animosità, un'acredine recentissime e ancor calde, prima che io riuscissi a capire che l'«usurpatore» era Napoleone I. Questo più che legittimista, questo «legittimo» era completamente cieco e guidato per mano, come Edipo da Antigone, da una sua figliola bellissima e bruna come Carmen; e poiché a metà del nostro colloquio io mi alzai dalla poltrona sulla quale stavo seduto, e che a mio gusto era troppo bassa, e andai a sedermi in altra poltrona, egli continuò a rivolgersi alla poltrona vuota, ed era buffo e assieme tragico questo dialogo «con la poltrona», la quale, poverina, mostrava di capire anche meno di me chi fosse l'«usurpatore». Napoleone regnante, questo termine era stato in uso in Francia, ma mi pareva che di poi fosse caduto in disuso. Non ero abituato al linguaggio dei «legittimi», io che nemmeno a quello dei legittimisti sono abituato.

Anche al Napoleone nudo di Brera toccarono le variazioni dell'alterna sorte politica, che nonché ai mortali toccano quaggiù anche alle statue. Al ritorno degli Austriaci a Milano, il Napoleone nudo dovette scendere nei terrifici sotterranei di Brera, e nascondersi tra gli scheletri dei frati Umiliati, onde non ritornò al suo posto in mezzo al cortile se non dopo la definitiva partenza dello straniero. E mentre i pifferi si allontanavano sulla strada di Verona, il Napoleone nudo con la Vittoria in mano risorgeva dal mortuario sottosuolo come un fantasma da teatro. Altre statue hanno avuto sorte anche più avventurosa. Al centro del palazzo dei Giureconsulti, sede attuale della Camera di Commercio (confortante questa costante nota di serietà, di giustizia, di lavoro nelle «cose» di Milano) si alza la Torre dell'Orologio edificata nel 1272 per volere del podestà Napo Torriani. Che altro poteva fare Torriani se non edificare torri? Dal sommo della Torre dell'Orologio una campana annunciava il mezzodì, l'avem-maria, l'agonia dei giustiziati, e annunciò anche la morte dei componenti la famiglia Viscontea. Una nicchia della Torre dell'Orologio ospita la statua di Sant'Ambrogio. Statua a testa di ricambio. In origine essa reggeva sulle spalle la testa di quel Filippo II, al quale Vittor Hugo dedicò il verso più buffo della sua carriera:

Philippe II était une terrible chose.

Poi, nel 1797, e per effetto del liberalismo che allora incendiava l'Europa, la testa della «terribil cosa» fu rimossa e sostituita da quella di Marco Bruto; infine, al ritorno degli Austriaci a Milano, la testa di Bruto fu asportata a sua volta e sostituita con quella del santo patrono della città. Soltanto i santi riescono a conciliare la diversa politica dei governi.

A pagina 73 di *Rome, Naples et Florence* (questo libro in cui si parla più di Milano che di Roma, di Napoli o di Firenze) Stendhal dice: «*Je vais à la place des Marchands, bâtie au moyen âge. Je regard la niche vide d'où la fureur révolutionnaire précipita la statue de l'infâme Philippe II*». Dal che si deduce che al tempo in cui Stendhal faceva le sue *flâneries* per le vie di Milano, il «furore rivoluzionario» che aveva precipitato la statua dell'«infame» Filippo II, non l'aveva ancora sostituita con quella di Marco Giunio Bruto. Ho chiuso tra virgolette «furore rivoluzionario» e «infame», per indicare che queste forti qualificazioni non sono mie ma di Stendhal. A cadere in siffatte ingenuità io mi sto più attento. Stendhal prende troppo sul serio la vita e gli uomini. Sull'*infame* di Filippo II però, io son d'accordo con Stendhal. Gli aggettivi d'infamia si possono dare senza grande rischio e quasi a colpo sicuro, mentre avventurati e pericolosi sono gli aggettivi *ottimo*, *eccellente*, o soltanto *buono*.

Caduto Napoleone e ritornati gli Austriaci a Milano, il popolo non precipitò Bruto dalla nicchia, come aveva fatto dell'infame Filippo, ma gli spiccò la testa dal tronco, la trascinò per le vie

della città, la gettò infine nel Naviglio, e nel 1833 posò sull'acefalo busto la testa di Sant'Ambrogio. Come si vede, le promiscue composizioni di Prometeo ubriaco non mancano d'imitatori. Quali pensieri può volgere nella sua testa di pietra, una statua che ha il corpo di un tirannicida e la testa di un padre della Chiesa?

Sant'Ambrogio è un pesce troppo grosso, ma se al tempo in cui sorse in Piazza della Rosa il monumento a Felice Cavallotti, Massoneria e Anticlericalismo avessero avuto più forza, chi sa se la policefala statua della Torre dell'Orologio non avrebbe visto partire la testa del vescovo, e dovuto ripescare dal fondo del Naviglio quella dell'uomo di Filippi? Mutati i tempi, anche il monumento a Felice Cavallotti ha dovuto abbandonare la sua primitiva sede e andarsene ai Giardini della Guastalla. Si è detto che ai Giardini della Guastalla il Leonida coricato troverà collocazione più acconcia che in Piazza della Rosa. La verità è che i Giardini della Guastalla saranno per Leonida ciò che i sottosuoli di Brera furono per Napoleone, ciò che le acque del Naviglio furono per la testa di Marco Bruto.

Non tutte le statue però camminano e si spostano per il mutare degli umori politici, e il Napoleone III di Barzaghi, che fino al 1926 era bensì rimasto nel cortile del Senato per politiche ragioni, prese la mossa in quell'anno per ragioni estetiche e andò a cavallo a fermarsi sul Monte Tordo, al Parco.

Gli edili di Milano credettero di fare opera meritoria, ma sbagliarono. Napoleone III a Monte Tordo è una statua qualunque, collocata in un luogo qualunque, rimpicciolita e sperduta come la scalinata dell'Aracoeli, a Roma, e la cordonata del Campidoglio dopo le demolizioni. Nel cortile del Senato invece, collocata su uno zoccolo molto basso, visibile attraverso il portone aperto a chi passava nella strada, la statua equestre di Napoleone III portava al massimo grado ciò che è la ragione metafisica di ogni statua, ossia la sorpresa e il richiamo. Non era passante che non si voltasse di scatto, come all'apparizione di un dio, a quell'uomo a cavallo che riempiva di sé il cortile, e che, col bicornio in mano, salutava il popolo di Milano dopo la battaglia di Magenta.⁷²

⁷²La forza «di apparizione» del Napoleone III di Barzaghi, era accresciuta dal carattere e dall'aspetto fantasmico di questo imperatore, che a imitazione del suo lontano collega Onorio, sveniva sui campi di battaglia alla vista dei morti e dei feriti. Del resto fu dopo avere assistito all'abbandono dei feriti durante la battaglia di Solferino, che il ginevrino Enrico Dunant gettò le basi di quella organizzazione di pronto soccorso che di poi (1862) fu perfezionata in Croce Rossa da Ferdinando Palasciano, medico napoletano, e riconosciuta da quasi tutti gli Stati del mondo dopo la Convenzione di Ginevra del 1864.

Egual sorpresa, eguale stupore io ebbi ad Ascoli Piceno, passando davanti a un portone in fondo al quale c'è una enorme statua di Costantino. Dopo il trasloco, l'Apparizione è morta nel cortile del Senato, né è rinata a Monte Tordo.

Goccioloni di pioggia in forma di saette traversano diagonalmente l'aria, brillano a un frammento di sole che traguarda fra le nubi basse e scure, colpiscono l'ignudo Napoleone impassibile e illuso di bellezza, illuso di gloria, illuso di destino.

Ci rifugiamo nell'androne sinistro, sul quale aprono le porte della scuola di scenografia, lo scalone della Braidense, la porta a vetri della biblioteca dell'Accademia. «Sinistro» qui ha significato doppio: uno diretto e l'altro figurato. Piace, nel gioco del linguaggio, gettare luce sullo spento significato delle parole; vedere come queste piccine si svegliano, mostrano una faccia che nessuno ricordava più, alcune si fanno avanti e sorridono come amiche ritrovate, altre scappano incalzate dalla vergogna. Il significato originale di androne: «parte riservata ai soli uomini», si sveglia d'improvviso e tanto più sorprende, davanti alla simpatica promiscuità di questi studenti, di queste studentesse, cacciati come noi dalla pioggia, e come noi venuti a rifugiarsi nell'androne. Sono contento per una volta che le parole perdano il loro significato primitivo. Androne, per fortuna, non significa più «luogo per uomini soli».

Entro nella biblioteca dell'Accademia. Il mio ingresso annulla di colpo cinquant'anni di progresso. Adorni di vecchiezza, i libri

stanno schierati nelle scansie di legno, dietro le gratelle di fil di ferro, come penitenti nel confessionale. Per me, l'idea della coltura si associa all'immagine delle stufe di maiolica o di ferro, alle librerie di legno, alle porte imbottite di panno verde. Vanto non è, ma semplice confessione.

La biblioteca dell'Accademia di Brera è stata fondata nel 1777. Questa data è una garanzia Centosessantaquattro anni fa. Per l'occhio poi questa cifra è una consolazione: l'asso in testa, cui seguono tre ufficiali, ciascuno con lo spadino al fianco, anche se lo spadino, come qui, manca.

Alcune fanciulle stanno sedute alla tavola di lettura, il libro coricato su un piccolo leggio di legno. Sono libri grandi come messali, illustrati di belle tavole. Bisogna leggerli come l'officiante legge il vangelo. Una giovane bocca sbadiglia davanti a tanta bellezza. Queste care fanciulle sono più vicine al sonno ancora, che al fulgore dell'arte. A un tavolino isolato sta la direttrice della biblioteca, bianca i capelli e l'abito nero, e con infinita pazienza, con tratto gentilissimo fornisce indicazioni, dà consigli alle fanciulle bisognose di lumi e di guida. Il suo nome sembra tolto dal catalogo di un floricultore: si chiama Eva Tea.

Io conosco ben altre biblioteche. Conosco la nuova Alessandrina di Roma, trasportata nella sua nuova sede dello Studium Urbis. Le scansie sono di vetro e metallo, le scale di ferro traforato. Ma in quella gelida dimora i libri si pigliano terribili raffreddori, e la pagina anche più calda di passione, diventa rigida come

il baccalà.

Qui invece è ancora la biblioteca vecchia, con le sue rughe, la sua polvere, la sua cordialità. Una grande stufa arde in un angolo, e fa le fusa come un enorme micio. C'è in quest'aria di studioso tròpico un sottilissimo fetore, l'acido butirrico di queste fanciulle che hanno i geloni alle dita, e troppo interesse alla Storia dell'Arte per trovare anche il tempo di lavarsi. C'è incompatibilità fra amore di studio e amore di bagno. Un fetorino simile, ancorché tradotto al maschile, doveva adornare quella cameretta di Arquà, nella quale Petrarca consumava le notti chino sui libri di Virgilio.

Due di queste fanciulle, sedute gomito a gomito, *leggono nello stesso libro*.

Rudimentale è tuttora l'esperienza della donna, specie in riguardo a taluni pudori mentali. Leggere è operazione anche più gelosa, più pudica del pensare. Se non tolleriamo che altri sorprenda il nostro pensiero solitario, tanto meno possiamo tollerare che altri lo sorprenda mentre esso è a contatto col pensiero altrui, col pensiero di un libro. Per le conseguenze che possono derivare da una lettura in due, valga l'esempio di Paolo e Francesca.

Noi leggevamo un giorno per diletto,
Di Lancilotto, come Amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Eppure io conosco un poeta e sua moglie, i quali di sera, a letto, non solo leggono nello stesso libro, ma a lettura finita si scambiano le loro impressioni. Chi studierà queste «altre» forme d'impudicizia? Piuttosto che spartire le mie letture con un altro, sia pure con te, Maria, io accetterei come meno impudica la situazione di Napoleone, nudo in mezzo al cortile di Brera.

Una interpretazione delle guerre napoleoniche che a mia conoscenza non è stata ancora data, è che le guerre napoleoniche sono una grossa avventura intellettuale, molto micidiale e costosa. Le cose fatte «in modo intellettuale», sono come le idee che vivono per sé e non si sono ancora incorporate nella realtà. Meglio: sono le idee che vivono per sé, e non sono destinate a incorporarsi nella realtà. Idee di lusso. Idee che non obbediscono alla necessità.

Idea è il primo stato della cosa destinata a vivere: stato secondo eternità, secondo incorporeità, secondo anima. Ed è strano che idea, nella sua letterale verità, significhi «cosa da vedere». Esempio di grecismo: rendere visibile anche l'invisibile.

Uomini che vivono, non dovrebbero mai fare quistione di idee. Vedono essi il loro sangue circolare? Vedono il loro cuore pulsare? Vedono la loro anima? Ma c'è un gusto speciale a trattare le idee per se stesse, a mangiarle crude. Ed è il gusto più attraente forse. E quello assieme che ci perde pure, c'invita alla pigrizia più inebriante. Di idee assaporate «crude» è fatta anche la lettura: sirena che vorrebbe invadere la nostra vita, farci vivere

unicamente con la mente e in un corpo paralizzato. Più comodo lasciarsi invadere da una marea di idee altrui, che piacciono e non costano sforzo.

Da piccolo, quando il nostro cuoco Nicola preparava i dolci, il mio gusto più grande era d'intingere il dito e assaporare l'impasto delle uova sbattute con lo zucchero, ossia l'elemento originario, la prima fase, l'*idea* del dolce *in fieri*; e in confronto al quale la pizza messa al forno e portata a compimento per opera di cottura (idea divenuta realtà) era un cibo devitalizzato e privo di fascino.

Quanto vivo quel primo elemento! Quanto fresco! Quanto ricco di avvenire! Nel suo presente quel sapore conteneva anche l'avvenire di un sapore futuro. Il sapore del dolce compiuto invece era conchiuso nel suo presente, circondato da una frontiera di secchezza, di aridità.

Più si conosce la vita di Napoleone, più si conferma che egli era un intellettuale e che da intellettuale operava. Non alludo alle sue costanti aspirazioni letterarie: sarebbe troppo facile. Ma «intellettuale» è la sua opera propriamente napoleonica, ossia di conquista. Intellettuale, cioè a dire promossa dalle idee, associata alle idee e priva di fine pratico. (Pratico s'intende fattivo e necessario, ma anche limitato e chiuso).

Napoleone del resto non è il solo esempio di conquistatore intellettuale. Alessandro era anche più «intellettuale» di Napo-

leone: capitano che conquista per dare forma al suo sogno intellettuale; e più ancora Gengis Kahn, Tamerlano, le cui conquiste rapide, fulminee, stese su spazi vastissimi, danno anche plasticamente l'immagine del «fantasma intellettuale».

Intellettualità non è affatto incompatibile con barbarie. Anzi, più l'uomo è rozzo, più sente il fascino, aspira alla «sottile grandezza», riverisce la «impalpabile» superiorità dell'intelletto. Più l'uomo è ignorante, più è propenso a credere.

Si è tratti in inganno dai particolari. Si dice «realismo di Napoleone», perché si pensa alle soluzioni che Napoleone trovava via via (e che infatti sono altrettanti capolavori di realismo), si pensa alle sue battaglie fulminee e concluse, alla speditezza e al cinismo con i quali egli raggiungeva via via i suoi fini: ripudio della moglie, cattura del papa, uccisione del duca d'Enghien, e soprattutto le vittorie. Ma queste soluzioni non sono né la soluzione generale, né il fine ultimo di Napoleone.

Quale questa soluzione generale? Quale questo fine ultimo? Insolubile la prima, irraggiungibile il secondo, perché soluzione e fine da *intellettuale*, ossia associate alla sorte stessa delle idee, le quali galleggiano su una superficie ineffabile, e non conoscono né principio né fine.

Manca ogni indizio in Napoleone di quel concetto di razza, che è la ragione prima del conquistatore non intellettuale. Il fatto razza lo lascia del tutto indifferente. Non dà ascolto alla misteriosa voce di un popolo, di una terra. Sposa una creola. È in forse

tra Francia e Italia: tra «servirsi» dei Francesi o degl'Italiani, per dare vita e corpo al fantasma che egli si porta dentro. Opta in fine per la Francia, la quale, in quel tempo, gli dà maggiore affidamento di successo. Ma quando già è in Francia, e ha già iniziata la sua carriera di conquistatore, Napoleone vagheggia l'idea di servire il Sultano, per *servirsi del Turco*.

Una delle maggiori aspirazioni di Napoleone – e delle più compiutamente appagate – fu di portare le sfingi in Europa, ossia il mistero, gli arcani della più antica e misteriosa civiltà. (Sogno da intellettuale, in verità assai debole). E per volontà di Napoleone, le Sfingi, queste rappresentanti del mistero, tornitelle e pettorute, vengono a reggere i tavolini, a spalleggiare le mensole, a bracciare le sedie.

L'ostilità che un'epoca più propriamente fisica ha per gl'intellettuali, viene non dall'invidia più o meno viva, più o meno dissimulata, più o meno cosciente che l'uomo fisico ha per una condizione considerata superiore (leggi: più vicina alla natura divina) ma dall'incapacità pure degl'intellettuali di edificare un'opera praticamente esistente, e dunque utile, o per lo meno «usabile» non solo dagl'intellettuali, ma anche da coloro che tali non sono, ossia da tutti. Infatti, le guerre napoleoniche passano, quest'opera squisitamente intellettuale, e non lasciano dietro a sé se non un vento di gloria, ossia un premio impalpabile, il solo consentito all'intellettuale.

È un bene? È un male? Bene e male variano secondo i momenti e le circostanze. Ricordiamo la profonda parola di Cristo: «Il mio regno non è di questo mondo», che, ridotta alle proporzioni debite, si può applicare all'intellettuale. Non per nulla l'intellettuale, anche se bolscevico, anche se ateo, trova nel cristianesimo l'alleato più sicuro.

L'ultima guerra napoleonica, ossia promossa da concetti intellettualistici, fu la guerra 1914-1918; e infatti come tutto ciò che è soltanto intellettuale, essa non dette risultati né pratici né duraturi.

Le guerre che si combattono nel nostro tempo, iniziano il periodo delle guerre *del tempo fisico*. Guerre destinate a lasciare tracce profonde e durature. Anche il tipo fisico del combattente d'oggi, differisce dal tipo del combattente delle guerre «intellettuali». Il suo occhio è «spregiudicato», vacuo di fini, di «sogni» intellettuali. La quale spregiudicatezza si può anche scambiare per assenza di principii morali.

La mancanza di praticità è lo svantaggio dell'intellettuale. Nei periodi prevalentemente fisici, gli si può dare impunemente dell'inutile, del superato. Tra i vantaggi dell'intellettuale, c'è la sua non soggezione al tempo. Diversamente dalla giovinezza dell'uomo fisico, che si esaurisce nel giro di pochi anni, la giovinezza dell'intellettuale progredisce in ragione inversa al declinare della sua vita fisica. E il vecchio, sì signora, diventa giovane.

Ma i pericoli dell'intellettualismo?

Giorni sono leggevo il libro di uno degl'intellettuali più intellettuali del nostro tempo. Ed ero attratto, e perché no? sedotto dall'agilità, dalla duttilità di quell'ingegno, che si manifestava soprattutto nei passaggi da pagina a pagina. Che libertà, che vivacità in quella mancanza di legami, in quel saltare di palo in frasca!

Finché mi accorsi che l'impaginazione del libro era sbagliata, e che da pagina 34 si saltava a pagina 15, da pagina 95 a pagina 42.

Questo è più che il vecchio che diventa giovane: è il vecchio che perde ogni età, oltrepassa la logica (che è legata al tempo) e diventa Dio.

Per recarsi tutte le mattine da casa sua a Brera, Carlo Dossi non aveva che da traversare in diagonale la via dello stesso nome. Di Carlo Dossi, ministro plenipotenziario d'Italia ad Atene, serbo un ricordo come di persona veduta in sogno. Io avevo due anni, lui era già sulla soglia della vecchiaia. Ricordi così remoti, Weininger dice che sono segno di genialità. Della mia genialità non avrei dubitato pur senza questa prova del ricordo; tuttavia l'accetto con piacere.

Carlo Dossi non è uno pseudonimo, ma la riduzione del legittimo nome. Colui che nelle lettere è noto col nome di Carlo Dossi, nella vita si chiamava Carlo Alberto Pisani Dossi. In Atene la Germania era rappresentata da un colosso: il barone

Herbert von Ràthibor; la Francia da monsieur d'Ormesson, padre di Vladimiro d'Ormesson che oggi scrive di politica estera nel «Figaro», e uomo fisicamente decoroso, benché rosso di pelo e di statura mediocre. A rappresentare l'Italia presso il re degli Elleni, la Consulta aveva scelto l'uomo più deperito di tutta la diplomazia italiana. Errore. Scaltrezza, oculatezza, circospezione non bastano a fare un buon diplomatico: è necessaria anche la prestanza fisica. A un ambasciatore si richiede la pienezza «doppia» delle figure delle carte da gioco, e con le figure delle carte da gioco egli dovrebbe avere in comune anche la facoltà di capovolgersi senza danno, ossia rimanendo sempre in piedi. La magrezza giovanile di Carlo Dossi è documentata in un ritratto di Tranquillo Cremona, ma con l'andare degli anni essa fece tali progressi, che quando io rividi Alberto Pisani Dossi a Milano alcuni anni prima che morisse, egli più che un uomo era un sospiro d'uomo. Dossi m'invitò nella sua villa sopra Como, in località Dosso Pisani (i nomi intorno a questo sospiro d'uomo compongono un rebus) che ancora non era finita di costruire ma già arieggiava nelle sue colonne e nei suoi terrazzi tra gli alberi le ville *am Meer* dipinte da Böcklin. Notai nella cimasa del vestibolo un fregio di carciofi cui s'intrecciava il motto «mira al cuore», e ne domandai al signore del luogo; il quale, indicando con l'indice il suo povero petto, mi disse che egli pure era come il carciofo, che sotto una corazza di foglie irte di spine cela un cuore buono.

Quando io arrischiassi alcuna timida lode all'*Altrieri*, a *Gocchie d'inchostro* e ad altre opere di Carlo Dossi, questi arrossì e si turbò per quel tanto che può arrossire e turbarsi un carciofo, e sussurrò che autore di quei libri non era lui, ma suo fratello: un fratello che forse Carlo Dossi non ebbe mai. D'inverno Carlo Dossi abitava la sua casa di via Brera, si levava di buon mattino perché era uomo di studio e di costumi cenobitici, consumava nella guardiola della portineria una scodella di minestrone freddo che gli preparava la sua portinaia, dopo di che si avviluppava di lana e andava a lavorare alla Biblioteca Braidense.

Questa forma di aggettivazione può far pensare a una origine latina, ma il nome di Brera in verità non è se non il residuo di *Braida del Guercio*, che era un'ortaglia fuori le mura di Ansperto, ove i frati Umiliati, dopo il rinnovamento dell'Ordine, fondarono un loro cenobio che associava cultura dell'anima e cultura dello spirito, e riuniva dentro le stesse austere mura santi, poeti e ricercatori. Per recarsi alla «Braidense» (è strano, ma certi nomi ispirano pudore) Carlo Dossi non aveva che da traversare via Brera in diagonale, e subito respirava quell'odore di studio che spira nel severo e monastico palazzo dell'intelletto milanese. Del resto, l'odore di studio si fiuta dappertutto a Milano – che oggi è forse la più dotta delle nostre città – e armoniosamente si associa a quell'odore di ceppo bruciato che così gradevolmente titillava le narici di Stendhal, e che è il simpatico, l'affettuoso, il domestico odore delle confortevoli città del Nord.

