I SEMPREVERDE

GIAIME PINTOR

# Il sangue d'Europa: 1939-1943

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.

## *I.*

## *È DIFFICILE CRESCERE*

### *Infanzia del cuore*[1]*.*

Podbielski esplora, con quel timido amore che guidò prima di lui Rilke e Alain-Fournier, l'anima giovanile. E al suo sguardo, come a quello dei maestri, si offrono paesaggi autunnali: i paesaggi ricchi d'ombre su cui autore e figure si confondono insensibilmente. Ma in questa uniformità di orizzonti è il segno di un'attitudine genuina piú che di una scuola, nell'incapacità a separare il disegno dal gesto è l'impronta di nature costrette a un esclusivo lirismo.

---

1 Nota alla traduzione di alcuni brani di G. R. PODBIELSKI, *Kindheit des Herzens* (*Infanzia del cuore*), Zürich 1936. In «Letteratura», n. 10, aprile 1939.

Podbielski ignora la catarsi perché ignora il dramma. Fra Klaus e Dedalus, ritratti di giovani artisti, ogni somiglianza è esclusa. Dove Joyce dispone vigorosi contrasti o si rifugia nell'ironia e cosí drammatizza, Podbielski contamina, traduce sempre in un invariato lamento. Perenne contaminazione, viva e umana nell'adeguarsi della storia interiore del protagonista alla vita esterna nei suoi quotidiani eventi.

Alain-Fournier aveva scoperto per l'anima giovanile quel «domaine inconnu» che è il suo intatto regno. Ma l'inquieta anima del ragazzo di Podbielski non ha un suo regno. Klaus cade in città da semplici consuetudini di villaggio e il suo destino è sommerso nel turbine dei destini altrui. Sono pochi giorni di esperienze. Il ragazzo ha assistito per caso a un'opera teatrale in cui crede di vedere rappresentati i propri dubbi e le proprie

ansietà, il dramma di chi teme di non poter affrontare la vita senza una guida. Scrive all'autore, Hesber, che lo riceve benevolmente, esperto di queste angosce giovanili, ma sa che non potrà aiutarlo.

Semplicissima trama: gli incontri successivi del ragazzo con lo scrittore e i suoi amici, l'interessamento febbrile a questa nuova vita, l'amore che si matura per Gela, l'amica di Hesber, e l'inevitabile distacco che pone una precisa moralità. Solo il ritorno alla solitudine, la dolorosa indipendenza da ogni legame faranno del ragazzo inquieto un artista.

Messaggio non nuovo. Ho ricordato in principio un maestro, Rilke, e altri nomi dovrei aggiungere, primo fra tutti quello di Gide. Il breve romanzo è condotto sui temi cari a Rilke e a Gide (la ric-

chezza della sorte, il figliol prodigo, la riconoscenza delle cose, il ritorno alla solitudine). Certo Podbielski non è un novatore. Cosí i modi del suo stile sono spesso legati a esempi di un decadentismo primitivo; quello delle mani bianche sul nero lucido del pianoforte, quello delle frasi interrotte da ambigui puntini.

Posizioni stilistiche e morali cui siamo avversi. Non perché predica il ritorno alla solitudine o per amore a certe sue faticose immagini, ci siamo rivolti a Podbielski. Ma perché nuova e pura è in lui la precisa volontà d'arte. Volontà che talvolta, come nel secondo dei frammenti tradotti, pienamente si attua.

Per queste rare pagine l'autore ventiduenne merita l'augurio piú giusto: che egli possa seguire la via del maggiore fra i suoi maestri, Rilke, il quale

dai primi versi indulgenti alla piú semplice curva del sentimento e del ritmo seppe educare il canto alla dignità delle ultime espressioni. Perché, come dice Gela al ragazzo inquieto: «Nichts ist schwerer als wachsen» (Niente è piú difficile che crescere).

## *II.*

## *VIAGGIO A INTERLAKEN*

## *Il vangelo dei milionari*[2]*.*

Partimmo dalla dormente cittadina francese mentre l'alba si annunziava appena dietro i tetti delle vecchie case. Davanti all'agenzia di viaggi, punto di ritrovo e di partenza, attendevano alcune persone; un giovanotto sollevava la saracinesca con il rumore stridulo e isolato delle ore notturne.