L'ordine degli Umiliati fu soppresso nel 1571, ma gli studi a Brera fiorirono più che mai sotto i Gesuiti, i quali accolsero nella loro Università anche il giovinetto Luigi Gonzaga, che divenne di poi quel fiore di santità che tutti conosciamo. Prima d'infilare il portone disegnato da Piermarini, Carlo Dossi passava davanti alla piazzetta che, a destra, è formata da una rientranza di questo palazzo edificato con scuri mattoni nel 1686, su disegni dell'architetto Richini. In fondo alla piazzetta, che ha carattere «quartiere latino», si apre un portone secondario, che studenti e studentesse usano piuttosto che il portone monumentale. A sinistra gorgoglia di notte e di giorno una di quelle fontanelle a bassa colonna di ferro, che Nietzsche lodava nelle nostre città e di cui faceva largo uso; a destra si stende un praticello cintato, dal quale si levano quattro piante modeste. Quattro egualmente sono gli alberelli che proteggono le spalle di Francesco Hayez, che Barzaghi modellò quarantanove anni sono. Hayez sta ritto sopra un piedistallo di modesta statura, veste il camice da lavoro che un cordiglio gli serra alla vita, la sua mite e barbata testa di pittore neoclassico è coperta da una papalina. Il pittore si accinge al lavoro. Nella sinistra regge la tavolozza e il mazzo dei pennelli, con la destra tiene delicatamente il pennello col quale poserà la pennellata sulla tela. L'uso di tenere i pennelli nella sinistra assieme con la tavolozza, completa la figura del pittore ma è scomodo e irrazionale. Per di più, i pennelli tenuti a questo modo s'insudi-

ciano a vicenda. Sono pochissimi anni che Arturo Martini dipinge, ma per prima cosa egli ha pensato a una maniera più comoda di tenere i pennelli. Si è fatto una mezza sfera di gesso, simile a un portaspilli e forata di buchetti, nei quali egli infila i pennelli per la punta del manico. Io, quando dipingo, non tengo la tavolozza in mano, ma posata accanto a me sopra un tavolino, assieme con i pennelli, i colori, le emulsioni diluenti. Così, più che pittore mi sento dentista. Per fare bene un mestiere, bisogna spogliarlo dei suoi caratteri pittoreschi. Immagino generali che dirigano le battaglie in veste da camera e pantofole, sdraiati in un'amaca a frange e il tubo del narghilè in bocca. Immagino due pesi massimi che combattano in frac e decorazioni, la tuba in testa e occhiali cerchiati di tartaruga. Perché tenere il povero Hayez nell'umida piazzetta, e non permettergli di rientrare nel caldo del suo studio, a dipingere il *Bacio*, i guerrieri antichi con l'elmo dei pompieri in testa, la faccia occhialuta di Cavour, gran notaro dell'unità italiana? Hayez costretto a stare fuori della porta di casa, mi stringe il cuore come i piccoli sarcofaghi delle necropoli etrusche, collocati fuori della tomba di famiglia, perché i bambini, per difetto di non so quale iniziazione o «battesimo», non potevano stare dentro la tomba, al caldo d'inverno, al fresco d'estate e al riparo dalle intemperie, assieme con i genitori, i fratelli, le sorelle, i famuli. Quale iniziazione, quale battesimo è mancato a Francesco Hayez? M'inoltro dentro il cupo androne dell'Accademia. Una scritta a stampini indica lo studio

di Hayez. Scendo un paio di gradini, spingo una curiosa porta a cancello scorrevole, mi trovo nello studio: è vuoto. E non solo è vuoto, ma è nuovo. E non solo è nuovo, ma è incredibilmente piccolo. I muri sono dipinti di fresco, uno zoccolo marroncino rafforza il basso della parete. «Qui c'era la sua tavolozza, i suoi pennelli, il suo cavalletto, la tela cui stava lavorando quando morì...». Così dice Cerri, il custode che mi fa da guida. Ma ora la tavolozza dov'è, dove sono i pennelli, il cavalletto, il quadro incompiuto? Cerri indica una porta vicina allo strano cancelletto, e il potente lucchetto che la chiude. Mi dice che la chiave di questo lucchetto l'ha il Mariani. Ma il Mariani dov'è? «Mariani!... Mariani!...». Gli enormi corridoi a volta assorbono gli appelli del custode, li annegano nella loro inviolabile vastità. Un pensiero rompe nella mia mente e m'agghiaccia, che in questo edificio tenebroso, che pur stando sopra la superficie della terra ha il carattere dell'ipogeo, io potrei morire senza che nessuno se ne accorgesse. Cerri non capisce perché io gli stia così insistentemente alle costole. Quanto ai sotterranei veri e propri di Brera, mi dicono che tra le fondamenta del palazzo corre un tenebroso labirinto pieno di scoperchiati avelli e degli sparsi scheletri degli antichi Umiliati. Talvolta gli studenti compiono là sotto delle macabre scorrerie, e il mio amico Fabrizio, quando era studente, raccolse un giorno nei sotterranei di Brera un teschio di frate, lo avviluppò in un giornale e andò a deporlo in un tassì. Molto parlarono i giornali del tempo del «teschio nell'automobile».

L'aula della Scuola di architettura è nell'ex sagristia del convento, in un angolo c'è ancora il lavabo in forma di altare, sormontato da un sarcofago. Fuori della scuola è una cappelletta a volte, nelle quali pochi frammenti di affreschi finiscono di spegnersi. Cerri mi dice che la signora Eva Tea, bibliotecaria della biblioteca dell'Accademia, fa celebrare di tanto in tanto in questa cappelletta una messa. Questi riti hanno carattere propiziatorio e dovrebbero aiutare gli studi dei giovani architetti, ma non se ne vedono gli effetti. Dio non ama l'architettura? Nell'Aula Magna, altrimenti detta Sala Napoleonica, le copie di gesso dell'Ercole Farnese, della Vittoria di Samotracia e dell'Apollo del Belvedere mi tirano fuori dal seno questo grido: «Che barba il classicismo!». Due lapidi sono murate alla destra del portone secondario. Una dice: «In questo palazzo Giuseppe Parini poeta abitò e morì», e l'altra: «In questo palazzo Barnaba Oriani astronomo abitò e morì». Come si vede, l'autore di queste lapidi non sprecava fantasia. Giuseppe Parini fu nominato Soprintendente al Palazzo di Brera nel 1791, e per la cura posta in applicare i principii universali delle lettere e delle arti, per lo zelo manifestato a tirare nel palazzo artisti, astronomi, bibliofili e i «giovini signori» delle scuole Palatine, il buon abate si meritò il soprannome di «Signore di Brera». L'autore del *Giorno* era sollecito a educare i giovani ma non ammetteva le donne agli studi. Una sola riuscì a infrangere questo divieto, non si sa bene come, ed entrò a Brera nel 1798; ma veniva «istruita in luogo separato dalle Scuole pubbliche».

Ugo Foscolo incontrò Parini nel 1798 mentre usciva da Brera circondato dai suoi fedeli uditori, i quali rispettosamente misuravano il loro robusto passo giovanile al passetto claudicante del maestro. Quanto allo scultore Secchi, autore del monumento a Parini in Piazza Cordusio, egli ha rappresentato per un eccesso di delicatezza il poeta zoppo in atteggiamento di grande camminatore.

Parini morì nel 1799, nella sua stanza di Brera verso la piazzetta, guardando il cielo e le piante dell'attiguo giardino. Così all'autore del *Giorno* si chiuse il giorno.⁷³ Meglio si capisce ora la commozione che ispira questa piazzetta, e come una piazzetta di quattro piante e quattro alberelli, possa racchiudere tanta gentilezza e tanta umanità. Mio fratello mi dice quanto dura è la vita a Nova York, ove piazzette come queste non ci sono, ma soltanto una enorme città di alberi, chiusa dentro la sterminata città di pietra. Dò un'ultima occhiata a Francesco Hayez, che, col pennello pronto, aspetta che abbiano terminato di rimettergli in sesto lo studio per tornare a lavorare; e l'impazienza del pittore di

⁷³«Compose nel 1799 con estro generoso il Sonetto

Predaro i Filistei l'Arca di Dio;

Tacquero gl'inni e l'arpe de' Leviti,

e aveva settant'anni. Dettollo; e dopo un'ora e mezzo spirò»

(Ugo Foscolo, *Seconda Lettera dall'Inghilterra*).

bronzo nessuno l'intende meglio di me, che ogni mattina, per tornare a lavorare, aspetto nel corridoio dell'albergo che la cameriera abbia finito di riordinarmi la camera.

In un angolo del corridoio che conduce alla Scuola di Figura del Liceo di Belle Arti, è posata per terra una copia di gesso della testa di papa Rezzonico scolpita da Canova: orribile frutto di una gigantesca decapitazione, operata da un carnefice gigante. Il papa è catoblèfaro e la sua bocca socchiusa come per un respiro d'agonia. Basso, pesante, plumbeo, lo sguardo pontificale non può vedere più che le mie scarpe, e d'istinto io mi nascondo i piedi. Sulla testa «appiedata» del papa, molte generazioni di studenti hanno apposta la loro firma. Talvolta, accanto al nome dello studente, si legge il nome di una studentessa. Proprio così, signor abate Parini.

Barnaba Oriani diresse l'Osservatorio di Brera, che prima di lui era stato diretto da Carlini e dal Padre Boscovich, e dopo di lui fu diretto da Schiaparelli. L'Osservatorio di Brera è nato si può dire per caso, perché in una notte del 1760 due padri gesuiti, i PP. Pasquale Bosio e Domenico Gera, del Collegio Gesuitico che in quel tempo occupava il palazzo di Brera, dilettandosi entrambi di studiare gli astri e i movimenti celesti, scoprirono con loro grande sorpresa una cometa. Questa scoperta accese l'ardore scientifico dei Padri, un sestante mobile di 6 piedi di raggio fu ordinato al Canivet, di Parigi, e il Padre La Grange prese la direzione del piccolo osservatorio. Questo, sviluppatosi a poco

a poco e arricchitosi di strumenti sempre più potenti, come il colossale altazimut provveduto da Boscovich, il settore equatoriale di Sisson del 1775, col quale fu scoperto il pianeta Esperia, il rifrattore di Merz, col quale Schiaparelli fece i suoi primi studi di Marte, finì per diventare la specola più importante d'Italia. Recentemente, il rifrattore di Merz-Repsold, che puntava il proprio cannone da entro la cupola maggiore dell'Osservatorio di Brera, è stato trasportato con le dovute cautele nel nuovo Osservatorio di Merate, ove è stato raggiunto da un grande spettroscopio dato dalla Germania in conto riparazioni.

Il Mariani finalmente si è trovato, ed egli, simile a un Caronte che avrebbe assieme le qualità della guida alpina, mi precede su per le scale gigantesche che conducono all'or sconosciuto Osservatorio di Brera. In fondo a un immenso corridoio a volta, Mariani si ferma davanti a una porticina appena tracciata sul muro e rasata di ogni sporgenza, e carbonarescamente bussa tre colpi rapidi, seguiti a breve distanza da tre colpi lenti. Infine, e quando dopo lunga aspettazione la porticina si socchiude sospettosa, Mariani mi consegna a colui che è apparso dietro la fessura, come Virgilio «venuto in parte ov'ei per sé più oltre non discerne», consegnò Dante a Beatrice. E dietro al mio Beatricio salgo una scala paradisiaca, giungo sulla soglia di una sala vestita le pareti di libri, ove né aria si respira né vita si vive attinte dalla terra, ma dal cielo e dagli astri che innumerabilmente lo abitano. Ma l'astronomo che sta seduto a una scrivania nel fondo della

sala, è circondato di silenzio astrale e non prende in considerazione lo scopo della mia visita. Mi dice che l'Osservatorio di Brera non è più in funzione e che gli strumenti più interessanti sono stati trasportati a Merate. E con questo? Lo so bene che l'Osservatorio di Brera è smobilitato e in riposo. Io non sono venuto qui per ammirare equatoriali perfezionati, rifrattori di ultimo modello, riflettori di straordinaria potenza, e la mia visita ha carattere evocatore e sentimentale. La mia pazienza è pressoché inesauribile, ma davanti a tanta astronomica ostinazione essa non tarda a esaurirsi, e con voce sensibilmente alterata, con tono più alto del normale io dico: «E poi, se curiosità mi pungesse di un osservatorio modernamente attrezzato, non qui sarei venuto, ma sarei andato al Monte Wilson!». Che avviene nell'animo del mio astrologico signore? Quale effetto producono in lui le mie parole, e soprattutto il mio accenno al Monte Wilson? È come se avessi dato la parola d'ordine. Egli, che fino allora mi ha guardato come un marziano guarderebbe un abitante della terra, muta sguardo subito che io pronuncio il nome del Monte Wilson, quasi ora soltanto egli si sia accorto che io pure appartengo alla specie dei marziani, e non c'è ragione dunque di porre fra me e lui una barriera di reticenza, di sospetto, e quella distanza che l'iniziato pone tra sé e il profano. L'astronomo si alza sorridendo dalla scrivania (e soltanto allora io mi avvedo che egli somiglia in qualche modo all'abate Parini, quasi distratto un giorno nelle sue celesti esplorazioni, sia caduto sulla terra e si sia ferito

alla caviglia) e affabilmente premuroso si accinge a farmi visitare il vecchio e ormai disarmato osservatorio. Sulle tavole della sala vestita di libri, leggo gli uranici titoli di due pubblicazioni ignotissime laggiù, sul basso piano di noi terrestri: *Coelum* si chiama l'una, *Avventure del cielo* l'altra. E da queste parole di sconfinite significazioni la mia mente parte in fantasie altissime, mentre comincio dietro la mia claudicante guida a salire la scala che porta alla cupola girevole onde Schiaparelli scoprì i «canali» di Marte, e generò la credenza che i marziani fossero dei peritissimi ingegneri idraulici. Di colpo, l'uomo non si sentì più solo nel sistema solare. La fede nella scienza era altrettanto cieca in quel tempo positivista, quanto in tempi spiritualisti la fede in Dio e la speranza germogliò in tutti i cuori che presto saremmo riusciti a comunicare, sia per mezzo di straordinari apparecchi ottici, sia per mezzo di telegrafi giganteschi, con i nostri cugini di Marte. Ma si disse pure in quella occasione che i marziani, come creature più progredite di noi, avrebbero trovato essi per primi il modo di comunicare con la terra; e l'uomo, fidente, aspettò.

Passiamo alla scaletta a spirale che sale alla cupola grande. Questa scaletta io non l'ho mai veduta prima di adesso, eppure la conosco. È la scala dello «sculaccione», e questa sua particolarità mi costringe, per ragioni che non tarderemo a conoscere, a una sorveglianza rigorosa dei miei atti. Quale testimonianza più suadente che la percezione del mondo sensibile, è per noi questione unicamente mentale? Anni sono, Carlo Carrà salì questa

scaletta a spirale in compagnia del direttore dell'Osservatorio di Brera, e di un amico che portava dei calzoncini a quadretti bianchi e neri. Vedendo davanti a sé le culacee rotondità dell'amico, Carrà non resisté alla tentazione che gli pruriva le mani, e gli sferrò una potente sculacciata. Ma quando il percosso si voltò, Carrà riconobbe con raccapriccio la faccia stupefatta e irritatissima del direttore dell'Osservatorio, il quale, per una fatale coincidenza, portava egli pure dei calzoncini a quadretti bianchi e neri.

Sotto la cupola grande, guardo attraverso l'ovale occhio di vetro di una porta potentemente corazzata di chiavistelli, l'orologio di precisione che al tocco di ogni giorno dà ai milanesi il segnale orario, e l'assicurazione che il tempo non è un puro concetto. La camera di questo servitore di Cronos è mantenuta a una costante temperatura di 26 gradi, e la minima variazione termica avrebbe effetti disastrosi sul suo organismo di acciaio. Anni sono, in un reparto del Giardino di Acclimatazione di Parigi, vidi la mosca zezé sotto una mezza sfera di spessissimo vetro, forata al sommo da uno stretto pertugio, onde due volte il giorno un custode lasciava cadere alcune gocce di sangue, di cui quel villosissimo mostro avidamente si nutriva. Quale strana analogia tortura la mia mente? Anche l'orologio di Brera, io penso, nella sua micidiale precisione, dà la malattia del sonno, e il suo morso è mortale.

Nella scuola di scenografia, il direttore mi avverte con un sorriso d'intesa, che una volta quest'aula era lo studio del «buon»

Mentessi. «Buono», in questo caso, ha significato tra compatiscente e dispregiativo. Mentessi era un piccolo pittore, ma – guardo intorno a me i teatrini nei quali gli allievi scenografi danno saggio delle loro scenotecniche capacità – è lecito a tutti forse trattarlo come tale? Mentessi era il compagno di un altro pittore piccolissimo: Conconi, e la paziente vittima dei suoi scherzi crudeli. Come tutti gli animi miti, Mentessi era un ammiratore devoto e incondizionato della natura, e si levava dal letto nelle ore castissime dell'avantigiorno, per contemplare il trionfo dell'aurora. D'estate abitavano, lui e Conconi, una casetta campestre. Una mattina Mentessi al suo solito si levò per tempo, e uscì sul terrazzino in camicia da notte, per salutare la rododàtila Aurora. Assieme con le prime luci del giorno, saliva nel cielo e si diffondeva un chiaro suono di campane, e dal paese veniva su lentamente cantando una processione, avviata a un vicino santuario. In testa marciavano le alte vergini (cfr. Marziale: «*grandes virgines*») reggendo labari e stendardi. Quando vide la processione venire avanti, Mentessi volle rientrare in casa e nascondersi, ma il crudele Conconi aveva chiuso la finestra dall'interno, e se n'era tornato a letto. Intanto le vergini labarofore avevano adocchiato sul terrazzino quell'uomo nudo le gambe e scarmigliato, e un certo quale disordine era entrato nelle file del pio corteo. «*Côncôn! Côncôn!*» impetrava l'infelice Mentessi, ma lo spietato Conconi faceva orecchie da mercante. D'un tratto, una folle ventata mattutina sollevò la camicia da notte di Mentessi,

scoprì gli attributi della sua povera virilità. La processione di colpo si ruppe, e le alte vergini, rompendo in acutissimi stridi, fuggirono per la campagna, come uccelle sulle quali sta per abbattersi il falco.

Io che conosco le torture inumane dello scrittore davanti al foglio bianco, questo abisso e questa tomba, la fantasmica difficoltà di riempirlo di piccoli segni neri in fila, simboli di pensieri senza immagine né corpo; io che conosco peraltro il lavoro manuale e piacevole del pittore, il miracolo di formare un'immagine mediante alcune linee combinate, di far «girare» una testa mediante la giusta distribuzione delle luci e delle ombre; io penso con nostalgia alla vita-gioco del pittore, al suo inavvizzibile fanciullismo, che consente gli scherzi di Buffalmacco a Calandrino, di Conconi a Mentessi, di Bartoli a Francalancia. Penso all'occhio «tranquillo» del pittore. Ma quale occhio sarà mai il mio, in cui si confonde lo sguardo tranquillo del pittore, quello interno dello scrittore, quello torbido e distratto del musicista? Non per nulla da qualche tempo in qua lenti non trovo adatte alla mia vista. Scusatemi, signori, se talvolta non vi vedo.

A conclusione della mia visita all'Accademia di Brera, Francesco Messina mi fa entrare nella classe di scultura, nella quale egli stesso professa. Dalla soglia egli annuncia ad alta e chiara voce il mio nome. Gli allievi intenti a modellare la creta si levano dagli scanni e levano il braccio al saluto; e il braccio al saluto leva pure l'ignuda fanciulla che sta ritta sulla pedana del modello. Una

vampa di vergogna mi offusca la vista, e a testa bassa, come il toro che si accinge all'attacco, traverso l'aula fra i trespoli dietro il mio gentile amico, fingendo di guardare qua e là, ma nulla vedendo delle esercitazioni di quegli scultori in erba; e più che altro studiandomi di non lasciar tornare il mio sguardo sulla fanciulla ferma ancora nella posizione del saluto, e di cui in un baleno, e come nello choc di una scossa elettrica, ho intravisto la magra e pallida nudità, chiazzata nel mezzo da una gran macchia nera. Penso con gratitudine, come il naufrago dal rottame cui si aggrappa pensa alla terraferma, penso ai miei lavori segreti e alla mia vita solitaria, così bene intonati alla estrema timidezza del mio carattere; e penso allo sforzo, all'allenamento cui mi sarei dovuto sobbarcare se invece che ai lavori poetici e alla vita solitaria, mi fossi avviato, come volevano i miei genitori, alla vita di azione. Passare disinvolto tra le folle, dominare con lo sguardo gente che non conosco, affrontare le situazioni più scabrose. Ci sarei mai riuscito? Finalmente usciamo dall'aula e lo spettro di quella nudità, la macchia nera che nel mezzo la feriva, si spengono dietro a me. La porta si chiude. Ritrovo la mia libertà di sguardo e per un po' la esercito sui muri nudi dell'androne (nudi anche i muri, ma quale diversità!) come dopo che si è stati a lungo seduti si fanno dei movimenti apparentemente assurdi per sgran-chirsi le gambe.

O VELATISSIMA VERITÀ

Lo *Sposalizio della Vergine* è la perla della Pinacoteca di Brera. Questo celebre dipinto è presentato in istato di perfetto isolamento, e prima del 1915, una targhetta attaccata alla cornice indicava che l'opera era valutata due milioni di lire. Non a caso questo quadro giovanile e peruginesco di Raffaello è conservato a Milano. La nettezza delle sue linee architettoniche, la limpidezza del suo cielo sono come un metafisico ritratto di questa città dotta e meditativa: la più romantica delle città italiane. Nei chiari pomeriggi di primavera o di autunno bisogna fermarsi in Corso Venezia, all'altezza del Museo di Storia Naturale, e guardare verso Loreto: si ritrovano le linee purissime dello *Sposalizio* e il suo purissimo cielo. E aguzzando lo sguardo, si vede anche brillare nel fondo la cima dentata del Resegone.

Nei chiari, nei morbidi pomeriggi d'autunno...

Erano le prime ore di un morbido pomeriggio d'autunno, che con molto amore, con infinita prudenza andava raccogliendo il caldo ricordo della fugghita estate. Avevo accompagnato un amico in Piazza Carlo Erba, e mentre costui sbrigava certo suo affare da Rizzoli, io lo aspettavo passeggiando sul marciapiede. Le strade tutt'intorno, chiuse fra lunghi stabilimenti industriali, erano deserte e tranquille. Dalle finestre orizzontali, sulle quali

gli avvolgibili si aprivano a tenda, cadeva il picchiettio leggero delle macchine da scrivere, cicale cittadine. E d'improvviso, in mezzo a quel silenzio così pulito, così civile, nacque come un fiore di suono la voce argentina di un organetto.

Il piccolo equipaggio musicale si era fermato dall'altra parte della via, il muletto stava a testa china e le orecchie afflitte. Un passerotto gli salticchiava tra le zampe, beccava in delirio le poma ancor fumanti che quello aveva lasciato cadere. La padrona dell'organetto era ferma presso il muletto, la sua bambina andava in giro col piattello, e le sue inevitabili mosse per non lasciarsi sfuggire nessuno dei radi passanti, erano una manifesta dimostrazione di come nessuno sfugge al proprio destino.

Mi avvicinai. L'organetto, uscito dalla fabbrica Carrera e Figli, di Cremona, era istoriato di lire finemente dipinte. Dietro un riparo di vetro, si vedevano i pistilli che percotevano a ritmo i tamburelli.

Il suono dell'organetto, cui si mischiava il tenue zim zim dei piccoli cimbali, veniva come di lontano. Di tanto in tanto arrivava dal fondo della via Giovanni Pascoli...

A Milano, Giovanni Pascoli è stato allogato in un quartiere periferico e industriale, lontano dai suoi colleghi, tutti riuniti vicino al Parco, compreso il suo quasi coetaneo Carducci. Perché? Badino gli edili a non addolorare un poeta. Questo Pascoli isolato e lontano dagli altri poeti, è una malvagità e potrebbe sembrare un giudizio.

Di tanto in tanto, dal fondo della via Giovanni Pascoli arrivava un tram, traversava Piazza Erba, si allontanava nella prosecuzione della via; e il suo cupo fragore ferrigno sommergeva per un tratto il suono gentile e argentino dell'organetto, che indi a poco riemergeva come la testa di una sirena, dall'onda abboccata e crestata che le era passata sopra.

L'organetto suonò: «Di Provenza il mar, il suol / chi dal cor ti cancellò»; poi: «Di quell'amor ch'è palpito / dell'universo intero»; poi: «Addio del passato bei sogni ridenti»; e mai come in quel pomeriggio di autunno, dalla granellosa voce dello strumento uscito dalla fabbrica Carrera e Figli, la *Traviata* mi rivelò il suo carattere periferico e stradale.

Solo uno sciocco potrebbe trovare irriverenti questi due aggettivi, ma tra i nostri lettori gli sciocchi non allignano, e anche ai meno preparati sarà facile capire che la nostra aggettivazione non vuol essere se non una risposta a quella definizione di *opera borghese-verista*, che fu data altre volte a questa amorosa «confessione» di Giuseppe Verdi a Giuseppina Streponi.

Verista la *Traviata* non è, anche se in certo modo essa può essere considerata l'origine di quel melodramma verista che tanto danno ha recato alla nostra musica e alla nostra reputazione, facendo smarrire il senso del ritmo, calpestando la buona creanza musicale, coprendoci di vergogna presso coloro che della civiltà musicale non avevano perduta la nozione. Ma borghese, la *Traviata*, assolutamente no.

Borghese è il *Tristano*, il cui delirio amoroso si affa ai bei salotti caldi, ai divani vellutiferi, ai soffici bucàra che anche alla vista danno la fiduciosa impressione che, comunque si cada, non ci si farà male; perché anche il fondo del *Tristano* è una colta e squisita voluttà; non così la povera, la magra, la plebea *Traviata*, destinata a echeggiare nella periferia delle grandi città industriali, e a commentare, non a «confortare» la vita di coloro che vivono e faticano senza speranza.

Per meglio assaporare, per meglio capire le arie della *Traviata*, queste magre farfalle di una serata senza domani, la *Traviata* non va udita in teatro ma dagli organetti. Perché la *Traviata* opera più commoventemente nel ricordo che nel presente, e l'organetto è il macinino dei ricordi; perché l'organetto restituisce questa musica della tristezza cittadina al suo ambiente naturale; perché l'organetto non ci dà tutta la *Traviata* ma soltanto una selezione della *Traviata*, ossia una *Traviata* ridotta all'essenziale; infine perché molte parti dello strumentale della *Traviata* ritrovano il loro vero carattere, la loro commovente assurdità, la loro poesia stradale nella speciale sonorità dell'organetto, e soprattutto nei bassi segnati dagli associati suoni della grancassa e dei cimbali.

Berlioz, nel suo *Trattato di strumentazione*, che nell'edizione italiana è scritto «stromentazione», con sonorità che è buon indizio della materia trattata, insorge contro l'uso dei cimbali attaccati alla grancassa; e invero, alle musiche che scrivevano Berlioz e i suoi simili, la sonorità dei cimbali attaccati alla grancassa non si

addice; ma in altre musiche più dimesse questa sonorità ha un carattere insostituibile, e sopprimere questo carattere è una inutile pedanteria, pari a quella di chi per paura della grammatica non scrive «a costoro gli disse», ma «a costoro disse loro».

Il teatro di Verdi è un gran teatro delle marionette (abbiamo già detto che tra i nostri lettori gli sciocchi non allignano, e però siamo sicuri di non essere fraintesi) e questo spiega meglio di qualunque altra ragione l'insuccesso iniziale della *Traviata*, nella quale Verdi, autore dei suoi libretti prima che della sua musica, ha rinunciato all'intermediario della marionetta, ha trattato i personaggi direttamente e come creature umane, ha omesso gli elementi marionettistici e assieme eroici che danno tanta grandezza d'arte, tanta magia, tanta pazzia ai suoi altri melodrammi, come i trovatori che cantano al chiar di luna, gli zingari che battono l'incudine prima dell'alba, le donne velate che intorno alla mezzanotte vanno a cogliere l'erba miracolosa nei pressi dei camposanti; e che fanno sì che queste opere piacciono ed esaltano egualmente il popolo e l'uomo supremamente intelligente, ma *non sono prese sul serio* dall'uomo di buona intelligenza e di buona coltura, ossia dal wagneriano.

Nella Braidense ove Carlo Dossi andava tutte le mattine a studiare, si poteva visitare fino a qualche anno fa la Sala Manzoniiana e contare le molte versioni del *5 Maggio* che hanno preceduto la versione vulgata. In questa celebre poesia soltanto le due prime parole «ei fu» hanno trovato fin dalla prima stesura la loro

collocazione definitiva. Vero è che quel pronome e quel verbo esprimono un fatto così semplice e preciso, che ogni variante sarebbe superflua. Pochi anni sono però, la Sala Manzoniana è stata rimossa da Brera e trasferita nella casa di Manzoni in Piazza Belgioioso.

È uno spettacolo il matrimonio? Alessandro Manzoni sposò Enrichetta Blondel nel luogo stesso ove ora è il teatro Manzoni.

Autunno 1938. La casa di Manzoni è in periodo di sistemazione. Qui, lettore, conviene che tu sciolga la mente da qualunque altra idea, e la fissi in questa sola: la casa di Manzoni è in periodo di sistemazione, perché il poeta, che da vivo l'abitò per più di sessant'anni, dal 1812 al 1873, possa tornare ad abitarla in ispirilo e per sempre.

Ma intanto Manzoni dove sta?

Muratori, falegnami, tappezzieri si aggirano dentro la casa illustre, lavorano sotto la sorveglianza di Marino Parenti, direttore del centro nazionale di studi manzoniani, e ora ristretto alla pia, delicatissima mansione del maestro di casa.

Ma intanto Manzoni dove sta?

La coscienza dell'abitazione, che è la protezione, il conforto, la sicurezza che la casa dà all'uomo, e che l'architettura razionale vuole distruggere a ogni costo, guastando l'ordine cubico e metafisico delle camere, recando fin nel cuore dell'abitazione i riscontri d'aria e i riscontri di luce, Milano dai vivi la protrae ai morti.

Benedetto ora e sempre il confortevole Settentrione!

Ho visitato, a Napoli, la tomba «simbolica» di Virgilio, forata torno torno di porte e finestre, ho fremuto pensando ai dolorosi, inutili sforzi della virgiliana anima pia per trovare dentro quello squallido colombario un po' di sicurezza, un po' di riposo tra i mulinelli del vento, i voli taglienti dei pipistrelli, i gridi delle civette.

Hanno i morti men bisogno dei vivi di essere protetti dal freddo e dalla pioggia, guardati dalle insidie fisiche e metafisiche? A Manzoni, Marino Parenti ha dedicato la mente e la vita, e ora, con animo egizio, con etrusca cura gli va preparando la casa della sua immortalità, ricostituisce con istudio e amore l'ambiente formato e scaldato da più di sessant'anni di vita; e forse, come egizio e come etrusco appunto non si contenterà di dargli la casa, ma vorrà riempirgli pure le dispense delle cibarie che piacevano a lui, e il celliere del vino che egli preferiva e ch'era il vino da messa.

Solo a una città civilissima come Milano, per industrie e commerci reputata, ma che per gli studi e la poesia meriterebbe fama anche maggiore, poteva venire in mente di prostrarre le domestiche comodità fino all'uso di uno spirito, e preparare ai mani del suo poeta una casa da far invidia ai vivi.

Come stupirne? Milano è maestra in domestica scienza, e chi se ne volesse accertare guardi nella cripta del Duomo l'alloggio

che Milano ha apprestato al suo santo, prezioso come uno scrigno, caldo come la cassa di uno stradivari. Marino Parenti dice: «Terminata, la casa di Manzoni sarà più bella della casa di Goethe a Weimar, e più importante pure per l'ordine e la copia dei documenti raccolti».

Sì. Chi ci conosce, sa che per l'«olimpico» noi nutriamo un'ammirazione tutt'altro che scottante, ma nella casa di Goethe una enorme testa di Giunone accoglie il visitatore dal fondo dell'ingresso, e nella casa di Manzoni simili cose non si vedono. Quel giunonico testone Goethe lo modellò da sé, in quella Roma che gli dette la seconda nascita e più degna. Che peccato che anche di là dalla morte, non rimanga possibilità di comunicare direttamente coi poeti! Nei Campi Elisi Manzoni siede in poltrona come nel ritratto che gli fece Francesco Hayez, la destra sul bracciolo, nell'occhio l'ostentata indifferenza di un presidente del consiglio conservatore che ascolta l'interpellanza di un deputato dell'estrema sinistra. Se ci fosse consentito ci avvicineremmo a lui in punta di piedi, e a voce bassa, con la cautela atta a non destare le ombre che forse turbano ancora il suo animo, cercheremmo di persuaderlo che il romanticismo è molto più vasto di quanto credeva lui. Ma chi sa? Nei Campi Elisi, Manzoni stesso avrà veduto ormai che il romanticismo, questo guardar l'universo con ispirito d'amore, è molto più antico del cristianesimo, e che altrettanto romanticismo c'è negli dèi della paganism, quanto nei santi della *Leggenda aurea*. Potesse parlare, Manzoni

direbbe a Parenti: «Caro Marino, terminato che avrai di sistemarmi la casa, metti anche a me, in fondo al corridoio, un bel bustone della dea. Credevo non avessero *lunghezza d'amore*, ma mi sono ricreduto».

Della turbatissima vita di Manzoni che si sa? Nembi e folgori l'attraversarono. Buchi d'ombra la forarono di quando in quando, come lo smarrimento della moglie nella folla, degno di Enea fuggente da Troia incendiata; e i cinque figli morti su sette; e il calvinismo, ossia l'individualismo, la responsabilità, la libertà religiosa penetrata nell'animo di lui assieme con l'amore di Enrichetta; e il giansenismo smentito, ripudiato, sconfessato ma presente; cioè a dire il disperato tentativo di conciliare la logica umana con la metafisica dei dommi... Perché non t'è bastata, o poeta, la metafisica della poesia? Pericoloso è al poeta, e tante volte segnale di debolezza, d'inferiorità, d'ignavia, associare alla poesia, grande solitaria, religione, politica, civismo: queste aggiunte... E l'angoscioso dubbio della nascita. E la rivelazione umiliante. E quel dovere espellere dalla memoria un padre nonché amato, ma attraverso la pietà filiale divenuto personaggio poetico e statuario. E il dramma religioso. E il lento riassorbirsi in sé, fino al silenzio supremo, alla chiusura definitiva dentro la prigione della propria carne.

Anche su Manzoni pesa un equivoco. La morbida dolcezza della sua prosa, l'ordine del suo periodare, il manto letterario di quel sentimento naturale delle cose che lui chiamava «buon

sensu»; il metallo tersissimo, la ritmica perfezione del suo verso (diceva bene un amico nostro: nessuno dei nostri poeti è tanto «virgiliano» quanto Alessandro Manzoni), il passo del suo pensiero, pacato e regolare come passo di pellegrino, hanno steso una superficie non diremo falsa, ma ingannatrice su quella vita tutta dirupi e scoscendimenti, tutta inferno e paradiso. Ma questa vita chi la conosce? Chi osa raccontarla?

Noi tanto classicisti non siamo – per quel che di *seduto* ha il domma classicista, di immoto, di riassunto in sé, in confronto alla libera, volante, e da impellenti desideri sospinta anima romantica – né tanto *cattolici* da non deplorare, non ribellarci a questo insano pudore che raggela le anime, le sforma; le maschera, le fissa, le chiude sotto un vetro opaco.

Chi ha detto che le parti *nere* di Manzoni uomo, macchierebbero il bianco di Manzoni poeta? Noi siamo convinti che da una piena luce gettata sulla tragedia della sua vita, la statura di lui sorgerebbe più grande; di lui che – parliamoci chiaro! – nell'opinione di molti, di troppi, volge pericolosamente al freddo, all'indifferenza, alla noia (al teatro Argentina, due anni fa, abbiamo udito ridere ad alcune forme per noi antiquate della straordinaria poesia dell'*Adelchi*) e nell'opinione di altri (vedi Giosuè Carducci) dà nel bonario, nel *bonhomme*, se non addirittura nel frolo e nello sfatto.

Quale l'effetto di questo pudore? Ai nostri poeti, sconosciuti

e bianchi come gesso, non uno sguardo commosso, non un occhio amico.

Guardo l'Italia da bordo di una nube. Vedo gl'Italiani raccolti nelle città e sparsi nelle campagne. Gl'Italiani di oggi e gl'Italiani di ieri. E cerco fra essi i nostri grandi uomini, coloro che noi onoriamo nel pensiero, nella poesia, nella bellezza del verbo. Ma non li trovo mischiati all'altra gente, sibbene raccolti su una specie di piano altolevato, in eccelsa solitudine. Riconosco Dante al naso adunco e alle bende che gli coprono le orecchie all'uso degli sciatori. Riconosco Petrarca dalla faccia ravvolta di panni, come se avesse gli orecchioni. Riconosco l'Ariosto dal ritratto che gli fece Tiziano pieno di barba e di capelli, fratello maggiore di quei begli uomini tipo Chinina Migone che io feci in tempo a conoscere da bambino.⁷⁴ Riconosco Manzoni all'atteggiamento consueto delle mani, conserte non si sa se in preghiera o sul manico

⁷⁴Quale preciso significato ha questo regresso del pelo, contemporaneo al progresso della civiltà? Per assai tempo i costumi della «civiltà barbarica» imperarono in tutta Europa e fino da noi, cioè a dire nella sede stessa della civiltà «civile». Anche presso di noi la barba passava per un attributo di dignità, la faccia glabra era prerogativa dei camerieri, l'uomo con barba rappresentava il tipo del bell'uomo, dell'uomo forte. Poi, a poco a poco, la razionale civiltà latina cominciò a riacquistare i suoi diritti e, fatto notevole, la barba cominciò a morire quando il razionalismo cominciava a

di un invisibile scaldino. E nella posizione degli Italiani di fronte ai loro grandi uomini, ritrovo la posizione di me, bimbo, di fronte ai miei genitori: di gelido rispetto.

nascere. Il passaggio dalla barba come elemento protettivo alla barba come puro ornamento, e quindi alla faccia rasata, si ripeté nell'evoluzione dell'architettura. Anche l'architettura cominciò con l'essere coperta e barbata per necessità di difesa: palazzi che erano assieme fortezze. Poi questa necessità venne a mancare, ma l'architettura continuò a essere «barbata» per ornamento: dal barocco al rococò. Ci si accorse infine che la barba dell'architettura era inutile e si arrivò all'architettura «rasata». Lo stesso avvenne nell'arredamento: dal salotto pieno di puf, tendaggi, cortine, *brise-bises*, canapè con falpalà e baldacchino, paralumi con la fustanella, ninnoli e chineserie, si passò al salotto attuale ove tutto risponde (o dovrebbe rispondere: il razionalismo degenera in estetismo – ma questo è un altro discorso) a ragioni di comodità e di logica. Si noti che il salotto «barbuto» era la ripetizione domestica del fasto e del sovrabbondante tanto caro alle civiltà barbariche, e non per nulla in quel salotto dominava l'orientalismo. Ora questo passaggio dall'architettura «barbata» all'architettura «rasata», che altro è se non il passaggio dalla civiltà barbarica alla civiltà latina?

Io ho avuto una educazione gesuitica.⁷⁵ Intendo quella forma di educazione indiretta e senza sorriso, derivata dal sistema educativo dei gesuiti che, prima del libero giudizio, furono, come si sa, grandissimi educatori.

Molti sono i vantaggi dell'educazione gesuitica. L'educando è trattato come una specie di siluro da riempire di materie deflagranti, tanto più potenti quanto più compresse. Metà delle cognizioni indispensabili alla formazione completa di un cervello umano, sono confinate nella zona del segreto e delle cose da non si dire, e anche questo è un modo di aumentare l'efficacia dei segreti, derivata dagl'insegnamenti della balistica.

L'uomo gesuiticamente educato è gonfio di vergini forze imprigionate, una specie di uomo orchestra insalamato. Al matrimonio con la vita, l'uomo gesuiticamente educato porta un fiore intatto e una immacolata fede.

È necessario però che dopo l'educazione ricevuta, l'uomo gesuiticamente educato impartisca a se stesso una contro educazione, abituandosi a guardare in faccia le cose di cui fino allora non ha osato guardare se non il lobo dell'orecchio, e aprendo

⁷⁵Solo un imbecille può scorgere in questo aggettivo l'ombra dell'irriverenza. Definizione del gesuita data da un libero pensatore fine secolo: «Gesuita, chiamato così per la doppiezza del suo pensiero».

alcune valvole al deposito dei segreti, a scanso o di violente deflagrazioni, o di ridursi un imbecille e un sacco di desideri inibiti.

Quello che io dico di me stesso, si può estendere a tutti i miei fratelli dall'Alpi al Lilibeo. Ma quali vantaggi, e quali danni d'altra parte vengono da questa forma «cattolica» di vita a ciò che più particolarmente interessa noi, ossia alla traduzione delle cose della vita in cose letterarie? Il vantaggio è la bellezza della forma e la squisitezza ornamentale, il danno è la mancanza di profondità, o almeno di quella verità che dà vita alla cosa letteraria.

Io ricordo i miei genitori. Li riguardavo come numi. L'idea non mi sfiorò mai che in loro fosse anche un'anima, le sue luci, le sue ombre, il bianco e il nero che compongono il dramma di un'esistenza umana; e alle manifestazioni esteriori (pochissime) di taluni loro irrefrenabili dolori, io mi credeva che ciò avvenisse per una formale necessità di rappresentazione in via eccezionalissima, e per una specie di estetico dovere, fastidioso ma inderogabile.

Mai scambi sentimentali, mai confessioni; baci e carezze considerati impudichi, meno il «colpo di naso» che, prima di andare a letto, mi era consentito dare alla gota di mia madre, al cranio spoglio di mio padre.

Si arriva così a una dignitosa paralisi sentimentale. Con i miei genitori non dico neppure, ma con lo stesso mio fratello, e oggi ancora sulla cinquantina entrambi, non ci parliamo se non presente una terza persona: *per le bande*.

Alta e ammirevole questa pulizia sentimentale, questa inespessione di ciò che la nostra anima desidera, di ciò che soffre il nostro cuore. Ma ai desideri celati dei nostri genitori, alle loro «custodite» sofferenze anche il figlio più affettuoso finisce per non credere più, e li dimentica. Morti i nostri genitori, è per virtù di memoria che noi ci accorgiamo che anche nostra madre era donna, anche nostro padre uomo, puri e impuri assieme, e degni più per le loro impurità che per la loro purezza del nostro più caldo amore.

Per quanti italiani i nostri poeti, i nostri pensatori sono come dei genitori più alti e «di maniera», cui è dovuto un disciplinato rispetto, ma con i quali ogni comunione sentimentale è nonché irriverente ma illecita? E Dante così è il «sommo poeta», ma distantissimo e chiuso in una cerchia di santa ignoranza; Leopardi un malinconico poeta di animo irrimediabilmente grave e gentile, cui il troppo stare sulle carte ha curvato la spina.

I rapporti tra uomini e grandi uomini si riducono a rapporti tra collegiali e prefetti. I grandi uomini perdono qualunque consistenza umana, dimettono ogni affinità col mondo dei vivi, col sangue, col puzzo, con gli affanni, si cristallizzano in una forma da figure di presepe, si riducono nel panteon della suprema riverenza; dalla quale alla *barba* il passo è breve. Chi oserà negare che per molti italiani, per troppi italiani Dante, Petrarca, Leopardi stesso sono, salvo il coraggio di confessarlo, altrettanti autori «barbosi»?

Vogliamo arrivare alle conseguenze estreme di questo rigore «cattolico» nelle cose letterarie, alla deplorata mancanza di narrativa che attinga alle profonde e segrete fonti della vita, al persistere di certa lingua aulica (anche se sciatta in apparenza) che presuppone una rappresentazione eufemistica e ornamentale dell'esistenza umana e dei suoi drammi, a certo nascondere l'anima fino a fare credere che l'anima non esiste,⁷⁶ alla maggiore attrattiva che oggi ancora hanno per molti i libri protestanti o dei paesi come la Francia nei quali le guerre di religione hanno aperto la strada alla verità, a certa freddezza, a certa ruvidità di pelle, a certo mancato sollevar di veli, di punti da toccare, di segreti da svelare?

Questa corazza di gelo, questo divieto di amore io cerco vincerli con i mezzi che più mi sembrano acconci: l'ironia e il pessimismo.

Pericolosissimo gioco. Perché molti non sanno che ironia non è presa in giro, ma «ricerca»⁷⁷ e maniera sottile d'insinuarsi nel segreto delle cose; perché i più ignorano che pessimismo non è negazione della vita, ma contatto con le parti più umane, più morbide, più deboli, più brutte, più sofferenti della vita, e più

⁷⁶Ci è cascato anche Mommsen.

⁷⁷Anche in senso etimologico.

atte per questo a stimolare, a giustificare il nostro amore.

Per non perderli, cerchiamo di umanizzare «sempre» i nostri grandi poeti, farli vivere tra noi nella loro patetica verità.

Fate, Signore, che l'Italia nostra madre altissima, i suoi figli eccelsi, le sue città mirabili, i suoi fatti o felici o infelici noi li possiamo amare con cuore aperto e labbro sincero!

In attesa che gli abbiano rimesso in sesto la casa, Manzoni è stato trasportato provvisoriamente a palazzo Sormani.

L'archivio manzoniano è stato raccolto temporaneamente in due sale di palazzo Sormani, e i manoscritti esposti fino a ieri nella Sala Manzoniana della Braidense, giacciono per ora nel freddo ventre di due enormi cassaforti grige, che alle insidie dei manzoniani fanatici oppongono la loro corazza di acciaio, e a quelle del fuoco il loro rivestimento di amianto.

Nella seconda di queste sale sono stati trasportati anche i mobili d'ufficio dell'ultimo sindaco di Milano, e se ne stanno raccolti intorno alla scrivania lucida con la piena coscienza della loro dignità rossa e oro, come i membri di una famiglia signorile riuniti per una grave quistione di eredità. In una di queste poltrone venerabili, cui viene voglia di avvicinarsi e baciarle la mano, don Lisander si è seduto con quell'aria di modestia e di rassegnazione che era il suo atteggiamento ufficiale, e che una volta sola egli dimise per andare incontro a Garibaldi che lo veniva a visitare e gridargli: «Generale, questo è il più bel giorno della mia vita!».

Benché innalzato nel Settecento, palazzo Sormani ha già una

forma aerodinamica, la prua più stretta della poppa, i fianchi svasati al modo di ali, e l'assieme, tinteggiato di un simpatico giallino, ricorda i palazzoni barocchi edificati da Juvara nella regal Torino.

Nel 1935 è stato inaugurato a palazzo Sormani il Museo di Milano, che per questa città è ciò che il Museo Carnavalet è per Parigi. Lo scalone che accede alle sale reca tra gradino e gradino una lista rossa, e dello stesso rosso intenso, profondo che avrebbe il mare se fosse rosso, è anche il pavimento ai piedi dello scalone e fra i due rami di esso. Forse taluno giudicherà stentata l'analogia, ma nel salire lo scalone di palazzo Sormani si pensa a un che di supremamente signorile, a personaggi di gran sangue, ai marchesi in *talons rouges*. Prima d'iniziare la solenne scalata, un quadro di dimensioni storiche attira l'occhio del visitatore: l'arrivo del maresciallo Clerici nella Piazza di Montecavallo, a Roma. I Dioscuri sono al loro posto, ma sia perché manca l'obelisco in mezzo a loro, sia perché la fontana non butta, non sembrano gli stessi.

In cima allo scalone, l'idea dell'indipendenza dei popoli fa compagnia al ricordo di Bouvard e Pécuchet. Una campana è posata per terra, nera, massiccia e, come la guancia di uno studente tedesco socio di un Korp, fenduta da parte a parte da una profonda cicatrice. Per avere troppo sonato, questa campana non sonerà più. L'animo s'infiamma a leggere il cartello che le

hanno posato sulla ferita: «Campana del Comune, spezzata sonando a martello il 22 marzo 1848».

Alla destra della grande mutilata, un ippogrifo pezzato come una rana e ghignante come Voltaire, è sospeso in un immobile volo. Avvicinato, l'ibrido mostro rivela la sua vera natura di triclo con sellino e altre comodità, o meglio di carrozzino di un paralitico pazzo, cui movesse fantasia di galoppare sulle nubi, tra bestie orrende e orrende imprecazioni.

L'ingresso del museo introduce in un tenebroso paradiso terrestre, nel quale ibis e coccodrilli, tarabusi e salamandre affiorano dalla vegetazione densa e accorrono ai suoni della lira di Orfeo. Questo telone vigorosamente chiaroscurato, preludio ai paesaggi di caucciù del «doganiere» Rousseau e attaccato alla parete secondo il sistema chiamato *marouflage*, con il quale i Francesi, che non hanno pratica di affresco, si studiano di simularlo, è stato dipinto da Benedetto Castiglione, vissuto tra il 1616 e il 1670, e soprannominato il Grechetto. Se questo soprannome vuol indicare che Benedetto Castiglione era seguace del Greco, noi lo troviamo appropriato, perché anche Castiglione, come Teotocopulo, praticava una pittura attorcigliata e tempestosa, e mischiava ai colori piombo e acido solforico.

Il Museo di Milano è uno dei musei più attraenti nonché d'Italia, ma d'Europa. La netta eleganza delle sale si può apprezzare anche meglio per l'assenza di visitatori. Passiamo sui pavimenti lucidi, noi e il nostro riflesso, signori solitari. La storia della città

è illustrata, specie nel suo magnifico Ottocento, con stampe e pitture tra le quali brillano, con luce maggiore, i paesaggi urbani dell'Inganni. Si vede il Duomo rasato delle sue guglie e ridotto allo stato di capanna, il Castello mutilato della Torre del Filarete e delle altre rifiniture recate da Luca Beltrami, la Corsia dei Servi diventata di poi Corso Vittorio Emanuele, e che a gusto nostro è, assieme con Regent Street e rue de la Paix, uno dei più suggestivi paesaggi cittadini, soprattutto se dalla curva di San Carlo si guardi verso l'imbocco del Corso e l'abside del Duomo.

Ogni volta che faceva ritorno a Milano, Stendhal si fermava in questo stesso luogo, e a pieni polmoni respirava l'odore della sua cara città, ch'è l'odore di legno bruciato esalato dai camini e custodito dalla nebbia.

Un giorno anche Silvio Pellico tornò a Milano dallo Spielberg, si fermò pien di gaudio in mezzo al Corso Venezia, e volto allo sbirro austriaco che l'accompagnava esclamò: «Come sono contento di rivedere la cupola del Duomo!». Ma quando Malaparte, pochi anni sono, citò questa esclamazione di Silvio Pellico in un suo elzeviro nel «Corriere della sera», gli «assidui lettori» insorsero sdegnati, e dissero che mai un uomo storico, un patriota, un martire avrebbe fatto quello sbaglio, e soprattutto Pellico che, essendo stato precettore in casa Porro, conosceva Milano a menadito. Malaparte emise allora il dubbio che in mancanza della cupola del Duomo, Silvio Pellico avesse inteso parlare della cupola di San Carlo al Corso, che, verde e rigonfia, sembra posata

provvisoriamente per terra da un architetto gigante, che presto ripasserà a riprendersela, per collocarla in luogo più acconcio. Ma confrontate le date, apparve che al momento del ritorno di Silvio Pellico a Milano, la chiesa di San Carlo non esisteva ancora. Questi lapsus sono degni di uno studio psicanalitico, e del resto, a rigor di termini, una cupola anche il Duomo ce l'ha, ma è interna.⁷⁸

Gli amatori del «caro passato» trovano nel Museo di Milano pane per i loro denti, e chi vuole misurare la distanza che corre tra la pittura anche mediocre e la fotografia anche ottima, visiti questo museo e più che mai deplorerà l'or tanto sfoggiato gigantismo fotografico, e la retorica dell'obiettivo che prende gli oggetti ora di sopra ora di sotto, ora di sghembo e ora in obliquo.

Un salotto patriottico attira gradevolmente il nostro sguardo, i personaggi maggiori del Risorgimento sono ricamati con vivi colori sul dorso delle poltrone, e la battaglia di Magenta è trappunta sul fondo di un canapè.

El rattin, o come dire «il topolino», è posato sopra una mensola di marmo. È la piccola locomotiva a molla che, con lo stoppino acceso in fronte, correva tra lusco e brusco il perimetro

⁷⁸Anche Stendhal parla della «cupola» del Duomo. *«J'ai admiré "réellement", à Milan, la vue de la coupole du Dôme s'élevant au-dessus des arbres du jardin de la villa Belgioioso...»* (Rome, Naples et Florence, p. 41).

interno della cupola della Galleria, e accendeva via via i beccucci del gas. L'elettricità è stata divinizzata, ma il gas chi ha pensato a farne un dio? Eppure, a testimonianza dei vecchi milanesi, nulla era più religiosamente suggestivo di quella folla muta di stupore e col naso in aria, che tutte le sere si raccoglieva sotto la cupola della Galleria, per vedere *el rattin*, fratello minuscolo di Indra e di Apollo, vincere le tenebre e recare la luce.

In un angolo di parete, scopriamo un piccolo quadro che rappresenta la villa Manzoni, a Brusuglio. Il quadretto è di mano di Massimo d'Azeglio, il quale rendeva signorilmente anche il regno vegetale, e dava agli alberi un così nobile aspetto, che a ciascuno andrebbe annesso un titolo nobiliare: albero duca, albero conte, albero marchese.

Tra due alberi-conti, che ai due lati della tela fanno da quinta (è rispettata la relazione tra il grado di nobiltà degli alberi e quello del signore del luogo) la villa appare nel fondo, rosea, tranquilla, sorridente, come una zia che digerisce bene e crede in Dio.

In primo piano, sulla ghiaietta del viale, due bambini sono curvi ai loro giochi. I figli di don Lisander...

Intanto, a pianterreno di palazzo Sormani, invisibile ma presente, don Lisander sta seduto nella poltrona dell'ultimo sindaco di Milano, e aspetta che gli abbiano sistemata la casa, per tornare ad abitarla definitivamente.

Le casseforti di acciaio e amianto sono aperte. Con infiniti

accorgimenti, Marino Parenti estrae le bozze della edizione del 1840 dei *Promessi sposi*, chiamate «il Tesoro Manzoniano», siccome in chiesa si chiama tesoro il luogo nel quale sono custodite le reliquie e gli arredi preziosi.⁷⁹

Poi ci mostra una curiosa traduzione in versi dei *Promessi sposi*, fatta da certo Domenico Alberti.

Che idea pazzesca! La prosa di un grande scrittore reca in se stessa un ritmo, un rigore prosodico...

«Quel ramo del lago di Como...».

Alessandro Manzoni entrò nel 1811 nella sua casa di Piazza Belgioioso, a ventisei anni, e l'abitò fino alla morte avvenuta sessantadue anni dopo, dando bellissimo esempio di costanza domestica. Quale deduzione trarre da così perseverante attaccamento alla casa? Noi, fin dove affonda la nostra memoria, i ricordi meglio conservati che riusciamo a estrarre dei tenebrosi sedimenti dell'infanzia, sono ricordi di traslochi, case lasciate vuote dietro a noi, case egualmente vuote nelle quali entravamo con animo sospettoso e assieme affascinato, come in un ignoto paese da esplorare. Tale era il nostro destino in quel tempo, o

⁷⁹Nel «Tesoro Manzoniano» è custodita anche la cartella dello scolaro «Alessandro Manzoni Beccaria», i suoi libri scolastici: l'*Eneide* di Virgilio, il *Peripatetico* di Aristotele, e il manoscritto degli *Sposi promessi*.

per meglio dire il destino familiare nel quale per nascita ci eravamo trovati implicati. Ora, fino a un determinato periodo della vita, l'uomo crede che il destino muterà, che «le cose cambieranno»; ma sebbene questa speranza sia un sentimento di adolescenza, essa si prolunga fino ai trenta, ai trentacinque anni e oltre, perché molti sentimenti dell'adolescenza ci fanno scorta come un corteo di giovanili compagni, ben oltre il termine fisico dell'adolescenza. Poi, doppiato il capo della quarantina, la speranza nel mutamento si attenua e a poco a poco si spegne, e noi accettiamo non solo il pensiero che «le cose non muteranno più», ma che non c'è ragione che mutino, che anzi è bene che rimangano come sono. Così, oggi, non rassegnati noi siamo, ma contenti e orgogliosi del nostro destino girovago. Questo mantenersi fedele per sessantadue anni alla stessa casa, faceva parte forse del «metodo di vita» di Alessandro Manzoni, della sua civica disciplina. Alla spontaneità dei sentimenti religiosi di un artista noi non possiamo credere, soprattutto se l'artista è anche un ostinato ragionatore, quale appunto era Manzoni. (La non eccessiva profondità di pensiero non implica una minore capacità di ragionamento: al contrario: più una mente è profonda, meno va soggetta a velleità deduttive, dimostrative, dialettiche). La fede religiosa sostituisce nell'uomo altre qualità: è l'arte, è la filosofia dei non artisti, dei non filosofi. Ora non è possibile escludere il Manzoni «artista», e ammettere il Manzoni «reli-

gioso». La «costanza alla casa» aiuterà forse a risolvere il problema religioso di Manzoni. C'è una certa analogia tra il mantenersi attaccato alla medesima casa, e il mantenersi attaccato, *malgrado tutto*, alla medesima religione; soprattutto alla cattolica, che è la più «casalinga» di tutte. Quel poco che si conosce della «seconda» vita di Manzoni, della sua vita oscura, della non bontà del suo animo, dei suoi desideri fuori linea, dei suoi umori repressi, questo poco basta a segnalarci che l'artista si era sottomesso sì al rigore religioso, ma a quel modo che il malato si sottomette a una dieta, a una cura, a un regime.

Nel 1864, dopo cinquantatré anni che ci abitava, Manzoni pensò di abbellire la facciata della sua casa. Egli aveva già settantanove anni, e a questa età ogni più tenace speranza di mutamento è spenta; di ben altro genere è il «mutamento» in cui la mente ormai si affisa. Il sentimento che ispirò a Manzoni l'idea di quel tardivo abbellimento, è patetico e assieme strano (si noti: della sola facciata); e poiché il vagheggiato abbellimento doveva essere di cotto, è lecito pensare che chi quell'abbellimento volle non fu il Manzoni versificatore, ma il Manzoni prosatore. Il cotto è prosastico e discorsivo. È una forma «distesa» di decorazione, molto più «calda» della decorazione fatta con qualunque altro materiale edilizio. L'autore degl'*Inni Sacri* avrebbe voluto una facciata di granito, o addirittura di marmo. La poesia è giovanile, e dunque eretta, verticale: orizzontale invece è la prosa, e dalla vecchiaia passa come un ponte alla incommensurabile orizzontalità

della morte.

Del resto, l'ambizione di rinnovare la facciata della propria casa, non si trova soltanto in Manzoni. Dice Stendhal a pagina 27 di *Rome, Naples et Florence*: «*La secrète ambition de tous les citoyens de Milan, c'est de bâtir une maison, ou du moins de renouveler la façade de celle qu'ils tiennent de leur père*». Non so se sia vero o soltanto una malignità, mi è stato detto che i milanesi, oltre l'ambizione di rinnovare la facciata delle loro case, nutrano anche quella di rinnovare di tanto in tanto le loro collezioni di quadri. Questo «rinnovo di collezione» è dato come esempio di cafoneria. Ma è veramente tale? Anche a vendere i quadri che uno si tiene in casa, vuol dire che prima di tutto li ha comprati; e comprare quadri non è da cafoni. Il milanese ha l'amore dell'arte. Non un amore contemplativo, come quello di altre città d'Italia, che si contenta di andare nei musei la mattina della domenica a contemplare i soliti Raffaello, i soliti Tiziano, i soliti Caravaggio, ma un amore attivo, che cerca il suo nutrimento nelle gallerie che commerciano arte di artisti viventi, nelle mostre, nelle aste. Tra altri titoli d'onore, Milano ha anche quello di essere la sola città d'Italia in cui fiorisce il commercio dell'arte moderna.

Il preventivo del costruttore era di tremila lire. Manzoni offriva duemila: non un soldo di più. Semplificasse la decorazione il costruttore, la riducesse al minimo. Infine, costruttore e proprietario si accordarono su un progetto di rivestitura parziale, e infatti, sulla facciata di via Morone, l'incrostazione del cotto

volta soltanto di pochi metri. Anche il portoncino che dà su Piazza Belgioioso è decorato di cotto, un motivo di rosette corre intorno ai riquadri delle piccole vetrate. È la parte più delicata, più graziosa del prospetto. Questo portoncino era stato rimosso dai conti Arnaboldi, successori di Manzoni nella proprietà della casa, e sostituito con altro portoncino; ma ora che la casa di Manzoni è diventata proprietà dell'Ente nazionale di studi manzoniani, Marino Parenti, direttore dell'Ente, ha rimesso al suo posto il portoncino un po' rosso e un po' roseo. Di fronte alla casa di Manzoni, sorgeva una volta una chiesetta dedicata a San Pietro in Cornaredo, che la voce del popolo aveva semplificato in «San Pietro con la rete». La lingua è piena di equivoci, lapsus, significazioni alterate, nati o da assonanze, o dalla paura, o dal pudore. Dicendo «Roma», «noi avevamo», «io sono» siamo proprio sicuri di dire ciò che crediamo di dire? La piccola cappella in Sant'Ambrogio dedicata a S. Mariae Faventi Aegris, il popolo l'ha semplificata in cappella della Fava Greca. I Francesi per parte loro, di *laudanum* (pronunciato alla francese) hanno fatto *l'eau d'ânon*: l'acqua del somarello.

Al tempo dei conti Arnaboldi, lo studio e la camera da letto erano le sole parti visitabili della casa di Manzoni. Per un certo periodo anzi, la camera da letto e «di morte» fu rimossa dalla sua sede propria, e ricostituita per comodità di servizio al pianterreno. Ora, e sotto le vigili cure di Marino Parenti, la casa di Manzoni si va spogliando delle interpolazioni. Da sotto un delicato

lavoro di raschiatura, riaffiorano i sottili fregi di stucco sui quali l'occhio di Lui si posava. È un difficile, paziente lavoro di archeologia «recente». Sono state scoperte delle false pareti. Che in una delle stanze a pianterreno ci fosse stato un caminetto si sapeva, ma non si sapeva in quale. Abili sondaggi condussero infine alla scoperta del caminetto, e la ritrovata collocazione di questo «atrio del fuoco»⁸⁰ fu un grande passo nella ricostituzione della topografia manzoniana della casa.

Si entra dal n. 1 di via Morone. Il cortile è a mosaico e sparso di gigli rossi. Due logge si rispondono, e nelle loro pitture sotto volta confondono Adelchi e Carmagnola, Renzo e Lucia, l'innominato e padre Cristoforo. Pittura molto chiaroscurata e farfalleggiante, molle pittura alla brava, con cui i cattivi pittori dell'ultimo Ottocento mostravano quanto estro guidava la loro mano, e quanto contenti essi erano di aver definitivamente rotto con la rigidità dei «primitivi». Eppure noi queste pitture le guardiamo con simpatia, le guardiamo con nostalgia, le guardiamo come si guarda il sole che tramonta, perché esse pure fanno parte delle «interpolazioni» della casa, e presto spariranno. Guardandole, pensiamo che a Manzoni sarebbero piaciute, a lui cui piacevano

⁸⁰I caminetti non divennero d'uso comune se non nel secolo decimoterzo, e sostituirono l'antica *foughera*, la conca di terra rapresa fissata nel centro del locale, per tema d'incendio.

le illustrazioni «dirette» e piatte di Gonin. Anche il gusto per l'illustrazione diretta e piatta, doveva far parte della mentalità cattolica di Manzoni. Timore di vedere di là dalle cose, timore di dover riconoscere che le cose possono essere *anche* diverse da come sono.

Le illustrazioni di Bartolomeo Pinelli per i *Promessi sposi* sono parafrastiche e spiritose. Pezzi di campagna romana si mischiano inaspettatamente al paesaggio familiare di Renzo e Lucia e lo arricchiscono. Un'ironia ben più sottile, ben più odorosa di mare di quella che accompagna la parola e gli atti di don Abbondio, avvisa queste illustrazioni e una di esse, dietro don Abbondio che sta ascoltando le ammonizioni dei due bravi, mostra un particolare di peccatori tra le fiamme dell'inferno, che è come la materializzazione del pensiero del pavido curato. Quando Manzoni vide queste illustrazioni, ebbe una crisi di rabbia e le stracciò.

Con maggior fervore dunque egli tornò alle illustrazioni di Gonin, e volle di sua mano postillarne le bozze. Questi fogli inestimabili per i manzoniani ebbero triste e dispersa sorte, alcuni furono ritrovati presso un ortolano di Torino, il quale ci avvolgeva erbaggi e frutta.

Il testo di uno dei più fascinosi racconti di Conrad si è depositato nella mia memoria, ma il titolo è caduto fuori e si è perduto. Conrad, nella sua giovanile qualità di capitano di lungo corso,

approda in un porto della Malesia, entra nella casa di un negoziante di attrezzi navali, scopre dietro la casa un giardino grasso, folto, chiuso come un paesaggio di acquario; e, in questo Eden soffocante, una fanciulla, la figlia del mercante di gomene e di tela da vele, puerile di mente, ignorante del mondo, languida di una pigritia da belva che nemmeno cacciare deve per procurarsi la preda, grasso fiore di carne, misteriosa Eva equatoriale.

In qualunque altra parte del mondo avrei pensato di ritrovare il giardino di Conrad, fuorché dietro la finestra dello studio di Alessandro Manzoni, dal quale una grossa inferriata di prigione lo separa. La puerile ninfa della Malesia manca, ma guardando questo giardino macerante nel suo grasso umidore, le sue palme a flabelli – albero «del male» – le sue magnolie, le sue foglie carnose come labbra vivide, penso che questo giardino doveva terrorizzare Manzoni, lui così ostile allo spirito pagano e ai miti che lo adornano. Il dubbio non è consentito: ognuna di queste piante è il frutto di una metamorfosi.

È uno dei più misteriosi giardini di Milano, città tutta pietra in apparenza e dura, ma morbida invece di giardini «interni» che l'edilizia, l'urbanistica e il Novecento si sono coalizzati per sterminare. Che Manzoni tenesse nel proprio giardino anche dei platani non si capisce: albero pagano, albero greco, albero di Platone, cui somiglia anche nel nome.

La luce vegetale del giardino si prolunga nello studio, tinge di verde stagnante i muri, il soffitto a volte e cassettoni. La scrivania

è collocata in modo che lo scrittore, scrivendo, si possa far ombra con la mano. Sulla scrivania sono ancora i guanti, gli occhiali, altri occhiali con stanghette a cerniera, l'asciugapenne, il cucchiaino del sabbietto, un fermacarte di marmo a forma di libro, un tagliacarte, un paio di forbicette. Tre zie trasformate in poltrone si serrano davanti al caminetto freddo, guardano l'inutile parafuoco, gli alari che alzano come piccole sfingi le loro testine di angioletti. Cristo veglia sopra il caminetto, ma il miracolo del fuoco non avviene lo stesso. Solo chi ignora i segreti della casa, paventa in questo studio il pericolo del freddo: colui che «sa», apre a sinistra del caminetto un armadio a muro, scopre una stufa a colonna, nascosta là dentro come un oggetto vergognoso: una colonna infame. Negli scaffali della libreria alcuni libri sono intangibili, specie alcuni volumi di giurisprudenza del Seicento, che a toccarli se ne cadono in polvere. Tommaso Grossi è presente in busto di marmo. Vivo, Grossi dormiva in una camera adiacente allo studio del suo amico: nella camera del caminetto perduto e ritrovato. Nella sistemazione definitiva della casa, la camera di Tommaso Grossi sarà dedicata «all'amicizia». Dietro la scrivania c'è ancora la poltroncina di paglia, il cuscinetto consunto dall'illustre sedere. Nell'armadio che regge Tommaso Grossi sono schierati gli astucci delle onorificenze, ma le onorificenze se le sono portate via gli ammiratori.

Inventario della camera da letto. Due finestre sul giardino. Qui

siamo sopra gli alberi, la luce è più chiara. Carta giallina alle pareti. Lettuccio di ferro, coperta bianca. Rosario posato sul guanciale. Qui l'illustre cranio posò vivo, poi morto. Nell'armadio, cappello di paglia (marca inglese) e cilindro comprato da Ponzone. Canterano. Strano mobiletto, di quelli che uno si «fa da sé». Tirando un supporto a ventaglio, viene fuori un anello portacatino di legno. Rasoi di M. Ciottolino. Divano impero. Catino su trepiedi di ferro.

D'un tratto ci ricordiamo che M. confutò Sismondi, il quale sosteneva che la morale cattolica era stata la causa della corruzione dell'Italia. Siamo curiosi di sapere se ci sono ancora in Italia partigiani di Sismondi.

Continuazione dell'inventario. Bastoncino fatto con foglia di palma. (Oggetti fatti con materiali eteroclitici: bastoncini di foglie di palma, di pelle di rinoceronte, immagini fatte con i capelli del defunto, canestrini fatti con la mollica di pane. La borsetta di una nostra amica è di «pelle di vampiro»). Paracqua marrone. Nel canterano, veste da camera: sembra la pelle di una gigantesca salamandra. Sul muro, decreto della cittadinanza romana concessa a M. Paravento ai piedi del letto. Comodino, grosso bicchiere capovolto in una sottocoppa di cristallo. Campanello sul comodino. Parini, nel *Mattino*, chiama il campanello «metallo»:

Già i valletti udir lo squillo
Del vicino metal...

E tanti si domandano ancora perché la letteratura italiana manca di verità! Pure sul comodino, piccolo candeliere di legno, mozzicone di candela pietrificata. Un dubbio mi tormenta: apro il comodino... C'è. Comò e divano Luigi Filippo.

Ai piedi del letto un mobile ibrido, tra il sedile e l'inginocchiatoio. Immagino me stesso seduto su questo mobile, e Manzoni a letto. La sua testa riempie, sul guanciale, l'ovale ora tracciato dal rosario. È alla fine della vita e io gli parlo della bellezza, della dolcezza, della «cristianità» dei miti greci.

Sola terapia forse, solo regime che gli avrebbe ristorato l'animo.

BABA

Quando Luigi entrò nella mia camera per tirare su la saracinesca, e io gli domandai se pioveva o era bel tempo, Luigi rispose: «Oggi è giornata di nebbia».

La saracinesca si chiama altrimenti «avvolgibile», e la si manovra per mezzo di un tirante di stoffa, collocato allato alla finestra. L'uso dell'avvolgibile ha abolito il gesto mattutino dell'«apripersiana». Peccato! Era un gesto espressivo, e che nel suo movimento stesso aveva il suo proprio significato. Per aprire le persiane e respingerle verso il muro, le braccia compivano un gesto d'«apertura», che i Greci chiamerebbero addirittura «primaverile», perché la primavera essi la chiamano «apertura». In quel gesto le braccia si aprivano al nuovo giorno, e al nuovo giorno la persiana stessa apriva le sue braccia di verde veronese, che è il colore della speranza.

Al tempo della mia infanzia, i gesti serbavano ancora il loro simbolismo preciso. Ragione vorrebbe che i gesti dell'uomo fossero espressivi come una danza in prosa, ma la civiltà razionale accentua sempre più il divorzio tra uomo e natura, crea una vita scialba e irrazionale, nella quale a poco a poco la mente, l'intelligenza, le passioni, i sentimenti, gl'istinti naufragano come dentro un mare di gelatina.

Mentre Luigi con gesti da campanaro manovra il tirante e scopre a scatti successivi l'aerea imbottitura che posa sulla città – ecco come si rivela la falsità della civiltà razionale: fare dei gesti da campanaro per aprire una finestra! – io, fresco ancora di sogno, vedo per virtù di memoria un quadro di Moritz von Schwind intitolato *Morgenstunde*, che assieme con alcuni altri quadri di pittori romantici tedeschi, Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin, Hans von Marées ha lasciato nella mia mente come una finestra aperta su un mondo felice ma perduto per sempre.

C'è una camera, il letto disfatto e caldo ancora di sonno, un mucchietto di biancheria virgine ripiegato sulla spalliera della seggiola, due scarpette gemelle, una fanciulla che apre le persiane sopra un casto paesaggio mattutino, simile ai paesaggi che Dürer giovinetto dipingeva a acquerello.

«Oggi è giornata di nebbia».

Luigi è milanese e c'è orgoglio nella sua voce. Quando i milanesi parlano di nebbia hanno l'aria di dolersene, ma in fondo sono contenti della «loro» nebbia. La gonfiano, la dicono più densa di quanto veramente sia, la paragonano alla *purée de pois* di Parigi, alla nebbia di Londra; la fanno più fitta di quel famoso nebbione londinese, dentro il quale i delitti di Edgar Wallace si consumano in fantomatiche condizioni di morbidità e silenzio. C'è del razzismo nella nebbia, siccome nel bel sole per converso

c'è come un velo di vergogna, qualcosa che si vorrebbe nascondere.

Ma dove sono le grandi nebbie di Milano? La nebbia mobilia le città, raccoglie i discorsi degli uomini e li conserva; e quando viene primavera, e il sole torna a brillare nelle vetrine dei negozi e le donne si slanciano fuori dai negri portoni delle case, e come fagiane dorate si spandono a starnazzare per la città, i discorsi custoditi per tanti mesi dalla nebbia si sciolgono sonoramente, e piovono giù dal cielo scintillante.

Càpita allora di passare per una strada deserta, e udire intorno a sé: «*Sta attent, Luisin, te do un sgiaffon che te immadonna in sül müir come ona pell de figh*», e si capisce che questa «sciolta» minaccia è stata pronunciata alcuni mesi prima da una mamma a intenzione del suo figlio Luigino. Poi si ode: «*Sent, Teresa, incoeu la mangiom sta büsecca o quand?*», e s'intende che le relazioni tra «lui» e la Teresa hanno varcato ormai la fase idillica, e si sono ristrette ai soli interessi alimentari. E ancora si ode: «*Credom, Gisella, mi e ti semm come l'ombrella e el mànegh*», e si ha paura di pensare che anche questa promessa d'indissolubile amore sia vanita nel frattempo assieme con la nebbia.

La nebbia è comoda. Trasforma la città in una enorme bomboniera, e i suoi abitanti in altrettanti canditi. La nebbia unisce e invita alla vita domestica. Anche l'amore è favorito dalla nebbia, chiuso e teneramente umano. Dà retta a noi, lettore, che per ragioni di nascita e per poetiche ambizioni abbiamo sospirato gli

amori fra i mirti, sotto un cielo tersissimo, in vista dell'omerico mare: quassù, in questa terra senza dèi, si capisce quanto gli dèi, per quanto invisibili e sciolti nella luce, sono compagni inutili e testimoni fastidiosi.

Passano nella nebbia donne e ragazze incappucciate. Un fumo leggero alita intorno alle narici e alla bocca socchiusa. Brillano gli occhi sotto il cappuccio. È tornato il tempo dei veglioni e dei domini? «Ti conosco mascherinal!». Seguire uno di questi domini dentro la tèpida abitazione, ritrovarsi in un salotto prolungato dagli specchi, fra soffici tappeti e mobili gravi che «fanno» famiglia, abbracciarsi odorosi ancora di nebbia, mentre la nebbia fuori preme sulla finestra e l'inopaca discreta, silenziosa, protettiva.

Si capisce perché nel Nord la volontà di vivere è più forte. Anche la morte è meno cruda nelle città di nebbia, essa che nelle città di sole è crudelissima. I morti si staccano da noi ma non ci abbandonano del tutto. Vanno ad abitare un po' più in là, nella loro città appena più piccola, e la nebbia unisce morti e vivi. Chi ha orecchio fine, ode respirare i morti piano piano, sotto il denso coltrone di nebbia, dentro le loro comode casette. Non date sole ai morti: li rendereste infelici e famelici di vita.

Odo dietro a me nella nebbia un monosillabo ripetuto: «Ba ba... ba ba... baba». Mi volto ma non vedo nessuno, giro le mani intorno ma non trovo nulla; e tuttavia quel monosillabo mi fa pensare a una strana respirazione, alla respirazione laterale di un

pesce.

Ma dove sono le grandi nebbie di Milano? Dove la nebbia terribile di quella notte di Natale, che io scesi dall'abitazione dei miei amici in Corso di Porta Nuova, e per rincasare in via Ariosto traversai la città ove non una finestra appariva illuminata, non un occhio aperto, tastando i muri delle case come un cieco?

A tre ragioni principali si ascrive il disperdimento della nebbia di Milano: all'ingrandimento della città, al prosciugamento delle risaie nella zona circconvicina, al coprimento del Naviglio.

Percorro via Principe Umberto e mi propongo di traversare la città in diagonale, per arrivare come quella sera di Natale in via Ariosto. Voglio ricostituire una pagina della mia vita come il giudice istruttore ricostituisce un delitto, ritrovare in capo a essa il mio amico Caterino scomparso metafisicamente tredici anni sono. Via Ariosto è situata nel *poetry corner* di Milano. Ivi si fanno compagnia Ariosto, Petrarca, Boccaccio, Vincenzo Monti, Leopardi. Dante li precede come il capitano precede la truppa, collocato fra il centro della città e il gruppo dei suoi colleghi minori. Da questa compagnia Carlo Porta è escluso, forse perché non scriveva in lingua; e anche Pascoli. Ma Pascoli perché? Forse perché anche lui non scriveva in lingua. Erano i componenti la giunta comunale di Milano forniti d'intendimento letterario così fine, da sentire il dialettale della poesia di Pascoli? Se la grandezza dei poeti si misurasse dalla lunghezza delle vie a essi consacrate, il cavaliere Monti sarebbe più grande di Petrarca.

Tra il 1907 e il 1908, da San Michele a San Michele, abitai in via Petrarca l'ultimo piano di una casa nuova, ma di stile rinascimentale e lombardesco. Può influire su l'opera di un poeta l'abitare in via Petrarca? Da me non lo so, perché in quel tempo non lavoravo di poesia, per meglio dire non scrivevo in versi; ma è da credere che no, perché nella stessa via, pochi numeri appresso, abitavano condomiciliariamente Arturo Colautti ed Ettore Moschino, i quali... Colautti aveva il cranio nudo e di forma aerodinamica. Ognuno è precursore come può.

Eppure era di molto petrarchesca quella via: petrarchesca a meriggio, quando ai tavolini di un'osteriola di fronte a casa mia, posati sul marciapiede, venivano a desinare i muratori, la bustina di giornale in testa, e il misterioso vento del meriggio sollevava le tovaglie; petrarchesca nelle prime e ancor pàniche ore del pomeriggio, quando le domestiche, dalla parte delle cucine, rigovernavano i piatti e cantavano le gioie e i tormenti dell'amore; petrarchesca nei morbidi pomeriggi d'autunno, quando gli organetti venivano a fare stazione nella via dedicata al poeta, e lentamente, malinconicamente, gli sgranavano il duetto fra Manrico e Azucena; petrarchesca soprattutto nel cielo lombardo, così puro e profondo, di cui il mio occhio adolescente esplorava da quell'ultimo piano l'oceano vasto, i continenti mutevoli, le isole passeggiere.

Petracco ellenizzò il proprio nome in Petrarca, come Charles Durand romanizzò il suo in Carolus Durand.

Assieme con altri grandi, Petrarca sta in una nicchia, nel cortile degli Uffizi, a Firenze. È coronato di lauro, ma le sue nari hanno una strana espressione, forse dal nero che il tempo vi ha incavernato, e danno l'impressione che il naso del cantore di Laura putisse.

Tra i derivati dei nomi dei poeti: dantesco, scespiriano, omerico, «petrarchesco» ha un significato più alto e morale.

Più distintamente «retentisce»⁸¹ dietro a me il monosillabo ripetuto: «ba ba... ba ba... ba ba». Mi volto ancora ma non scorgo nessuno. La sera intanto si addensa, come un fluido scuro che si spanda dentro un rado e soffice organismo di bambagia.

Più drammatici furono i miei rapporti con la via Leopardi. Ivi operava e forse opera tuttavia un dentista, con il quale io feci conoscenza in occasione di una fierissima carie al secondo molare inferiore destro. Sospinta dal paziente, la porta d'ingresso dell'odontoiatra rispondeva con un suono cristallino e dolcissimo, emesso da cinque tubi di vetro pènduli sopra il battente, e che da questo ricevevano impulso per urtarsi e vibrare. Quale carie, quale flussione, quale nevralgia poteva resistere a

⁸¹È in onore di Petrarca che io uso questo bellissimo e trascurato verbo:

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
In sul dì fanno retentir le valli...

quell'ineffabile concento, ingresso sonoro a un paradiso di bambini? Era una cura mediante il suono, ardita anticipazione a quel gas esilarante che i dentisti hanno cominciato a usare da pochi anni a questa parte, e che attira il poeta Cocteau nei gabinetti odontoiatrici in ottime condizioni di sanità dentaria, solo per inebriarsi di quel gas e goderne gl'influssi, in quella medesima poltrona di tortura in cui altri mugula e soffre. O bell'epoca quella di pace e di suoni miti! Non l'urlo delle sirene allora né il barrito degli altoparlanti ma appena la scorrente musica delle automobili, che si annunciavano di lontano con le cinque prime note del valzer della *Vedova Allegra*: sol... do re... mi...

«Ba ba... ba ba... ba ba» va ripetendo dietro a me l'invisibile testa di pesce, e ora così vicino che io sento sulla nuca il caldo della respirazione.

Via Carlo Porta nasce da questa via Principe Umberto che io vo percorrendo, e unisce via Principe Umberto a via Principe Amedeo. Via Carlo Porta ha la forma del braccio ripiegato dell'Apoxiòmenos,⁸² e nel punto in cui braccio e avambraccio si uniscono nell'articolazione del gomito, sorge tra gli alberi una chiesetta presbiteriana, e dietro la cancellata, sotto i castagni, stanno due sedili di pietra per chi volesse raccogliersi a meditare

⁸²Recenti trasformazioni operate dal piano regolatore, hanno distrutto la forma brachiale della via Carlo Porta.

sul mistero della transustanziazione. Dalla parte di via Principe Amedeo, via Carlo Porta sbocca di fronte alla casa nella quale abitarono Camillo ed Arrigo Boito. La lapide che commemorava questo glorioso inquilinaggio è stata smurata, la casa sembra in riparazione, e chi sa? la furia demolitrice porterà via forse anche questo ricordo domiciliare dei due illustri fratelli.

«Ba ba... ba ba... ba ba». La notte s'infoltisce sempre più nella città vestita di nebbia, ma luce non s'accende né di via, né di case, né di negozi; passanti non si veggono né veicoli, nulla vive meno questo «ba ba... ba ba... ba ba» che insiste come il palpito stesso della nebbia, della notte, della città.

Era la prima decade del secolo, e io non indossavo ancora la toga virile. La nebbia tra lusco e brusco imbottiva confortevolmente le strade. Mi accompagnava Tito Ricordi, l'ultimo del nome che diresse la celebre casa editrice. In quel tempo la faccia rasata era riservata agli attori e ai camerieri, e degli uomini senza barba né baffi, uno dei più spiritosi collaboratori del «Corriere della sera», non ricordo se Amedeo Morandotti o altri, aveva detto che somigliavano alle donne brutte. Tuttavia Tito Ricordi era rasatissimo, ma dopo il fiasco di *Madama Butterfly* egli fece voto di non tagliarsi né barba né baffi, finché la mala sorte perdurava. Infatti, quando *Madama Butterfly* trionfò al Grande di Brescia, Tito Ricordi poté riacquistare la sua faccia di donna brutta.

«Ba ba... ba ba... ba ba».

Boito abitava un quartierino a pianterreno, e sul larghissimo davanzale delle finestre teneva in mostra la sua preziosa collezione di conchiglie rare. Venne ad aprirci egli stesso, reggendo un lume a petrolio alto sulla testa. Quest'apparizione suggeriva un nuovo capitolo delle *Avventure di Pinocchio*, nel quale l'autore del *Mefistofele* facesse la parte della lumaca camerista. Boito era alto, portava occhiali d'oro e somigliava a un pediatro. Lo scopo vero di quella visita nessuno lo dichiarò, ma era sottinteso che essa era una specie di «presentazione al tempio», l'omaggio di un giovinetto di belle speranze al patriarca dei suoni e della prosodia. Grande in quell'epoca di trionfante liberty era la fama di Boito quale virtuoso della verseggiatura, e particolarmente ammirati i suoi versi in forma di lira.

«Ba ba... ba ba... ba ba».

Anni addietro, tutte le sere, fino a notte tarda, una donna era appostata all'angolo di via Principe Umberto e via Carlo Porta, nell'ombra, presso il muro, avvolta di nebbia, come un pesce sotto uno spesso strato di gelatina. Stava immobile, silenziosa, e aspettava. Chi aspettava? Che aspettava? Nel suo occhio non brillava sguardo. Che le importava dei passanti, delle cose che passavano? Curiosità non aveva più – e forse non l'aveva mai avuta – e neppur quel minimo di vivacità che nell'occhio ha pure un mammifero inferiore. Aspettava. Non portava cappello, ma una pezzuola sul capo, se la notte era rigida. Una parannanzi corta le cingeva i fianchi, sotto la quale essa nascondeva le mani,

giungendole sulla pancia a riparo del freddo; e io, che conoscevo bene l'attività di quella donna, non osavo pensare a quale uso servisse quel grembiale. Ora, fosse la parannanzi, o gli abiti da lavoro logori dall'uso, la faccia di mota secca, i peli sul labbro, i grigi capelli che le piovevano a stracci sul viso, le scarpe scalcagnate; quella solitaria cariatide della nebbia dava a pensare a una donna da tutto fare, a una vecchia vagabonda, a una mendicante magari, muta, in cui una indifferenza totale avesse spento anche quel minimo di volontà che occorre per formulare una richiesta di limosina. Eppure colei era una venditrice d'amore – diciamo la parola tecnica: una tacchettatrice.

Vecchia vagabonda...

Gioco curioso delle analogie, errori commoventi in cui cade l'uomo per eccessiva volontà di capire. Vagabondo in qualche dialetto è diventato vagamondo, perché qualcuno ha pensato che il vagabondo *vaga per il mondo*; così come mia suocera ha corretto aperitivo in appetitivo, perché un vino che dà appetito è giusto che si chiami appetitivo.

I clienti abituali dell'angolaria di via Principe Umberto e via Carlo Porta, erano, chi sa perché? i cocchieri delle vetture pubbliche, che a Milano, città di bruma, ma non per le medesime ragioni di analogia che di aperitivo hanno fatto appetitivo, si chiamano brumisti. Uomini piramidali e indissolubilmente associati alla cassetta, centauri metà uomini e metà carrozza, che in quel

tempo numerosi guidavano i brum per Milano, le mascelle avvolte di lana sotto il tubino di tela cerata, e che, fermi alle stazioni, si abbracciavano per scaldarsi con le loro stesse braccia.

«Ba ba... ba ba... ba ba».

Talvolta io passavo di notte per via Principe Umberto, ma davanti all'imbocco intenebrato di via Carlo Porta l'angolaria mancava. Intuivo però la sua presenza laggiù, in fondo alla via Carlo Porta, nella nebbia annegrata dalla notte, perché colei, nell'esercizio della sua professione, si nascondeva nella nebbia come la seppia si circonda d'inchiostro, come un pesce torna al fondo. Il brum, piccolo e nero carro funebre, la cassetta vuota, stava fermo all'angolo della strada; e il cavallo, a testa china, nel vapore della sua respirazione stanca, le orecchie afflitte, aspettava che il padrone...

«Ba ba... ba ba... ba ba».

Di tutta l'opera di Boito, la mia memoria non ha conservato se non la quartina seguente:

E baci di calèidi
E sputi di lumache
Tutto provasti e l'asta
Del fiero iconoclasta.

Ma questi quattro versi riassumono, come un modellino perfetto, tutte le qualità del poeta Arrigo Boito: gusto della parola

rara, immagine audace, abilità nell'arrotolare il verso a ciambella.

La mistica penombra dello studio richiamava opportunamente il laboratorio del dottor Faust. L'oro delle rilegature brillava nelle scansie della libreria. La conversazione variava sul tema musica, e poiché si venne a parlare del Falstaff, Boito lodò l'abilità con la quale il «Vecchio» riuscì a piegare la sua musica alle finzze letterarie del libretto. Ricordi notò che Boito aveva la destra fasciata, e Boito disse che un grosso quaderno del *Clavicembalo ben temperato*, caduto poco prima dal leggio del pianoforte, lo aveva ferito alla mano. Boito in quel tempo scriveva il *Nerone* e s'ispirava alla musica di Bach, siccome per il *Mefistofele* si era ispirato a quella di Beethoven. Se certi particolari della vita di Boito non fossero testimoniati dai suoi biografi, a nessuno verrebbe in mente di prenderli per veri. Boito non è la sola vittima dei libri: voglio dire del peso specifico dei libri. Quando Petrarca stava alla Certosa di Garegnano, e attendeva ai dialoghi *De remediis utriusque fortunae*, in cui la Ragione, il Gaudio, la Speranza, il Timore e il Dolore ragionano della buona e della cattiva fortuna, mostrando a prova le gioie, i piaceri, gli affanni e le pene del vivere, un giorno, mentre egli stava copiando le epistole di Cicerone da un grosso palinsesto legato in legno, la pesante mole gli cadde sulla gamba sinistra cagionandovi una piaga, che ammalignò e per poco non rese necessaria l'amputazione dell'arto. Come pensare un Petrarca unigambo e saltellante sulle grucce, lui la cui poesia è un perpetuo camminare per paesi mutevoli e sotto mutevoli

cieli?

Diversamente dalla Ragione, dal Gaudio, dalla Speranza, dal Timore e dal Dolore che fra loro trovano tante cose da dirsi, la conversazione fra Boito e Ricordi cominciò a languire. Ricordi si alzò per togliere commiato. Era nell'aria un ineffabile grumo, un che di insoluto, si sentiva che lo scopo della visita non era stato raggiunto. Boito capì che si aspettava da lui un detto memorabile, mi posò la mano valida sulla spalla, mi fissò profondamente negli occhi, e disse: «Ricordati, giovanotto, che bisogna connettere quello che è sconnesso». Trent'anni sono passati da quel giorno, e ancora ho da capire il significato di quella frase. Ma forse è il proprio dei detti memorabili di non avere significato.

«Ba ba....». Insomma, chi è? Da quale bocca esce, da quali polmoni sale questa respirazione?... «Ba ba... ba ba... ba ba».

Renato Simoni, grande e carissimo amico, nega che nel Boito del 1908 rimanesse la benché minima traccia dell'ostilità che Boito aveva avuto per Verdi, prima della loro amicizia e della loro collaborazione; e come a documentare la sua affermazione, mi narra questo piccolo aneddoto. Boito un giorno aveva trovato non so quale ingegnosa soluzione armonica, e la indicò a Verdi come un esempio da seguire; ma subito si accorse che in così fare aveva l'aria di dare una lezione di armonia al Maestro, e sentì tale vergogna del suo atto irrispettoso, che ancora molti anni

dopo, il ricordo di quell'atto lo empiva di confusione e pentimento.

«Ba ba... ba ba... ba ba».

Una ciliegia tira l'altra, e Renato Simoni mi narra di seguito un altro piccolo aneddoto su Boito, che però non riguarda il musicista, sì il patriota e il garibaldino. Boito, cui i pipistrelli incutevano una invincibile ripugnanza, fu messo di sentinella una notte presso Desenzano, in luogo battutissimo dai degeneri discendenti del *pterodactylus macronyx* e del *pterodactylus crassirostris*; e con tale animo egli durò tutta la notte al suo posto, sotto i voli angolosi di quei mammiferi volanti, sfiorato dalle membrane viscide delle loro ali, che la mattina, passata la consegna, era del tutto guarito della sua nitterofobia, o, come si direbbe oggi, della sua anafilassi vespertiliale.

«Comunque, Boito era un poeta ridicolo, un musicista pompiere... ba ba... e insensato...».

Mentirei se dicessi che reprimere l'esclamazione che mi era balzata alle labbra non mi costò fatica, e simulare un tono tranquillo.

«Ti avevo riconosciuto – dirò meglio: ti avevo *sentito* fin dal primo momento che udii il tuo “ba ba... ba ba”. Solo non sapevo spiegarmi questo ripetuto monosillabo labiale che mi andavi soffiando dietro. Come stai, Andrea?».

«Già che la pigli su questo tono, ti dirò che sto bene, per quanto... ba ba... un morto possa star bene. Quanto a questo

monosillabo labiale, come tu dici, è la respirazione di noi morti... ba ba... di noi morti immaturi».

Mi sembrava di aver tante cose da dire a Caterino, quando nella città inesplicabilmente buia e morta io andavo percorrendo il «nostro itinerario» nella speranza di rendermi più vivo il ricordo di lui e meglio formato; e ora che ho ritrovato Caterino (la mia Remington portatile ha scritto «ritrovato», e questo improvviso derivato di «torvo» mi sembra meno casuale di quanto un animo ingenuo e realistico potrebbe pensare) e in modo quale non avrei osato sperare dopo quella prima frase dispettosa, forzata e falsa, non trovo più nulla da dirgli. E come se tra lui e me i rapporti siano non prima incominciati che finiti, mi restringo in me e per analogia mi sforzo di ricordare esattamente un paragone che Pascoli fa nella prefazione dei *Poemi conviviali*, ed esprime per mezzo di quella scrittura imitata dalle figure profilate dei vasi greci, che i letterati della generazione (e del genere) di Pascoli credevano il passo lento e grave della poesia, mentre non era invece se non un modo stirato ed estetizzante di nascondere la povertà della loro fantasia. Come dice esattamente Pascoli?...

«Chi ha sete crede che un'anfora non lo disseterebbe, e invece...». Non riesco a ricordare le parole esatte, ma il significato è questo: l'uomo che ha sete crede che un'anfora non lo disseterebbe, e una coppa invece basta a dissetarlo. Questa immagine di Pascoli si affà perfettamente alla mia situazione con Caterino;

ma che strana idea parlare di anfore e di coppe, quando noi usiamo bottiglie e bicchieri, e coppe sono soltanto quelle dello sciampagna?

Passa una lunga pausa, prima che io riesca a ritrovare qualche cosa da dire a Caterino.

«Ti credevo a Firenze. Come hai fatto a venire a Milano?».

«In treno,» mi risponde Caterino «sono venuto... ba ba... in treno. Questa poca consistenza che ancora rimane a noi che siamo morti male, ci consente... ba ba... ci consente di muoverci nello spazio; molto lentamente però... ba ba... Non ti dico la fatica che mi costò, il tempo che mi ci volle per andare da Porta Romana a Santa Maria Novella... ba ba... E arrivato a Santa Maria Novella, non trovo più la stazione».

Bastò questa ultima frase di Caterino a rompere la repugnanza metafisica che legittimamente mi nauseava, perché ritrovavo fantasma un amico che da vivo mi era stato carissimo. A questa frase ritrovai il Caterino ironico, il Caterino con il quale per giornate intere, e con l'ardore degli indiani che danzano una danza di guerra, con la sadica voluttà degli scuoiatori di cadaveri, ci divertivamo a denudare il bouvardpecuscismo dei nostri contemporanei. Avevo capito benissimo che cosa Caterino voleva intendere, dicendomi che arrivato in Piazza Santa Maria Novella non aveva trovato la stazione; ma volevo che Caterino me lo confermasse, e del resto la mia domanda aveva soprattutto lo scopo di farlo parlare.

«Come sarebbe, non trovasti la stazione?».

«Guardo a destra, guardo... ba ba... guardo a sinistra, ma non vedo la stazione».

Ritrovo la nostra antica facilità, io e Caterino, di andare d'accordo. Questo arrivare in Piazza Santa Maria Novella, egli che ricordava la vecchia stazione di Firenze, e non trovare la stazione nuova, era capitato anche a me alcuni anni prima: «Sta' attento,» mi aveva detto l'amico che sedeva accanto a me al volante «ora svolteremo l'angolo di via Cerretani, e vedrai la nuova stazione». Ma quando svoltammo l'angolo e io girai lo sguardo ansioso per la piazza irregolare sulla quale vigila il campanile di Santa Maria Novella, della nuova stazione non mi apparve traccia.

Scoprire la nuova stazione di Firenze nella piazza in mezzo alla quale essa leva le sue membra ancora infanti ma grige e come incenerite, è altrettanto difficile quanto scoprire il lucore di una stella in mezzo l'ardente fulgore di un meriggio estivo. A imitazione del camaleonte la cui arma di difesa è l'invisibilità, la nuova stazione di Firenze possiede la facoltà di «confondersi» con l'ambiente.

Apollinaire narra in una sua novella i terrori di un amante adultero e perseguitato, che quante volte sta per essere raggiunto dal marito otellizzato e armato di tremende pistole a rotazione, si scioglie dalla paura e sparisce dentro il muro. La nuova stazione di Firenze sarebbe forse un esempio singolarissimo di pusillanimità edilizia? Nonché il suo colore che è il grigio, cioè a

dire l'unione di due non-colori, ma la forma stessa della nuova stazione conferma questa volontà di amorfismo assoluto, di perfetta anonimia.

Quando dietro le indicazioni dell'amico ebbi scoperto finalmente il muraglione cieco che costituisce la facciata della nuova stazione, lo scambiavo a tutta prima per un riparo provvisorio, destinato a nascondere l'edificio in costruzione. Ma mi dovetti ricredere: era l'edificio stesso.

Non so se l'«invisibilità» rientrasse nelle intenzioni dei sei autori della nuova stazione di Firenze, ma sta di fatto che intenzionalmente o no l'invisibilità è stata raggiunta in maniera perfetta. Più di qualunque batteria o nave mimetizzata, questo edificio massiccio e assieme labilissimo è un modello di difesa passiva.

La nuova stazione di Firenze c'è ma non si vede.

Sbaglierebbe chi interpretasse queste mie parole altrimenti che come una lode. Ho sempre pensato che siccome l'ornamento più bello delle fanciulle è il pudore, il più bell'ornamento degli edifici utilitari è la discrezione. Ora la nuova stazione di Firenze è non solo discreta ma invisibile. Che si vuole di più?

Sulla «discrezione» degli edifici utilitari, non dovrebbero essere consentiti dubbi. Ma poiché alle soluzioni parziali sono da preferire le soluzioni radicali, io propendo senz'altro per l'«invisibilità».

Per una stazione ferroviaria, la posizione sopraterrestre costituisce già un eccesso di vanità, un lusso. Il destino «sotterraneo»

delle future stazioni ferroviarie, è proclamato dalla voce stessa della ragione. Io stupisco anzi che in una stazione ferroviaria edificata oggi, non siano state prese in considerazione anche le esigenze di domani. Sarebbe stato più saggio ed elegante. E chi assicura d'altra parte che la stazione «sopraterrestre», risponde *pienamente* alle esigenze di oggi?

L'Italia e le sue città sono in pieno sviluppo. Nulla deve ostacolare, ritardare, arrestare tanto meno il loro sviluppo. Tutto quanto ostacola o ritarda il travaglio della formazione in atto, va denunciato tempestivamente, eliminato senza pietà.

Criterio necessario in Italia, più che in nessun altro paese. Perché grava sulla nostra terra una tradizione antichissima, prepotente. Perché la tradizione spesse volte è nutrice, ma talvolta è vampiro. Perché tra i contributi che offre la tradizione molti sono positivi, ma taluni negativi. Perché la vita culturale dell'Italia fu passiva per alcun tempo, e tributaria delle forme culturali altrui.

In periodo di formazione di una nuova civiltà, l'intelligenza circoscritta dentro le cose immediate (saggezza, prudenza, logica del presente) deve cedere il passo a una intelligenza più «lunga» e che si proietta nel futuro: per rendere più fluido il cammino, per lubrificare l'azione, per togliere alla «trasformazione» quel carattere inquietante che essa ha, e che tanto spaventa l'uomo di vista comune.

Alcune felici «soluzioni» ho notato nella nuova stazione di Firenze, come la soppressione della grande tettoia, vanto della sorella maggiore di Milano. Ma perché questo dislivello ancora tra marciapiede e ingresso delle vetture? Anche gli sciatici sono costretti qualche volta a montare in treno.

La mole della stazione ferroviaria costituisce già di per sé sola un «calcolo» in mezzo alla trama del tessuto cittadino: la stazione ferroviaria con i fasci di binari che si dipartono da essa, è una malattia urbana: l'ostacolo più grave al naturale sviluppo di una città.

Dio sa se io sono nemico degli sciagurati progressisti che vogliono vivere una vita Novecento; ma la parte meccanica della vita diversamente da quella morale o intellettuale o poetica, ha bisogno di essere aggiornata di continuo, vuol essere tenuta in istato di perpetua «novità»; perché manca a costei qualunque elemento non solo memorabile ma conservabile, e non appena è passato il suo brevissimo momento, essa si corrompe e putrefà anche più presto del pesce morto o dei semi di popone.

L'obiezione principale che si oppone alla stazione sotterranea, è la spesa. Ma è meno costosa forse una stazione edificata oggi, e domani trasformata o, peggio, sostituita per obbedire alle sempre nuove esigenze dei tempi? Sotterranea, la stazione consentirebbe ai treni di arrivare fino nel cuore della città: sopraterrestre, la stazione è condannata a sempre più allontanarsi dal centro. E i viaggiatori pure.

Sui vantaggi bellici della stazione sotterranea, è inutile spendere parole.

Invitato a dare la mia opinione dal giornale della Federazione Fascista di Firenze, al tempo della grande polemica sulla nuova stazione, diedi voto favorevole al progetto attuato di poi, ma aggiunsi che meglio ancora sarebbe stata una stazione sotterranea.

Nel guardare questo edificio così silenzioso e pudico, ripensavo le grandi lotte fra razionalisti e colonnisti, e una volta ancora la testimonianza mi si porse della vanità delle polemiche. Prima di lanciarsi in verbose mischie, bene sarebbe ricordarsi che la legge dell'adattamento non è dei soli animali, ma pure degli inanimati. A che preoccuparsi se il razionalismo non lega a priori con le sciccherie di Leon Battista Alberti? Il cane finisce per somigliare al padrone, la moglie al marito, e convivenza crea tra edificio ed edificio una somiglianza come tra fratelli. Maturata quest'aria di famiglia, sarà difficile sopprimere l'edificio razionale senza nuocere assieme alla gentilissima chiesa, diminuire il suo valore, spegnere un po' della sua luce. Sembra incredibile, ma dopo tanti mai anni che non possiamo più figurarci la «faccia» di Parigi senza l'aggiunta della torre Eiffel, ci sono ancora alcuni irriducibili che da quella faccia vorrebbero cancellare l'onta del «candeliere». Isolare un edificio dalle cattive compagnie, sembrerebbe suprema legge della pulizia architettonica; ma una strana «balistica» dell'architettura fa sì che il valore di un edificio prezioso aumenta, nella vicinanza di edifici senza pregio. Il gioco in

altro modo si ripete fra toni caldi e toni freddi. Penso all'Ara Coeli, al Tempio di Vesta che, sfolgoranti entrambi e isolati ciascuno nella propria bellezza, si sono contratti non si sa se per freddo o per pudore. Quando ero ragazzo sorgeva alla sinistra dello Stadio di Atene una rotonda in specie di gasometro, entro la quale era allogato il panorama dell'assedio di Parigi, dipinto in collaborazione da Détaillé e Neuville. Uomini di buon gusto e uomini di buon senso non la finivano di sbraitare contro quella «turpitudine». Tornato in Atene nel 1917, lo Stadio *visto* era sfavorevolmente mutato in confronto allo Stadio *ricordato*: la «turpitudine» non c'era più. Quanto valore una verruca può conferire a un volto umano, si può misurare da alcuni ritratti di Holbein. L'eliminazione di verruche e rughe non è compito dei buoni architettori, sì degli artisti da Istituti di Bellezza. Valga per tutti l'esempio del monumento a Carducci, in Bologna.

Beneficio supremo della stazione sotterranea: assenza di qualunque preoccupazione estetica, o ricerca di stile, o «volontà di bellezza». Quell'architettura che da sé si qualifica «funzionale», deve contentarsi della funzione e rinunciare a qualunque essenza o fine d'arte. L'arte è una cosa molto diversa: è l'espressione di quel che di angelico o di demonico vive misteriosamente in alcuni uomini: pochissimi. L'architettura può essere, sì, o angelica o demonica. Ma non quella di cui sopra. La quale è neutra.

Del resto angeli o demoni che presenziassero alla partenza e all'arrivo dei treni...

Il passo di Caterino «fantasma» è esasperantemente lento. Nel tempo che io riepilogavo le mie considerazioni sulla stazione di Firenze, appena i pochi metri abbiamo percorso che separano l'imbocco di via Carlo Porta dal n. 7 di via Principe Umberto. Il quale è un palazzo nel senso antico della parola, non nell'or generalizzato senso di abitazione collettiva. (Il palazzo, pensare, l'abitazione eccellentemente individuale, nella sua più alta dignità!). Il portone è chiuso, ma io so che dietro il portone c'è una cancellata doppia (che a quest'ora sarà aperta, perché i «portinai» chiudono alle 22 il portone e aprono la cancellata interna: segno che cessa il controllo su coloro che entrano o escono dal palazzo) e dietro la doppia cancellata uno dei cortili più sontuosamente giardinati, più maestosamente alberati di Milano. Anche Caterino lo sa, e poiché vedo che egli si ferma davanti al portone chiuso come per fargli una confidenza, capisco che egli pensa al bel giardino protetto dai suoi alberi, che noi ci fermavamo ad ammirare attraverso l'arco del portone, ogni volta che passavamo assieme davanti al n. 7 di via Principe Umberto. Le maggiori sorprese le danno gli alberi, le statue, il mare.

«Io potrei fare ciò che tu non puoi fare» dice Caterino con una specie di rapidità precipitosa, a fine probabilmente di evitare l'interruzione dell'ossessionante «ba ba». E dev'essere ben tormentoso invero questo parlare interrotto come da un cronico singhiozzo. Ricordate? Alla Grande Guerra seguì la Spagnola, e alla Spagnola una epidemia di singhiozzi che facevano sussultare

il malato per giornate intere, per settimane, per mesi, quasi il sedile sul quale egli stava seduto fosse percorso a periodi regolari da scariche elettriche. Dopo la guerra si fanno avanti le strane malattie, le quali, mentre gli uomini combattono, aspettano il momento di entrare in scena, simili a ipertragiche attrici dietro le quinte, superdusi vestite di patetici stracci, le occhiaie cave e piene d'ombra, serpenti morti che pendono dal capo a guisa di capelli, il ghigno largo da orecchio a orecchio della loro dentatura scoperta (orecchie che del resto mancano) e avvolte, come da un'aura di poesia, dal vapore pestifero del loro fiato.

«Ossia?».

«Potrei passare o sotto il portone, o attraverso il buco della serratura, e rivedere il nostro... ba ba (questa volta Caterino non riesce a evitare il monosillabo respiratorio, e ho l'impressione che ne sia rimasto male) il nostro bel giardino».

Ritrovare il tono ironico e volutamente assurdo di Caterino, ora che questo tono non è fisicamente giustificato dall'espressione del viso, dal furbo ammiccare degli occhi, dai gesti delle mani, da quella inclinazione in avanti del corpo che faceva somigliare Caterino a un antropoide basso di sedere e con le lunghe braccia da quadrumane, ma biondo, con la scriminatura nel mezzo e vestito da Prandoni; ritrovare il tono ironico e assurdo di Caterino, ora che la sua personalità fisica è ridotta a una membrana molto sottile e trasparente, a un leggerissimo pallone gonfiato, mi dà come un'inquietante ripugnanza. Quale conforto,

quale «prova d'amore» il corpo!

«E come faresti?».

«Approfitterei della mia condizione di pallone gonfiato» risponde Caterino.

L'inaspettato, il minaccioso di questa risposta m'agghiacciano. Caterino legge dunque nel mio pensiero? Vede dentro la mia testa il cervello che lavora a comporre le idee? Il rifugio del mio corpo mi viene dunque a mancare? Sono trasparente per lui? La rivelazione di questa straordinaria facoltà di Caterino mi riempie di ribrezzo. Vorrei fuggire, approfittare dell'estrema lentezza del fantasma, e fuggire.

Caterino continua:

«Ma mi costerebbe molta fatica e ti farei aspettare troppo. Ora io sono gonfiato a pieno. È per questo che mi tocca... ba ba... che mi tocca respirare così forte, per serbare la pienezza. Mi sono gonfiato per acquistare la massima possibilità di movimenti e potermi più facilmente... ba ba... più facilmente accompagnare con te. È la solidità del volume che ci consente di muoverci nello spazio. Vivi, noi crediamo che il corpo è un ostacolo, un impaccio, un peso che vieta la piena libertà dello spirito. Errore! È soltanto perché hanno un corpo, che gli uomini possono muoversi liberamente, volare. Quando il corpo viene a mancare, lo spirito o l'anima come si dice, perdono ogni possibilità di movimento. L'anima è l'immobile, è il pesante. E se noi morti non del tutto

morti possiamo ancora muoverci un poco, è per la mercé di questo poco di corpo che ancora ci rimane. Ma dobbiamo contentarci, come vedi, di questo involucro trasparente, di questa membrana che ci resta... ba ba... che ci resta del corpo che vestimmo in vita».

Guardavo Caterino mentre parlava, e nella notte nerissima egli mi appariva in sembianza di un impermeabile di cellofan gonfio d'aria, e leggermente spalmato di fosforo.

«Del resto,» continuò Caterino «tu devi essere assai esperto della natura dei fantasmi, che scrivesti *Vita dei fantasmi* quando abitavi nel mio *celibiere* (suggerisco questa parola come traduzione di *garçonnière*, a te che nella vita potrai farne elegante uso) di via Ariosto, ed esponesti l'essenza e le possibilità di noi fantasmi con una chiarezza che, non dico m'invogliasse allora a diventare io stesso fantasma (in quel tempo non ci pensavo affatto) ma mi aiutò a trovare, quando nel 1923 passai allo stato di fantasma, una situazione che in parte mi era già nota. In una postilla di quello scritto, ricordavi la risposta di Cesare a sua moglie Calpurnia, la quale, ispirata da un mortale presentimento, voleva impedire a suo marito di andare al Senato il giorno della congiura. "Soltanto i plebei" rispose Cesare "muoiono più volte: un patrizio muore una volta sola". Intendendo dire che l'uomo virtuoso si annulla di colpo, mentre l'uomo ingrommato d'impurità stenta a riuscire quell'annullamento totale che è la soluzione della vita. Profonda verità – credi a me che me ne intendo – uscì quel

giorno dalla mente di Cesare, o meglio da quella di Shakespeare che glie la mise in bocca. Distinzioni altrettanto radicali fra patrizi e plebei oggi non si fanno più, ma la profonda parola di Cesare rimane, e si può riferire a coloro che muoiono male e a colui che muore bene...».

«Ba ba ba ba ba ba» soffiò precipitosamente Caterino dopo questo lungo discorso, come uno che ha trattenuto lungamente il fiato e infine lo dà fuori con impeto e in gran volume, oppure è rimasto molto tempo sott'acqua.

«Io,» riprese a dire Caterino «io purtroppo sono un morto male, un fantasma, un'anima che ha ancora qualche possibilità di muoversi, per via di questo poco di corpo che ancora mi rimane. Ti faccio dono di questa definizione del fantasma: "anima che serba una certa quale possibilità di spostarsi nello spazio, in virtù di un minimo di corpo che ancora le rimane", per una nuova postilla a una eventuale ristampa della tua *Vita dei fantasmi*».

«Ba ba ba ba ba ba» cacciò fuori un'altra volta Caterino, dopo di che riprese:

«Ora io, per andare di là e mirare il bel giardino, senza contare ch'è buio e non ci si vede un accidente, dovrei svuotarmi di tutta l'aria che con tanta fatica ho raccolto per venirti dietro, e ridurre questa membrana che è il mio corpo a tale appiattamento, da consentirle il passaggio sotto il portone. E quanto ci metterei a passare? Tre giorni forse. Meno volume fa la membrana che io sono, meno possibilità io ho di muovermi. Sgonfio del tutto,

sono del tutto immobile. Del resto a che pro passare?».

Questa spiegazione di Caterino mi sorprende e assieme mi dà luce. Non c'era ironia dunque nella sua frase, che egli solo poteva passare sotto il portone e io no, ma soltanto l'enunciazione di un fatto fisico, come se a un bimbo di cinque anni io dicessi che un peso di cinquanta chili io lo posso sollevare e lui no. È una riprova questa che l'ironia, l'assurdità pensata, la meditata deformazione della realtà, lo studiato ingigantimento o sminuimento delle proporzioni naturali, sono giochi consentiti solo a chi è in perfette condizioni di salute e di forza, e dispone di una vitalità veramente straordinaria. È per questo che l'ironia destramente applicata, questo vivere innalzato a forma d'arte, incute tanta paura quanto i colpi di un *ju jitsu* praticato da invisibili mani.

«A che pro?» continuò Caterino. «Questi giardini interni delle case milanesi, sono dei piccoli paradisi terrestri che ogni famiglia si costruiva per suo uso personale; e la cura con che le famiglie milanesi ponevano queste piccole selve, questi minuscoli paradisi nel recinto delle loro case dimostra quanto forte era l'individuale nella grande civiltà lombarda; e l'indifferenza per converso con cui questi piccoli paradisi privati oggi sono distrutti e rasi al suolo, dimostra come l'individuale ha ceduto al collettivo».

«E tu,» domandai a Caterino «è per nostalgia dell'individuale che ti avviavi alla tua casa di via Ariosto?».

«Sì» rispose Caterino; e indi a poco aggiunse; «E tu perché seguivi la mia stessa direzione?».

«Per ritrovare meglio il tuo ricordo».

Se questa mia confessione diede qualche commozione a Caterino, io non lo so. Nulla manifestò quel leggerissimo pallone. Ma i fantasmi forse, siccome perdono la facoltà d'ironia e ogni gioco di vitalità superiore, così i loro sentimenti si abbassano a una condizione frusta.

Dimostrata l'inutilità di passare sotto il portone del n. 7 per mirare il bel giardino, facciamo ancora pochi passi. Entro in un nodo di ricordi. Metto il piede in un nido di vipere. Benigna, la natura ci ha dato la possibilità di dimenticare; ma perché non averci tolto piuttosto la facoltà di ricordare? Quando io sento parlare di ricordi lieti, non capisco veramente di che si parli. Il portone segnato col n. 3 in via Principe Umberto, mi riporta indietro di trentaquattro anni. Nel 1907 io abitavo al terzo piano di questa casa, che ha un lato finto, sul quale finestre e terrazzini sono dipinti a *trompe-l'œil*. I primi gradini della scala erano perpetuamente incipriati di farina, e secondo le ore saliva alla mia camera, dal forno del *prestiné* situato a pianterreno, sia l'odore agretto del lievito, sia il fiato caldo del pane appena sfornato – quell'odore «sano» e «onesto» del pane caldo che si associa all'odore delle lenzuola di bucato, e mette «i» Pascoli in vena di poetare. La musica cosmica che si aggrovigliava nella mia testa, trovava un ben misero sfogo, un'attuazione molto ridotta sulla tastiera del minuscolo armonium che mi ero portato in camera. La mia padrona di casa si chiamava Barbieri ed era nobile, come

testimoniava lo stemma dei Barbieri dipinto e incorniciato sopra il divano del salottino, con la corona a cinque palle e i tre barbi d'oro in campo azzurro. «Barbieri» mi spiegò la mia padrona di casa «viene da barbio: *barbus fluviatilis*». La figlia dei nobili Barbieri era bionda e occhiglauca, e la musica cosmica che io cercavo di comprimere sulla tastierina del mio armonium, i gridi di Prometeo incatenato che mi martellavano il cervello e che io, per mezzo di quello strumento a polmoni asmatici e debolissimi, cercavo di propagare come un appello nelle altre camere della casa, erano interamente dedicati a lei. Perché parlare? Perché aprirsi? Perché avermi svelato quel giorno che anche per lei la musica era *il suo ideale*? A conferma di questo dire, l'incauta fanciulla aprì la bocca (quella bocca che al solo pensiero di poterla un giorno baciare, il mio animo si annegrava dell'idea del male) e con una voce impudica, ignara della sua vergogna, buttò fuori le prime note della *Mattinata* di Ruggero Leoncavallo.

Il lato dipinto di casa Barbieri dava sul giardino di un piccolo caffè di cui non ho mai saputo il vero nome, ma che tra noi chiamavamo Cavourino. Questo ricordo mi porta tredici anni avanti. È il 1920. Se chiudo gli occhi e continuo quest'altalena di ricordi, la testa mi gira e sento la nausea salirmi in gola. Ho finalmente capito l'effetto che fanno i ricordi: danno il mal di mare e la memoria è un mare corso da lunghe onde insidiose: un *mare morto*. «Cavourino» da Cavour, perché il piccolo caffè guardava Piazza Cavour, l'albergo Cavour e la statua dello statista piemontese

scolpita da Tabacchi, che dal giardinetto del Cavourino appariva nel suo pieno splendore esibizionista. Le novanta notti di quell'estate impura e turbata da scioperi, battaglie stradali e sinistri cortei, io le passai in gran parte nel giardinetto del Cavourino in compagnia di Massimo B., di Cesare G. e di Giuseppe T.R. Si parlava di letteratura. E di che altro avremmo parlato? Si parlava di letteratura fino alle dieci e mezzo, fino a quando usciva dall'albergo Cavour Guido da Verona, e si conduceva al Cavourino con passo arcuato e lungo da grande carnivoro. L'ampia giacca sportiva a martingala del romanziere, la sua cravatta a bandiera americana, i suoi calzoncini di flanella bianca, le sue scarpe egualmente bianche e molleggianti sui salvatacchi di gomma, accompagnavano una dama slava che si reggeva sul petto, uno per parte, due pechinesi; e quei due musci camusi siffattamente collocati davano idea che l'amica dell'autore del *Libro del mio sogno errante* si reggesse le mamme fuori dell'abito, due strane mamme brune e pelose, e fornite ciascuna non di un unico occhio, ma di due occhi lucidi e neri. Vedendo Guido da Verona avvicinarsi al nostro tavolino, coprivamo in fretta i nostri discorsi letterari, come quattro cospiratori all'avvicinarsi di uno sbirro. *Noblesse oblige*. Non si parla dei segreti del tempio in presenza di un non iniziato.

IRROMENTABILE

Debbo vincere una volta ancora la nausea che mi dà l'altalena dei ricordi, e tornare indietro di tredici anni. Siamo nel 1907 e io mi trovo novamente nella casa della nobile Barbieri. Dalla finestra della mia camera guardo una finestra aperta all'ultimo piano della casa di fronte, dalla quale s'involano acrobatici suoni di violino. E quando i suoni cessano, appare alla finestra un giovane alto e biondo, che si ferma a guardare il cielo, quale un Orfeo moderno che tra sonata e sonata viene a trarre ispirazione dalle nuvole che passano e dal volo degli uccelli. Capelli dorati gli fumigano a sommo il cranio, egli serra il violino sotto il braccio sinistro e nella destra regge l'archetto. Le gambe lunghe compongono dietro la balaustra a ringhiera una V capovolta. Porta una camicia leggera e libera al collo. La nobile Barbieri mi dice il nome del giovane alla finestra: si chiama Pick Mangiagalli. Ella sa che anch'io sono musicista, e, per entrare nel mio mondo, mi confessa la sua irresistibile vocazione musicale che l'avrebbe certamente portata alla scena lirica, se i suoi genitori, obnubilati da pregiudizi di casta, non le avessero vietato di studiare il canto. Ma oggi ancora, che gli anni, ahimè! hanno posto un divieto anche più radicale a quella sua aspirazione, ci sono alcune arie che le rimescolano il sangue, le mettono addosso una febbre...

«Quale, per esempio, signora Barbieri?». La nobile Barbieri cerca con gli occhi intorno, porge ascolto a voci interiori: «Quella... un musicista come voi la conosce certamente». E la nobile Barbieri accenna a mezza voce: «Amor ti vieta di non amar...». Non commento il valore di questa melodia, ma faccio notare alla nobile Barbieri che versi altrettanto involuti si trovano in gran copia nella poesia italiana, come «Amor, ch'a nullo amato amar perdona». Intanto la finestra dell'Orfeo moderno si è chiusa, e io, costretto a vincere un'altra volta la nausea dell'altalena ricordiera, cui si aggiunge questa volta anche la nausea di un esercizio acrobatico, mi calo a imitazione dei fratelli Marx nella scena del *Trovatore* del film *Una serata all'Opera*, ma sul filo della memoria io, da quella finestra dell'ultimo piano al primo piano della medesima casa. Mi fermo su un terrazzino, e poiché la vetrata è aperta sul tepido pomeriggio di prima estate, entro in un salottino in tempo per udire la signora Delia Notari rimproverare a Marinetti l'uso del verbo «scocciare». Mentre io mi calavo come un Tarzan sulla liana dalla finestra dell'ultimo piano al terrazzino di Umberto Notari, tredici anni sono passati di colpo e siamo ritornati al 1920. Ettore Romagnoli sta parlando con Massimo Notari, poi si rivolge a me e mi narra un particolare citato da Pindaro in riguardo alla Medusa. Ogni mille anni la Medusa si libera della sua natura di mostro, ritrova per una notte quella di fanciulla bellissima e canta un canto di una tristezza infinita, di un infinito ricordo. Le parole di Romagnoli ridestano nella mia mente una

singolare anticipazione. Il passo di Pindaro io non lo conoscevo nel 1912, quando scrivevo la musica del mio balletto *Perseo* su azione coreografica di Michele Fokin, e agli urli terrifici della Medusa facevo seguire un canto lunare e nostalgico a significare il dolente ricordo nel mostro del suo stato primitivo. Ma... il desiderio che hanno i mostri di ritrovare la purezza primitiva, è forse un nostro desiderio istintivo, un desiderio comune a tutti noi, un desiderio oscuro e nascosto ma latente in ogni uomo, di ritrovare, noi mostri giacenti sulla terra, una nostra originaria natura angelica, e che un poco si sveglia in taluni di noi di più chiara coscienza; e però... quel medesimo «istinto» avrà ispirato a me il canto nostalgico dell'anguicrinata, che ispirò a Roberto Stevenson la doppia natura del dottor Jekyll. Di notte, nel gran silenzio di là dal mondo, sia che io mi trovi in campagna libero sotto la volta del firmamento, sia che mi trovi in città nel canale di pietra di una via deserta fra case dalle persiane chiuse dietro le quali sudano nel sonno i dormienti e gemono come bambini malati; sia che mi trovi nel mio studio con l'universo mio sul foglio di carta e l'infinito desolato dietro le mie spalle e la voce di un uomo o di una donna o di un cane mi arrivi di passaggio da fuori come voci che entrano nel sogno, sia che mi trovi a letto come chiuso in una barchetta galleggiante sullo sconfinato oceano del nulla, sempre io mi sto con l'orecchio teso, nell'attesa del canto di Medusa riumanizzata.

Mentre Romagnoli mi parlava del millenario canto di Medusa,

Notari e Carrà giocavano a poca distanza da noi a biliardo, e dopo ogni colpo si vituperavano a vicenda come eroi omerici. Il combattimento fra Ettore e Achille si riaccende una volta ancora. Come facilmente si riaccende questo illustre certame, e quale edificante prova esso è del misterioso eroismo, della pietosa miseria dell'uomo!

Ettore si arma di tutto punto, si trasforma lui uomo di carne in uomo di bronzo, e spandendo intorno a sé un fragore da batteria di cucina in marcia, esce dalle Porte Scee per affrontare Achille, il campione greco.

Per ritrovare il tipo omerico del combattente, bisogna traversare tutto il medio evo, le sue giostre sotto i boschi imperlati di rugiada, le sue marionette a testa di passero sui cavalli frangiati; poi tutte le battaglie in uniformi colorate tra gli squarci del fumo, e arrivare al gran meriggio del pugilismo americano.

Nei due combattimenti per il campionato del mondo tra Jack Dempsey e Gene Tunney, Dempsey per me era Achille e Tunney Ettore.

L'analogia è una forma di sicurtà. Serve a convincerci che il terreno intorno è sodo (è abitabile, è abitato) e noi non rischiamo d'incamminarci nel vuoto. L'analogia è una forma di civismo, di socievolezza letteraria. Guai se ci mancasse intorno il tessuto delle analogie. Guai se Noè non fosse il biblico padrone dell'arca e assieme un nostro zio, un vecchio cane, la sàgoma di una

brocca; guai se Dante non fosse per noi anche il profilo dell'angolo dello scaffale che ci sta di fronte mentre scriviamo: l'idea e l'immagine Noè, l'idea e l'immagine Dante perderebbero i fili che le tengono sospese nella nostra memoria, nel nostro mondo personale, e alla lunga (?) cadrebbero nell'oblio; oppure si essicherebbero, diverrebbero foglie secche, fossili. Nel lavoro di composizione, quasi ogni immagine di persona o di cosa viene fuori accompagnata naturalmente da un «come»: il tale è «come», la tale cosa è «come». Poi molti «come» la revisione li elimina per ragioni di nettezza, snellezza, eleganza di periodo; ma l'analogia rimane sotto la pelle della pagina.

L'analogia Dempsey-Achille e Tunney-Ettore sembra sbagliata, ma non lo è. Nell'immagine metafisica, nell'incorruttile quadro, nella verità immanente Dempsey è *colui che vince sempre*, e Tunney è lo stupidone, il buon ragazzo, il primo della classe che, *per aver perduto di fronte a Dempsey*, abbandona il pugilato e si dà alle conferenze su Shakespeare. (Un pugile non si occupa di Shakespeare, se come pugile non è un fallito).

Oggi, per ragioni storiche, l'analogia Dempsey-Achille è sostituita per me dall'analogia Achille-Louis.

Il negrismo di Joe Louis non infirma l'analogia. C'è del negro in Achille. Un Achille nero è facilmente immaginabile e gradevole all'occhio. Del resto c'è una vasta tendenza da parte dell'atletica gioventù di oggi a *melanoachillizzarsi*. Di uno che viene per la prima volta al mare, si sente dire dalle donne sdraiate sulla rena

che «è troppo bianco», che «non si possono vedere corpi così bianchi», che «sembra un morto». Nella Grecia per parte sua c'è l'Asia e c'è l'Africa, nel suo romanticismo, nella sua propensione alle favole, nel suo amore al gioco, nella sua futilità (Atene: città allegra e frivola) e non è altro «perché» alla sua facilità di corrompersi, di morire come civiltà propria. Di tutti i popoli meridionali d'Europa, solo l'italiano è naturalmente, tenacemente, profondamente avverso all'asiatismo, all'africanismo. Quanto superficiali e di solo colore le poche influenze saracene, arabe, moresche! Ettore invece è troppo bianco (forse perché dorme in letto matrimoniale: il puro eroe, come il prete, è celibe). Egli pure è «come un morto» per il colore. Un predestinato.

Ettore è il più forte dei Troiani. È il «tenitore» (cfr. Platone: *Cratilo*). Omero dice: «Solo (Ettore) ai Troiani difendeva la città e le lunghe mura». Ma perché questo altissimo eroe combatte solo contro Achille?

Per paura.⁸³

⁸³Del resto tutti gli eroi di Omero *hanno paura*. La paura è la molla segreta del coraggio. Diomede è sul punto di fuggire quando Ulisse lo richiama: «Figlio di Tideo, dimentichiamo il nostro valore? Su amico vieni qui, stai ben fermo accanto a me. Che vergogna per noi se il furibondo Ettore s'impadronisse delle nostre navi!». E Diomede si rassegna: «Ebbene resterò, ma non avremo da stare allegri!». Perfino Ajace, l'intrepido Ajace ha paura.

Quando Ettore vide Achille, quest'altra batteria di cucina in marcia, che gli moveva incontro in aspetto terribilissimo, un solo pensiero gli venne: scappare. E si voltò per rientrare in città. Ma i suoi compagni, amici, parenti lo avevano preceduto in questo pensiero e chiusero le porte, lasciandolo solo allo scoperto e in mezzo ai guai. Ettore allora cominciò a correre per mettersi in salvo (o soltanto «per correre»: nessuna ragione logica trovava ricetta in quel momento nella sua mente) e fece tre volte il giro della città, rincorso dal «piè veloce». E se infine si determinò a combattere, è perché *non c'era nient'altro da fare*. Anche Achille si sarà trovato per parte sua nei medesimi sentimenti, solo che aveva scelto la parte dell'aggressore e si era impegnato nell'atteggiamento del coraggio. La terribilità di Achille che tanto impressionò Ettore, era probabilmente la maschera di coraggio che Achille si era imposta (un lottatore giapponese si radeva la testa a strisce per impressionare l'avversario) e che a Ettore sarebbe stato facile smascherare, se la sua mente in quel momento fosse stata meno opaca e capace di guardare di là dalla superficie. Tornando alle analogie, c'è un'analogia precisa tra il combattimento di Ettore e Achille, e il combattimento di due pugili che, sonato il gong, scesi i secondi dal ring con gli asciugamani e le spugne, e rimasti soli tra le invalicabili corde bianche e soprattutto dentro

l'invarcabile quadrato di luce (non per nulla il ring si chiama antonomasticamente «il quadro incantato») combattono per risolvere una situazione ben più dura, ben più imperiosa, ben più implacabile del combattimento stesso. Gide nota nel suo diario che Péguy morì al fronte «per semplificare».

Combattimento di Ettore e Achille! Il movente dunque di questo più illustre, di questo più famoso dei combattimenti è una fifa prodigiosa. Ed è questa verità svelata, è questo «antiaspetto» che ha conservato fino a noi il combattimento di Ettore e Achille in condizioni di straordinaria freschezza, ha determinato la sua immortalità. Coraggio che non nasconde un minimo di fifa, è come bistecca senza sale. E questi «perché» tirati fuori alla luce del giorno, sono i balsami imbalsamatori. La verità lasciata nell'interno del corpo, va in putrefazione come le interiora e sgretola la mummia.

Passiamo ad altro esempio. Nel prim'atto dell'*Otello* di Shakespeare, Otello sbarca a Cipro alla chetichella, e agl'isolani che vogliono acclamarlo e proclamarlo eroe, risponde che le navi turche egli quasi non le ha vedute, tanto erano lontane e imbrogiate nella tempesta. Nell'*Otello* di Boito invece, Otello appare sullo spalto e attacca l'«esultate!» a voce spiegata, al che gli spettatori scattano in piedi e applaudono freneticamente. Ma basta il do di petto di un Tamagno, a impedire la corruzione che viene a una bella apparenza dalla verità lasciata a marcire in fondo al corpo?

Dirò meglio: Omero avrebbe proclamato la verità del combattimento di Ettore e Achille, quella verità che mantiene questo combattimento in condizioni di perpetua freschezza, e ce lo ha tramandato vivo e palpitante; se anche lui fosse appartenuto a quel mondo cattolico che a noi da un lato dà tanta forza, ma per altro pone tanti ostacoli a una nostra letteratura penetrante in profondità; una letteratura che scava e porta alla luce quello che ogni scrittore ha il dovere di portare alla luce, ossia ciò che è nascosto e *non si vede*?

Ma una letteratura di questo genere, non è compatibile col segreto della confessione.

Notari in quel tempo dedicava parte della sua attività alla musica. Per sua cura io detti un concerto di musica mia nella sala del Conservatorio, in seguito a che il critico musicale del «Corriere della sera» mi allogò tra i «re del pianoforte». Nonché tristi sempre, i nostri ricordi sono così spesso vergognosi, che tutto quanto abbiamo fatto, e benché mentre lo facevamo ce ne mancasse la coscienza, vien fatto di pensarlo macchiato delle macchie gialle della vergogna.

Udivo parlare in casa Notari del *Giudizio di Salomone* di Balilla Pratella, e pur sforzandomi di pensare il famoso giudizio trattato in musica futurista non riuscivo a farmene una immagine sua-

dente, finché capii che si trattava del *Giudizio di Salomone* di Nicolò Porpora⁸⁴ di cui Pratella curava l'edizione per la collana di musiche di antichi maestri italiani edita da Notari. I quaderni di essa collana portano una copertina punteggiata di colorini gaietti, e pur contenendo musiche molto gravi, sembra contengano girotondi e altre musiche infantili. Carrà mi fece notare l'inclinazione degli uomini di forte complessione al minuto e al gentile, al che si contrappone la gigantomania degli *scacazibetti* e il loro sforzo continuo di sollevarsi sui tacchi. Queste copertine puerili sono forse un omaggio alla purezza, alla castità di quelle musiche. È solo col melodramma romantico che la musica perde la sua innocenza, diventa donna. Poi...

È per merito di Notari che intorno a quel tempo io udii nella sala dell'istituto dei Ciechi, in via Vivaio, il *Concerto delle stagioni* eseguito da un'orchestra d'archi. Vivaldi è soprannominato «il prete rosso», e da questo soprannome era nata in me l'immagine di un prete gonfio sotto la tonaca di suoni ardenti ed esplosivi, una specie di pope Gapòn lanciato come una macchina incendiaria nella molle e frivola Venezia del Settecento, la tonaca tirata sopra i ginocchi, una torcia nella destra e la bocca storta in un

⁸⁴È singolare che i nomi di molti musicisti richiamino piuttosto idee di colori e pittoriche: Porpora, Scarlatti, Rossini, Verdi; o addirittura paesaggi: Monteverdi, Cimarosa...

bercio di rivolta. Poi lessi che Vivaldi era chiamato «prete rosso», semplicemente perché rosso di pelo. Ma chi assicura che il vero Vivaldi è quello dell'Enciclopedia Treccani? La ferita inferta dalla «verità storica» mi si va cicatrizzando, e il Vivaldi ridotto e immersito scompare precipitosamente nel rinascere dell'alto fantasma incendiario. Buttarsi di dosso idee, pensieri, immagini comuni. Che importa se le città si capovolgono, le piramidi poggiano sulla punta e gli uomini mi guardano con due occhi piantati sulle chiappe? Purificarsi bisogna, e non serbare se non quello che possiamo garantire come nostra propria creazione. Non io sono nel mondo, ma il mondo è in me. E un giorno andarcene con tutto il carico delle cose nostre, come nave che esce dal porto greve la stiva di un universo smontato e imballato, e lasciando il vuoto dietro a noi e il vento della nostra dipartita.

La sala dei concerti dell'istituto dei Ciechi, ha il carattere del suo nome. La luce è poca e negletta. Come una candela accesa in fondo al corridoio, per colui che rincaserà tardi nella notte. Questa poca luce è per noi, ascoltatori che veniamo di fuori. Ma anche poca, questa luce è un errore. La naturale luce di questa sala, la sua illuminazione a giorno, il suo pieno fulgore è il buio. Un buio intraversabile, ma pieno di raggi, di folgorazioni, di scoppi scintillari che vengono dall'udito: questo «altro» senso nobile. Io sto seduto in platea, assieme con gli altri ascoltatori veggenti, e da quaggiù guardo nella galleria che corre alta la sala rettangolare, la testa e il busto dei ciechi che arrivano chi guidato,

chi a tastoni, e, appena seduti, rimangono immobili, guardando in alto e aspettando che la musica scenda a irrorarli. La vergogna mi raggrinza l'animo. Essi guardano in alto forse per dispregio, per non «sentire» noi ammassati quaggiù, intrusi che approfittiamo dei nostri occhi, e siamo venuti a mangiare nella stessa loro scodella la sublime pappa che appartiene soltanto a loro: padroni non soltanto della sala, ma anche della musica che a violini spiegati salpa di battuta in battuta dal palco. Come ascoltare musica nello spazio vitale di un cieco? Come consumargli quest'aria sonora? Che rimarrebbe ai ciechi se dopo la luce anche la musica si spegnesse? Così io mi pensava mentre la musica del Prete Rosso camminava attraverso la primavera, l'estate, l'autunno, l'inverno; questa più camminante delle musiche, più podista, più viatoria. Qui pure si ripete il gioco dei compensi, e il gran camminare che il Prete Rosso faceva in musica, è il compenso dell'immobilità cui lo costringevano le sue povere gambe malate.

Il concitato «ba ba... ba ba» che echeggia dietro a me, mi avverte che ho ceduto inconsapevolmente all'influsso della musica vivaldiana, e che troppo ho accelerato il passo sulle possibilità camminatorie del fantasma. Nulla è più umiliante che destarsi da questi inconsapevoli cedimenti agl'influssi esteriori. Mi vedo in ispecie di colui che uscendo dal *Rigoletto* fischia col naso in aria «la donna è mobile», e mi vergogno di me stesso. Fra tante invenzioni inutili, bisognerebbe inventare una sveglia da portare

nel taschino del panciotto, e che ci richiamasse ogni volta che perdiamo il controllo di noi stessi.

«Ti chiedo scusa, Caterino, mi ero distratto».

«Figurati!».

Siamo arrivati agli archi di Porta Nuova. L'imbocco della via Spiga richiama a Caterino l'anagramma Spiga Pace, scritto sulla casa segnata col n. 40.

Spica nomen pacis

Quisquis amat gratum

Pacis componete nomen

Hic ubi Spica

Viret nomina

Pacis habet.

Ancorché dissostanziato in fantasma, Caterino non si è liberato del gusto delle citazioni: questo provincialismo, questo voler mostrare che si è in confidenza con le cose celebri. Eppure egli stesso prendeva in giro Andromaco Pei, il quale, se aveva mangiato abbastanza e la signora Fanghiglia lo invitava a prendere un'altra scaloppina al marsala, egli si poneva una mano sul petto, non so se a prendere a testimone la propria coscienza o a indicare la raggiunta pienezza dello stomaco, e diceva: «Grazie, signora Fanghiglia, non bramo altr'esca».

Dieci numeri prima, una lapide ricorda che «in questa casa

visse gli anni della puerizia e della giovinezza Cesare Correnti, qui al 17 marzo del 1848 dettò il manifesto da cui ebbero inizio le cinque giornate».

«Sulle cinque giornate siamo tutti d'accordo?» io domando a Caterino.

«Tutti,» risponde Caterino «anche i fantasmi. Però quell'*al 17 marzo* mi sa di settentrionalismo».

A destra si apre la via Annunziata, e in questa via, di fianco alla casa rossa del n. 7, che ha un cortile a cisterna a tre piani di archi e colonnette, tiene bottega quel famoso Bergamini, che con una mano vende carbone e con l'altra compra quadri moderni. Solo a Milano si trovano casi così commoventi di amore per la pittura. Più su, all'angolo delle vie Borgonuovo e Fatebenefratelli, c'era il Teobroma, austero come una sagristia, ospitale all'assassino, all'adultero, al reietto, fratello dell'antica farmacia di Brera, pesante e severo di alti armadi neri filettati d'oro, ove in un silenzio claustrale, su massicci tavolini di marmo scuro, era servito il teobroma, il cibo degli dèi, l'odoroso cacao. Pochi anni sono il Teobroma si è trasferito all'angolo di via Fatebenefratelli e Corso Porta Nuova, e degli augusti armadi pieni di stole, piviali, sanrocchetti, mitrie, pastorali, ciborii, due soli sopravvivono, confinati in una sala secondaria, come in certe famiglie si tiene nascosta in camere impenetrabili la vecchia nonna che si ostina a non morire, e non più Teobroma si chiama ma Pasticceria la

Mimosa.⁸⁵ Iddii da nutrire non ci sono più? Come si ricordano certi lunghi, folti, imbottiti pomeriggi dell'infanzia, così io ricordo ora i lunghi pomeriggi d'inverno passati al Teobroma, io e Haydée, unite le nostre teste a fare «zuc zuc», le spalle attoccate, le mani intrecciate sotto il massiccio tavolino color cioccolata, mentre la nebbia addensata nello strozzamento che in quel punto occlude la via Borgonuovo, accresceva le difese del tepido rifugio.

«Te la ricordi, Haydée?».

L'involucro fosforescente sussulta con violenza. Una serie di «ba ba» precipitosi soffia accanto a me, quasi il fantasma annaspi e lotti per non annegare. Come aspettarmi una reazione così

⁸⁵Sono tornato a Milano (maggio 1942), sono passato ieri per via Fatebenefratelli, e non vi ho più trovato nemmeno la Pasticceria la Mimosa. Ora che la Pasticceria la Mimosa non è più, arrischio questo appunto: quale mancanza di gusto, quale incomprensione del carattere profondo della pasta, associare l'idea della pasta e quella di un fiore! La Pasticceria la Mimosa la dirigeva forse una donna? C'è ragione di crederlo. Solo una donna può avere l'idea di fondenti in forma e profumo di mambole. Solo una donna può avere l'idea di *profumare le sigarette*, e magari offrirti una sigaretta che ha soggiornato nella sua borsetta, e dal vicino e minuscolo fazzoletto si è imbibita di *Tabac blond*.

forte da parte di Caterino?

«Càlmati, Andrea. Non hai ragione di allarmarti. In te è ancora il ricordo della tua vita nascosta; ma ora sei libero, sei di là dalle barriere che t'imprigionavano in vita. Il gioco dell'ironica, della tragica dissimulazione è finito. E poi di me non devi diffidare. Nemmeno allora avresti dovuto diffidare. Io sapevo tutto di te...».

«Come? Che cosa sapevi?».

«Ascoltami, Andrea».

Quale malaugurata idea io ebbi di rivelare a Caterino quel «tutto» che conoscevo di lui? Eppure non fu vanità la mia, non il meschino desiderio di mostrargli che avevo scoperto la sua vita segreta; di farmi bello della mia sagacia, del mio acume psicologico. Forza non mi mancava di resistere a quella piccola tentazione del male, ma quella piuttosto mi mancò di resistere alla piccola tentazione del bene; al desiderio di entrare nell'intimo del mio amico Caterino e farmi complice di lui per aiutarlo a liberarsi del suo segreto. Non è forse il peso di questo segreto che gli vieta di morire completamente? che lo tiene fantasma quaggiù? che gli nega l'*assoluzione* dalla vita? Si combatte il male per gli ostacoli che esso ci oppone e per i danni che ci procura, ma altrettanto ingombrante e dannoso è il bene. Bisognerebbe combattere il bene e si cerca di rimuovere il male. Una civiltà perfetta, che oltre a tutto contemplasse i diritti e i doveri metafisici e si riconoscesse competente anche nelle quistioni di vita e di morte, escluderebbe

i santi. In altre parole, io avrei dovuto escludere me stesso, nell'atto in cui compivo quella piccola azione da santo, e pronunciavo quella confessione invertita che avrebbe dovuto farmi penetrare nel «sacrario» dell'anima di Caterino e fare di me un altro se stesso... Quanti ne avrebbe avuti in questo caso Caterino? Tre, con il mio; poiché di «se stessi» suoi egli ne aveva già due. E più che l'aver scoperto altre parti della sua vita segreta; più che l'aver scoperto la sua qualità di alcoolista clandestino – quando egli mise a mia disposizione il suo quartierino di via Ariosto, io trovai lo sportello del comodino *inchiodato* (uno dei miei primi atti di nuovo padrone di casa, fu di verificare se il comodino era «abitato», perché io non condivido affatto il disprezzo «moderno» per quell'oggetto di prima necessità che una mia amica francese chiamava la *vaisselle nocturne*) – e avendo rimosso il marmo trovai nel fondo di questo più familiare dei mobili una piccola ma fitta foresta di vuote bottiglie di cognac Martell, strette e lunghe come clave da ginnastica; più che l'aver scoperto che il suo titolo d'ingegnere era falso; che le sue tre cassette di sicurezza alla banca erano piene di carta straccia; che all'inizio del suo primo convegno con Haydée – inaugurazione della serie dei ventiquattro convegni amorosi pattuiti per contratto in ragione di due per settimana su una durata di tre mesi – egli aveva dovuto abbandonare precipitosamente l'alloggio di Haydée, la quale poi gli aveva tirato in testa dalla finestra il mazzo di garo-

fani e il colpetto di ricambio con i quali egli era venuto al convegno; più che l'aver scoperto che il suo vero nome non era Andrea ma Caterino; che questo indichiabile nome seguiva di generazione in generazione come una vergognosa fatalità i membri della famiglia S.; fu soprattutto la scoperta del suo sdoppiamento che colpì Caterino *come una seconda morte*: la scoperta da me fatta che Caterino era diventato madre di se stesso, e che per ricompensare Caterino dell'amicizia non trovata presso gli uomini, dell'amore non trovato presso le donne – per salvarlo dalla malvagità degli uni e delle altre, Caterino *aveva ucciso Caterino*.⁸⁶

«Ba ba, ba ba, ba ba».

⁸⁶«È nella natura dell'uomo di formare dei desideri, di vederli compiersi e di formare subito nuovi desideri, e così all'infinito. È anche necessario, per la felicità e il benessere dell'uomo, che il passaggio dal desiderio al soddisfacimento e da questo a un nuovo desiderio sia rapido, perché il ritardo nel soddisfacimento del desiderio genera sofferenza e l'assenza di desiderio è quel languore sterile che si chiama noia» (Schopenhauer). Caterino era un caso singolarissimo e supremamente tragico di uomo *che non ha mai veduto compiersi i propri desideri*. Per la perfetta intelligenza di questo incontro con il fantasma di Caterino, vedi nel mio libro *Achille innamorato* («Gradus ad Parnassum») il racconto che chiude il volume: «Morte dell'ingegnere».

La respirazione del fantasma si accelera precipitosamente. Fra due pacchi di quell'assorbimento d'aria, la voce di Caterino, decorticata fino a un grido di pollo, attorcigliata a cavaturacciolo, mi grida: «Non ci rivedremo più! Più morto di prima! Più morto!». Il suo involucro fosforescente e straordinariamente gonfio si allontana con balzi di fuga, si solleva ogni tanto goffamente da terra, come un gallinaccio che si prova al volo... Da che parte va? Sciagurato! Dalla parte dei Giardini Pubblici... S'impiglierà negli alberi, rimarrà preso nel fogliame come un paracadute; i merli domattina beccheranno il suo involucro sottile.

«Ba ba... ba ba...».

Il palpito di quella pompa d'aria echeggia lontano, nel silenzio esterrefatto della notte. Ormai tutto dipende da me. Un mio gesto può salvarlo; non solo, ma dargli quel conforto, quella risposta che da diciotto anni egli aspetta da me, in attesa sul margine della morte. Questa responsabilità mi pesa e assieme m'infastidisce. Troppo compatto il silenzio, il buio troppo denso perché io possa compiere il gesto necessario, lanciare l'appello salvatore. Se egli fosse ancora qui con me, gli direi: «Caterino, ecco un'altra occasione mancata, l'ultima, e, dopo questa, il nulla».

Il Nulla. Questa idea tronca anche quel minimo d'intenzione che giaceva in fondo al mio blando proponimento. C'è in questa idea del nulla qualcosa di sorprendentemente affascinante, di improvvisamente nuovo, di irresistibilmente attraente. Perché rifiutare il Nulla? Sento con una chiarezza che mi traversa tutto il

corpo, sento con lo stomaco, con le punte dei piedi, l'eroico, il bello, il dolce del Nulla. E una commozione immensa m'irroro di lui che si avvia al Nulla. Fortunato! Quale trasformazione! Quale novità! È un sole nero che attira con la sua luce negativa. Una luce alla quale non si resiste, non si resiste, non si resiste.

Sto in ascolto. Sento le mie orecchie ingigantirsi, diventare simili agli enormi padiglioni di quegli apparecchi acustici, caudati di lunghi serpenti metallici, che afferrano nell'aria il ronzio lontanissimo di un'elica...

Non si ode nulla.

«Addio, Caterino!».

Non mi sfugge la convenzionalità di questo saluto, inutile e perché egli non lo può udire, e per il senso di «ti affido a Dio» che è nella parola «addio». Quale assurdità un «addio» davanti al Nulla!

Riprendo il cammino solo e con passo spedito, ora che non più sono costretto a misurare la mia andatura su quella lentissima del fantasma. Passo di fianco alla via Andegari, il cui nome alcuni fanno derivare da una voce celtica *andbeghée*, dal biancospino che una volta la cintava. Al n. 1 di questa via dormono a quest'ora i biancospini d'oro, i gioielli a fiore che Margherita fa sbocciare dalle sue dita di cobolda gigantesca. E ricordo la notte in cui sotto la guida della granduca Margherita salimmo a svegliare quei fiori, e su per le buie scale sorprendemmo una ladra bionda (non è concepibile una ladra bionda che operi nel buio e s'illuda

di non esser vista) e avendo io domandato al giovane Narciso che saliva accanto a me chi fosse quella bella signora che era con noi, quegli rispose: «*Mais voyons! c'est la belle madame G...!*», quasi io fossi Enrico Beyle e colei la bella Bibin Catena.

Arrivo in Piazza della Scala. Nel museo teatrale è questa l'ora in cui i costumi che Tamagno indossava come Otello e come Radamès, vanno in giro per le sale, acèfali, e vuoti, e incontrando il costume che Adelina Patti portava da Rosina, gli strisciano profonde riverenze. Questa parte vistosa e sopravvissuta del personaggio volatilizzato nella grande vanità del tutto, mi rammenta l'ex voto di Tessaloti davanti al quale, nel museo del Louvre, a lungo meditarono i miei vent'anni. Quello pure è acéfalo, chiuso dentro una mantellina come un rèduce della Grande Guerra, e dal suo angolo d'ombra mira l'ingresso chiuso da una portiera di velluto del sacello di Cnido, ma disprezza la Vittoria di Samotracia là presso: la *dannunziana* Vittoria di Samotracia.

Nel museo della Scala giocano liberi i contrasti, e accanto al costume corvino nel quale Alessandro Moissi recitava il monologo di Amleto, un piccolo Petrolini di gesso ride come una scarpa.

Nell'argento è stato fuso lo scarpino che a Pierina Legnani, prima ballerina, donarono i suoi amici russi. «*A Cendrillon ses amis 23 Février 1897, St. Pétersbourg*». Dove il tempo che in uno scarpino di donna si beveva lo sciampagna?

Torniamo al gioco dei contrasti, al maligno gioco dei contrasti

così caro a questo museo. Eleonora Duse, la grande dolorista, il museo della Scala l'ha messa in compagnia di Brighella, di Pulcinella, di Pantalone...

Attenzione! passano i costumi vuoti. Guardateli bene! A molti di voi, nemmeno un costume rimarrà a rappresentarvi quaggiù. Dove vanno? Vanno nel ridotto. Aprono la porta di un palchetto. Si affacciano sulla sala rosso e oro. Torno torno i palchetti sono nascosti dietro le tendine chiuse. Di chi è quella mano che sporge da una tenda? Forse della bella Bibin Catena. La distanza non basta a nascondere il pallore, la scheletricità...

La Galleria, deserta a quest'ora di uomini, funge da sala d'aspetto ai fantasmi emigranti. Cerco faticosamente il passo sul mosaico ingombro, ora che so della sostanza benché leggerissima dei fantasmi, e di quanto soffrire la loro anima è ancora capace. Dormono nei penetranti del Savini a colonne i servizi inossidabili. Dormono nelle sale di Ricordi e Finzi i grandi pianoforti neri e caudati. Dorme nel suo palchetto aereo l'orchestra del Biffi. Dorme negli scaffali di Garzanti il *Cuore* di Edmondo De Amicis, dorme l'*Amore di Loredana* di Luciano Zùccoli, dorme *Capitan Dodero* di Anton Giulio Barrili. Dormono negli scaffali di Baldini e Castoldi l'*Idolo* e la *Baraonda* di Gerolamo Rovetta, e aspettano l'ora della riabilitazione. Dorme nella libreria Hoepli la scrivania di Giovanni Scheiwiller, e nella sezione antiquaria del piano superiore dorme la *Commedia* del 1487 copiata da Boninus de Boninis, dorme il trattato di morale scritto

per Argentina Malaspina dal suo maestro di retorica, dormono i sudati manoscritti con che i predestinati calligrafi del Cinquecento, facendoli uno più bello dell'altro, più curato, più prezioso, s'illudevano di fermare l'avanzata vittoriosa della stampa.⁸⁷ E sfuma come sogno vano la storia dei Gigioni. E l'ombra di Giuseppe Mengoni s'aggira sotto questa vetrata, si ferma sotto questi archi, e sogguarda, esamina, studia, e nella sua irrequieta coscienza non riesce ancora a chiarire se questa sua opera è bella o brutta, e talvolta, se i morti avessero possibilità di morire, si ucciderebbe un'altra volta.⁸⁸ E dietro il vetro di Fin Cra, pèndule da oscene boccuzze di gomma, dormono le «fini cravatte», cadaveri di tutte le nostre estive cicale, nel grande autunno, e presto nell'inverno definitivo della vita.

⁸⁷Uno di questi calligrafi condannati, Ugo da Carpi, era come Ettore che combatteva pur sapendo che doveva morire. Per assai tempo i bibliofili del XVI secolo si «vergognarono» del libro stampato, siccome oggi qualcuno si «vergogna» ancora del dattiloscritto.

⁸⁸Apollodoro, architetto di Traiano, trovò due difetti al doppio tempio innalzato da Adriano. Era troppo tardi per correggerli. Questa critica gli costò la vita. Agli architetti d'oggi la sorte è più benigna.

Quando arrivo in Piazza del Duomo, la città esce nuda dalla sua notte: questa città che tributa un omaggio al cavallo, e le vie intorno a San Siro, gloriosa palestra di cavalli, nomina a Pegaso, al Centauro, a Diomede che, anticipando sulla or troppo in uso ippofagia, nutriva i suoi cavalli di carne umana. Avete veduto, a Parigi, le dorate testine di cavallo, insegna delle macellerie equine? Passavo un giorno per una via di Vaugirard, e un cavallo di bronzo colpì la mia vista, nobile, calmo, ritto su una porta monumentale aperta fra le due braccia di un alto muro nero. Congetturai di stalle modello, di una scuola di equitazione: il compagno che sedeva accanto a me nel tassì mi disse che era il macello dei cavalli: del cavallo che, prima che ci liberassimo dell'infame muro, ci guardò con inesprimibile tristezza di sopra la parete del camion che lo portava a passare sotto il suo nobile fratello di bronzo, di là dal muro nero. Questa città così squisitamente greca che, meglio dell'Atene che dedicò un tempio *to agnòsto theò*, «al Dio Ignoto», ha dedicato una via a un personaggio inesistente: Randaccio Nicola. Questa città che nella via San Calocero (perché Calocero e non Calogero? Calocero significa propriamente «bel corno») nasconde i resti di un dolmen. Questa città che nel palazzo Trivulzio di Piazza Sant'Alessandro, custodisce l'autografo di quell'*Acerba* che mandò al rogo il suo autore Cecco d'Ascoli. Questa città che su una colonna di fianco alla basilica di Sant'Ambrogio, conserva l'impronta delle corna del

diavolo (calocero?). Questa città cui torna l'onore di avere fondato il primo Comune d'Italia, per opera di Lanzzone da Corte il quale ne fu ricompensato con l'obbligo di mangiare sterco di popolano. Questa città in una delle cui chiese sono sepolti i Re Magi. Questa città così ricca nonché di acque potabili, ma pur di acque solforose, come la fontana a più getti del viale Elvezia e la sua gemella del viale Piceno, indicatissime entrambe per le malattie del ricambio, e nella quale città, quasi le acque nomate non bastassero, sgorgò una fonte miracolosa presso la chiesa di San Vincenzo in Prato, per il battesimo di San Secondo. Questa città che nonché al cavallo, ma anche all'albero, alla pianta, al fiore tributa omaggi, dedicando tutte le vie di un suo quartiere alle Acacie, agli Aceri, ai Sicomori. Questa città che onora i filosofi presocratici nei nomi di Empedocle e di Eraclito, benché Arduino Anselmi, nella sua *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti*, chiami irriverentemente «Piagnucolone» l'oscuro pensatore di Efeso, «per l'irriducibile suo scetticismo». Questa città che dette i natali ai fratelli Maggiolini, re degli ebanisti. Questa città che nelle sue Scuole Palatine ornò la mente di Virgilio, di Catullo, di Ovidio. Questa città cinque volte distrutta, dai Celti, da Attila, da Odoacre, da Ursia, dal Barbarossa,⁸⁹ e cinque volte

⁸⁹Sotto lo 'mperio del buon Barbarossa

Di cui dolente ancor Melàn ragiona.

(*Purgatorio*, XVIII)

riedificata. Questa città che nella Pinacoteca Ambrosiana conserva una ciocca di capelli di Lucrezia Borgia e una di Camillo Benso di Cavour...

La luce comincia a fare aureola alla cattedrale. Le guglie si spiccano a una a una come candelotti da una torta genetiaca, lasciano spoglia la triangolare calvizie del tetto, si spandono disordinatamente nel cielo; poi si raccolgono savie, e, come un bambino che sillaba, compongono queste due parole:

MILANO IRROMENTABILE

Che significa *irromentabile*? Capisco che è una voce encomiastica, ma quale?

Ancora partire dunque, ancora in giro per il mondo, a cercare il significato di una parola, di una voce, di un sospiro, di un nulla...

FINE «PRIMA» DEL LIBRO

Nell'estate del 1943 questo libro era per essere licenziato alle stampe, quando i bombardamenti di agosto mutarono la faccia di Milano. Per effetto di quel terribile mutamento, questo libro — questo «ritratto di città» ha acquistato purtroppo un valore impreveduto. È il ritratto di Milano «di prima». È Milano quale nessuno rivedrà mai più. Tale la sorte fatidica dei ritratti e quella perché molti temono il ritratto. Questo libro non poteva finire «su una illusione». Le Pagine Aggiunte che seguono e le Note di Tacchino sono un accenno all'«altro» volto di Milano, un auspicio al volto che sarà.

PAGINE AGGIUNTE

LA MORTE «INSUDICIA»

Mio padre passava lunghe ore in una poltrona tutta ricami e falpalà come una signora in abito da ballo, la quale quando rimase vuota di lui conservò in negativa sullo schienale e sul sedile la forma di quel corpo grave e severo. Era la «sua» poltrona e io nella mia mente infantile l'associavo al nome «Rosaura». Più per riverenza che per divieto, nessun altro che lui sedeva nella poltrona «di papà». I mobili hanno vita più lunga degli uomini, sono i rappresentanti degli uomini quaggiù e i loro continuatori. Ogni mobile rimane a rappresentare un uomo, la sua distrutta forma corporea, la sua anima indistruttibile. Entrate di notte, di soppiatto, mentre la casa dorme, in una camera deserta di uomo; affilate l'orecchio e udrete i mobili, con voce o di legno o di stoffa, scambiarsi le loro memorie e i nostri segreti. Talvolta più mobili aggruppati assieme rappresentano e continuano lo stesso uomo, ossia uno di coloro che nella vita sono vissuti da re. Riprendiamo le forme della visibile immortalità. La poltrona del padre continui a rappresentare il padre in seno alla famiglia orfana di lui; nessuno abbia diritto di sedervisi, meno il figlio primogenito e solo in alte e sacre ricorrenze. (Questo io non lo dico

per me: sono il secondogenito). In via Bagutta, a Milano, tutto il contenuto di una casa si è versato attraverso il portone nella via come un flusso di lava domestica, e in cima a quella colata rapresa una poltrona è rimasta ferma al termine della sua scivolata. È una poltrona armata di ferro, fornita di un pedale che all'estremo s'incurva a gondola. Guardo a lungo la strana poltrona e non riesco a determinare se è una poltrona da dentista o una poltrona da paralitico. Se da dentista, i suoi troppi ricordi umani si elidono a vicenda e annullano in un non-ricordo; se da paralitico, io immagino il paralitico che arriva in istrada orribilmente ridendo nella sua poltrona trasformata in toboga, e riacquistato il movimento per effetto dello choc si allontana a grandi passi da compasso nella notte infernale, in mezzo agli schianti, ai crolli e nella luce del fosforo brulicante come un luminoso mosto.

Mio padre nella sua poltrona fumava e leggeva. Fumava in un bocchino chiamato koch dal nome dell'inventore e formato a simiglianza di una piccolissima pompa ad aria compressa, e quel bocchino aveva l'igienica proprietà di raccogliere lo scolaticcio della nicotina dentro un tubetto di vetro che ogni mattina bisognava rinettare mediante batuffoli di bambagia imbibita di alcool. Non so se il Koch inventore del bocchino denicotinizzante fosse anche il Koch scopritore del bacillo della tubercolosi, ma considerata la perfetta disciplina specializzatrice degli scienziati tedeschi, ho ragione di dubitarne.

Mio padre leggeva libri neri di prosa compatta che a me bambino facevano l'effetto di foreste impenetrabili, e dalla gravità del suo volto arguivo la difficoltà e profondità di quelle letture; ma più tardi conobbi che quelle scientifiche selve erano *Les gaîtés de l'escadron* di Giorgio Courteline e altrettali frivole letture. Pratiche religiose e gravità di portamento erano ancora nel tempo della mia infanzia i fondamenti della educazione, e anche le forme più frivole della vita erano paludate di gravità. Io in gioventù ho violentemente reagito a quelle forme credendole d'ipocrisia, ma di poi mi sono ricreduto. Me, che a ciascuna forma della vita conservo la sua apparenza vera, i miei figli *non mi prendono sul serio*.

Un giorno entrai quatto quatto nello studio di mio padre, approfittando di una sua momentanea assenza. Rosaura era calda di lui, lo studio era nuvolato del fumo della koch come un piccolo tempio dei suoi aròmati combustibili. Dalla sigaretta infilata nel bocchino denicotinizzante e poggiata all'orlo del cenere, saliva un filo di fumo azzurro che indi a poco si arrotondava in anello intorno a un minuscolo e invisibile Saturno. Accanto a Rosaura, sul tavolino arabo intarsiato di madreperla, posava aperto uno di quei periodici inglesi che nella costoro lingua si chiamano *magazines*. Il periodico era illustrato e dunque «parlava» al mio occhio. Nelle due pagine affiancate era riassunta in immagini la vita di non so quale importante uomo politico. Lo si vedeva bambino che giocava in sottanella presso una aiuola, poi in

uniforme di collegiale, imbarazzato e tonto, il gomito poggiato a una mensola e un finto bulldòg seduto ai suoi piedi che alzava il muso camuso a guardarlo, poi uomo maturo vestito sportivamente e in procinto di battere con la mazza a martello il pallino del golf, poi chiuso in una spessa pelliccia mentre traversava un marciapiede bianco di neve per entrare frettoso dentro un portone monumentale vigilato da una sentinella che presentava le armi, infine ritto ma traballante in mezzo a una via tra gente che nei movimenti più impensati accorrevano a lui, un panamino a sghimbescio sul capo, gli occhi fissi in uno sguardo vitreo, gli arti contorti in movimenti da manichino – e impillaccherato dalla testa ai piedi, come se sotto la pioggia un veicolo gli fosse passato vicino e lo avesse spruzzato di mota. Ma mota non era... In quel tempo, come in una grossa battuta di caccia, re e imperatori, regine e capi di governo cadevano fitti sotto la vindice mano di quegli individui stralunati e irsuti che i giornali latinamente chiamavano nichilisti, e greicamente anarchici. Quell'uomo politico era caduto vittima egli pure di un attentato, e la macchina fotografica – miracolo dell'istantanea che in quegli anni era ai suoi primi trionfi – lo aveva colto nel momento stesso in cui, «insudiciato» dalla morte, era per crollare.

Quel misterioso uomo politico finito tragicamente io non sono mai riuscito a sapere chi fosse e ormai non m'importa saperlo, ma dopo quasi mezzo secolo di vita ancora intatta è in me e fortissima quella prima impressione di morte, e che la morte

«insudicia» quello che tocca. Anche Milano nelle due ultime visite che le avevo fatto l'avevo veduta nella prima estivamente vestita e potrei dire «sportivamente», nella seconda nel suo mantello invernale quando attraverso la doppia finestra della mia camera d'albergo in Piazza della Scala guardavo nell'abbaino dell'illustre teatro le sartine che al lume delle lampadine pèndule sulle loro teste cucivano, benché non fossero ancora se non le tre del pomeriggio, non so se il costume di Parsifal o quello di Lucia di Lammermoor. E quando nel meriggio del 26 agosto 1943 in una luce smagliante mi affacciai sotto la volta nella stazione Centrale, anche Milano mi apparve come colta in istantanea dall'occhio spietato della macchina fotografica, ritta ma traballante, gli innumerevoli occhi nelle sue case fissi in uno sguardo vitreo, gli arti contorti in movimenti da città-giardino, impillaccherata dalla testa ai piedi, «insudiciata» dalla morte. In questo libro che precede e che avevo licenziato alle stampe prima di averla veduta «insudiciata» dalla morte, io dico a te, Milano, tutto l'amore «carnale» che uomo può avere a una città; e ora, avendoti veduta anche te «insudiciata» dalla morte, dovrei dire a te tutto il dolore «carnale» che... Ma no. Silenzio! E quanto profetico mi suona ora il titolo di questo libro: *Ascolto il tuo cuore, città*.

Più sopra, ricordando le sartine che nell'abbaino della Scala cucivano non so se il costume di Parsifal o quello di Lucia di Lammermoor, dissi che le lampadine elettriche brillavano sulla testa delle cucitrici benché non fossero ancora se non le tre del

pomeriggio, sicché pareva che ciascuna avesse sul capo la sua stella. Negli orari delle ferrovie e comunque nel linguaggio amministrativo le tre del pomeriggio si chiamano le *quindici*, ma al tentativo, dirò meglio alla minaccia di chiamare anche sulla carta letteraria *quindici* le tre del pomeriggio, il mio animo di scrittore si ribella. Quale misteriosa incompatibilità è tra i modi della precisione e i modi letterari? Anche a una signora se per insperata avventura avessi a dare un convegno, non oserei mai darle convegno per le *quindici*, o per le *diciassette*, o, più insperabile avventura ancora, per le *ventitré*. Queste differenze noi che ascoltiamo l'intimo delle parole come il medico ascolta i bronchi dell'ammalato, le avvertiamo d'istinto ma perché non studiarle e deporle nella grammatica ossia nel codice della lingua? Così d'altra parte bisognerebbe deporre nel codice della lingua che il sostantivo *stamane* e la locuzione *da mane a sera* non sono usabili se non in argomenti e ambiente di piccola borghesia e, come tempo, tra la fine dell'Ottocento e il principio del nostro secolo, e inusabili in qualunque altro ambiente o tempo. Non domandate perché: non saprei rispondere.

Non saprei rispondere neppure se mi domandaste quale *impressione* mi ha fatto il corpo di Milano «insudiciato» dalla morte. Meglio: non voglio rispondere. Più che l'idea di liberazione, più che l'idea di salvamento, più che l'idea di vendetta che in verità non ci ha neppure sfiorati, l'idea che più insistente batte in questi tempi nella nostra mente è l'idea di *educazione*. Educare il popolo

italiano. Raddrizzare il suo corpo e rinettarlo. Rinettare soprattutto la sua anima affinché libera e illuminata essa possa operare nel bene, nella intelligenza, nella dignità. Mondare l'italiano dal meridionalismo e soprattutto dall'orientalismo. Salvarlo dall'asiatismo, ossia dalla peste e dalle religioni. Insegnargli a comportarsi non da «orientale» con la donna; insegnargli a combattere fino all'annientamento la cieca e bestiale autorità; insegnargli a compiere senza passione e senza servilismo il proprio dovere, ossia con libera coscienza; insegnargli a opporre una incrollabile e «muta» dignità al dolore, alla sofferenza, alla morte. Le prefiche che urlano al funerale ci ripugnano, questa più bestiale delle retoriche, ma più ancora ci ripugnano le prefiche che dalle colonne dei giornali, dagli altoparlanti della radio urlano sulle sciagure che attraversiamo e a tutte danno lo stesso grido stupido e impersonale. Silenzio dunque. Silenzio e dignità.

La morte «insudicia». Insudicia quello che era pulito. Intorbida quello che era limpido. Inlaidisce quello che era bello. Intenebra quello che era luminoso. Istupidisce quello che era intelligente. Immiserisce quello che era ricco. Pure si dice che la morte è serenità, calma, e l'arte per parte sua... Ma anche questa è una forma di retorica: la peggiore: la retorica dell'ottimismo. Quella calma, quella serenità non sono della morte, sì della vita che rinasce dalla morte: della vita che si è celata nella morte e, più forte, l'ha vinta.

Il primo giorno vidi Milano «insudiciata» dalla morte. Poi la

notte calò e uno spettrale silenzio.

L'indomani, già Milano s'illimpidiva.

NOTE DI TACCUINO

Milano, 27 agosto 1943

1. La città è distrutta ma i monumenti *uomini* sono rimasti in piedi. In piedi è Cavour in mezzo alla piazza che porta il suo nome. In piedi è Vittorio Emanuele in mezzo a Piazza del Duomo, ancorché questo re gittato nel bronzo e assieme il cavallo che gli sta tra le gambe, siano in procinto di cadere fin dal momento della loro erezione. In piedi è Bertani di fronte alla Montecatini, e con affettuosa mano si stringe il suo caro rotolo di carte al petto. In piedi è Leonardo inquadrato dai suoi discepoli in mezzo a Piazza della Scala. In piedi è Cesare Beccaria, volto le spalle al vecchio palazzo di giustizia che ha tradito le sue leggi. Veduto con i miei occhi io non l'ho, ma mi dice mio cognato che si è trovato sotto i bombardamenti di Milano e come medico medicava i feriti che gli venivano portati alla infermeria della Montecatini, mi dice che Parini continua a camminare immobile davanti ai tram di Piazza Cordusio, e Garibaldi in mezzo al Largo Cairoli non è sceso da cavallo. Il palazzo Poldi Pezzoli è distrutto e frammenti enormi del suo cornicione giacciono sul marciapiede come massi di una diga spezzata dalla furia del mare ma sulla passarella che unisce i due corpi del palazzo di qua dal

giardino interno, l'eneo gruppo di Neottolema che scaglia il piccolo Astianatte giù dalla torre presso la porta Scea è salvo, e salve egualmente sono le statue di ninfe o dee ritte ai piedi dell'arco sotto la passarella. Salvi i due Telamoni e le due cariatidi sotto il balcone del palazzo che fa sprone tra via Principe Umberto e via Manin e che in fronte reca questa bella ma inascoltata dicitura: *La Pace*. Queste cariatidi compiono entrambe verso il loro rispettivo telamone atti di gentilezza: quella di sinistra gli porge una coppa, quella di destra gli offre un mazzolino di fiori. Conforta questo sopravvivere della gentilezza sotto il peso della colpa e della espiazione. Ma colpa, dolore, espiazione non sono forse condizioni necessarie al fiorire della gentilezza, questa delicata variante del bene e dell'amore? Anche Hayez, nella piazzetta allato a Brera è intatto nel suo cànice da lavoro, sul basamento breve, e pronto con la tavolozza nella sinistra e il pennello nella destra a posare sulla tela la sua sapiente, la sua paziente pennellata. Salvo sul muro è l'Uomo di Pietra, presso il balcone della devastata sartoria Ventura. Salvo nel cortile di Brera il Napoleone di Canova (la cassa di legno che in questo periodo di guerra lo custodisce come una casetta il suo abitatore solitario, è un poco sbrecciata al sommo) e salvi negli intercolumnii Pietro Verri, Tommaso Grossi, gli altri dotti meneghini che circondano l'ignudo imperatore. Per converso l'edificio di fronte a Brera che

al piano superiore ospitava la mia bella e intellettuale amica Camilla Cederna⁹⁰ e a pianterreno la galleria del Milione si è fusa in un mucchio di calcinacci. Guardo questa polvere che fu una casa abitata da uomini, piena di vita e di cose, e in mezzo alla quale è mischiata forse anche la polvere di *Oggetti migratori* e delle altre mie pitture che stavano nella galleria del Milione, ma la guardo senza rimpianto. Le cose che ho fatto non m'interessano più: solo quello che ancora non ho fatto m'interessa. Salvo in Piazza Sant'Angelo è San Francesco davanti all'acqua che lo rispecchia, e salve le tre palombelle che sul labbro della vasca aspettano la sua parola.⁹¹ Quanto ad Alessandro Manzoni... Alessandro Man-

⁹⁰«*O my fair warrior!*», «o mia bella guerriera!» dice Otello a sua moglie sbarcando a Cipro, eppure colei non si chiamava Camilla ma soltanto Desdemona. Dice Stevens che questa qualifica Shakespeare l'ha tolta probabilmente dai poeti francesi: «*as Ronsard, in his Sonnets, often calls the ladies guerrières*». Tanto più si capisce la nostra avversione alla donna non-guerriera, alla donna «orientale».

⁹¹Lo spirito francescano non è morto. La notte del 16 agosto 1943, sotto le bombe di duemila tonnellate che martellavano Milano, un fraticello uscì cheto cheto dal convento di Piazza Sant'Angelo, e con un mestolo di rame andò a raccogliere i pesci

zoni non solo è salvo in mezzo alla sconvolta Piazza San Fedele,⁹² ma, *incredibile dictu*, ha fatto un passo avanti. Che significa questa inopinata velleità ambulatoria del Grande Sedentario? e perché don Lisander sotto le bombe dirompenti e incendiarie non è crollato e neppure è rimasto fermo al suo posto come gli altri suoi colleghi instatuati, ma ha fatto un passo avanti, come per scendere dal basamento e avviarsi di fronte al teatro che porta il suo nome, e che ora che ha le finestre cave e trasparenti al cielo, somiglia un acquedotto rapito alla campagna romana e trasportato nel cuore di Milano? Manzoni è il più reticente dei nostri scrittori, il più inibito. Per essere uno scrittore come piacciono a me, è mancato a Manzoni quel «passo avanti» che gli avrebbe consentito di *varcare la linea*, ossia di traversare l'«equatore» del mondo intellettuale; e artista, sia detto una volta per sempre, è soltanto colui che *ha varcato la linea*. Ora Manzoni quel

rossi che stanno nella fontana del Poverello e li portò in salvo. Questo nel tempo della Violenza Trionfante, e mentre l'uomo è percosso, umiliato, incarcerato, torturato, deportato, ucciso con indifferenza e disinvoltura.

⁹²Quali conseguenze nella storia della delinquenza milanese avrà la distruzione della questura di Milano e degli archivi che essa conteneva?

passo fatidico lo ha fatto, ma lo ha fatto da morto e sotto la spinta delle bombe. I morti sono deboli... Mio cognato mi dice che diversamente dagli altri statuomini di Milano, Carlo Porta è andato a finire nel laghetto dei Giardini Pubblici: pericolosa ambizione di un poeta dialettale che voleva diventare poeta laghista. Il monumento al generale Giacomo Medici, in via Marina, è abbattuto. Che dicono i nostri giornali che gli aviatori inglesi non colpiscono obiettivi militari? Nel piccolo recinto erboso intorno al basamento rimasto disuomo, guardo i *membra disjecta* del vincitore del Vascello. Da una parte è la testa del generale, tronca al collo ma prolungata dalla sua barba come da un manubrio, e sormontata dall'elmo che ha il pennacchio rotto; da un'altra sono le mani guantate e riunite sull'elsa della spada spezzata; da un'altra il busto stretto nel dolman; da un'altra ancora le gambe tronche al ginocchio. Corrono nel cielo puro e profondo i suoni metallici e dolenti di una marcia funebre. La grandezza degli uomini di guerra io non la so vedere se non pittorescamente: come una pittura di soggetto militare. La sera, prima che il sole tramonti, i milanesi trasformati in biciclette abbandonano la città alla sua notte, e Milano, nera, contorta, straziata, rimane sotto la tutela dei suoi cittadini di marmo o di bronzo. Che significa questo rispetto che la morte ha avuto per le statue? E che pensano le statue di questo ardore distruttivo dei loro fratelli di carne, di questa loro inestinguibile sete di morte? I milanesi se ne vanno

a coppie in un fruscio d'oro, lui la sinistra sul manubrio e la destra sulla spalla della sua compagna, lei la destra sul manubrio e la sinistra sulla spalla del suo compagno. Nell'operaio milanese non c'è la spossatezza lugubre, l'umiliante sommissione alla fatica che abbrutisce e deforma altri operai, ma vita libera e lieta. Il lavoro non domina l'operaio milanese né lo abbatte: è lui invece che domina il lavoro e quando egli «stacca» la sera, non è una bestia stremata che rimane stesa per terra, ma un uomo che risorge in piedi e torna gagliardo alla letizia della vita. Di fronte all'atterrato generale Medici, cinque cariatidi che reggono il cornicione di un palazzo hanno conservata la testa, ma due hanno perduta la pancia. Alla estrema ala sinistra del Palazzo Reale, il cosiddetto Arengario è rimasto in piedi. Ingiustamente.

2. Tutti gli orologi pubblici di Milano sono fermi, in questa città così ricca di orologi pubblici. Alcuni alle 1 $\frac{1}{4}$, altri alle 1.17, altri alle 1.20. Ognuno di questi immobili simboli orari segna uno dei momenti nei quali la Morte è piombata dal cielo e ha colpito. Tra queste minime differenze di tempo passa l'Eternità, come tra il dito del Padreterno e il dito di Adamo nell'affresco della Sistina. (Chiedo scusa per la corrività del raffronto, ma la gravità dell'argomento scuserà l'errore di gusto).

3. Sulla corazzatura di cemento degli sbocchi dei ricoveri, sono segnate con caratteri vistosi le iniziali U.S. La sigla degli

Stati Uniti d'America tante volte ripetuta mi fa pensoso. Scopro finalmente che U.S. a Milano non significa *Unàited Stèits*, ma *Uscita di Sicurezza*.

4. China sulle macerie di una casa disciolta, una signora avanti con gli anni ma vestita e truccata con alta sapienza. Costei traffica tra i calcinacci – forse quello che rimane della sua casa – e chi sa che cerca, ma senza dolorismo, senza tragicismo, quasi adempisse una regolare faccenda di casa: con stile. La donna che anche attempata si studia di piacere, di conservare i pregi dalla gioventù – la donna che anche artificiosamente cerca di prolungare il meglio del proprio destino, ossia il potere di seduzione e il fascino femminile, ridicola non è come dicono i barbari, ma più civile della donna schietta che «si lascia andare»; e queste vecchie civettone sono donne di un'alta civiltà: le inglesi, le francesi, le americane, le milanesi. L'alta civiltà esclude da sé la vecchiezza, non dà diritto di cittadinanza se non alle giovani e alle vecchie *truccate da giovani*. Più la donna scende i gradini della scala sociale – più la donna si avvicina al Meridione e all'Oriente, più rapidamente e prematuramente essa perde la giovinezza. Ieri è entrata al nostro servizio una nuova domestica. È di una provincia meridionale. Ho domandato a mia moglie perché si fosse presa in casa una vecchia. Mi ha risposto: «Ha ventinove anni».

5. All'imbocco di via Spiga, presso il Corso Venezia, su una

saracinesca divelta dalle sue rotaie e sporta in mezzo al marciapiede, è attaccato questo cartello: «Banco Lotto». Una delle più gravi brutture, delle più umilianti immoralità dell'Italia.

6. Giro tra le rovine di Milano. Perché questa esaltazione in me? Dovrei essere triste, e invece sono formicolante di gioia. Dovrei mulinare pensieri di morte, e invece pensieri di vita mi battono in fronte, come il soffio del più puro e radioso mattino. Perché? Sento che da questa morte nascerà nuova vita. Sento che da queste rovine sorgerà una città più forte, più ricca, più bella. Fu allora, Milano, che in silenzio, tra me e il tuo cuore, ti feci la mia promessa. Tornare a te. Chiudere in te la mia vita. Tra le tue pietre, sotto il tuo cielo, tra i tuoi conchiusi giardini. Amen.

7. Sopra il portone del numero 30 di via Brera, questa insegna: *Impresa Pulizia Speranza*. Che aggiungere? È detto tutto.