Il mio amico disse che erano mercanti di buoi. Mi sorprese dapprima una conoscenza cosí profonda delle classi sociali, ma vidi poi un cartello che annunziava per quel giorno la grande fiera bovina di Thun e riconobbi che il loro aspetto non ammetteva equivoci. Vicino ai mercanti aspettavano pazientemente mogli e figlie.

---

2 In «Oggi», 9 giugno 1939.

Dopo un quarto d’ora arrivò l’autobus, una vettura grande e traballante non senza lussi di arredamento.

Nostra meta non era la fiera di Thun; era il grande congresso internazionale degli Oxford Groups, che riuniva quel giorno a Interlaken uomini e donne di tutti i paesi: santi crociati in veste moderna, coperti di una spirituale armatura. Il mio compagno di viaggio, un giovane giornalista tedesco che aveva citato questa elegante definizione, mi dava ora ampie notizie sulla setta che io conoscevo solo attraverso letture e conversazioni casuali.

Confuso spesso, fuori del mondo anglosassone, con il movimento di Oxford che nel secolo scorso tentò di riavvicinare la Chiesa anglicana a quella di Roma, il movimento attuale ha compiti molto

piú vasti. Si propone, secondo le parole di uno dei suoi capi, di «portare nel mondo la realizzazione dei poteri dello Spirito Santo». A raggiungere uno scopo cosí complesso, il fondatore ritiene che basti la pratica della dottrina da lui insegnata, dottrina nata in seguito a circostanze soprannaturali e ricca di elementi mistici assai piú che di logica coerenza.

Il dottor Frank Nathan D. Buchman, pastore luterano, era tornato dall'America in Inghilterra, una trentina di anni fa, deluso dalla vita e senza piú fede nell'efficacia della propria missione spirituale. A Oxford un'improvvisa rivelazione della Divinità, non sappiamo precisamente in che forma, lo illuminò. Dedicatosi all'apostolato, strinse intorno a sé una prima schiera di giovani studenti, che piú tardi, estendendosi, divenne l'Oxford Group.

L'Oxford Group, spiega il fondatore, non è una

chiesa, è un’associazione di uomini che si propongono di vivere secondo certi principî morali. Doveri dei seguaci sono l’apostolato e la confessione pubblica. Colonne dell’edificio i quattro «assoluti» insegnati dal fondatore: assoluta onestà, assoluta purità, assoluto altruismo, assoluto amore.

Norme, come si vede, piuttosto generiche. Ma da questi vaghi precetti il dottor Buchman passò piú tardi a maggiori programmi. Dichiarò che l’Oxford Group era una forza mondiale e decise di condurre la lotta contro le potenze malefiche. Un nuovo Islam si mosse alla conquista del mondo. Da tutte le terre britanniche, dall’Olanda, dalla Scandinavia vennero le adesioni. Mr Bennett, ex primo ministro canadese, disse: «Come Wesley salvò l’Inghilterra dagli effetti della Rivoluzione francese, cosí le forze che voi rappresentate pos-

sono sole salvare la civiltà».

Questi piani grandiosi sono esposti in un opuscolo intitolato *La marea montante*, che sfogliai durante il viaggio. Alcune pagine contengono solo fotografie. Mussolini mentre parla alla folla, Hitler che passa in rivista i reparti nazisti, la flotta americana in manovra: ecco che cosa si vede in tutto il mondo, dice il titolo. Ma altro si prepara nei cuori. Infatti da queste immagini di guerra si passa alla grande fotografia centrale, quadro sensibile della «marea montante». La gioventú di tutti i paesi, levate in alto le bandiere, marcia verso una meta, invisibile per noi, ma certo allettante a giudicare dagli sguardi dei giovani. L'Oxford Group guida la rigenerazione del mondo. Cercate in Dio la liberazione dei vostri mali.

Adesso il mio amico, che era del resto un giova-

ne di molto spirito, mi raccontava i progressi del movimento dalle origini, e una grave sonnolenza cominciava ad avvolgermi. Distinguevo la parola «pazzi», ripetuta spesso, e rispondevo con cenni di approvazione. Ma la nebbia uguale sui prati, il rombo della macchina e il tepore che mi separava dal freddo esterno mi addormentavano insensibilmente. Dopo poco la marea montante del sonno mi aveva raggiunto.

Mi svegliai alla frontiera. Ci avevano fermato due pacifici doganieri svizzeri che si fidavano della nostra onestà, ma volevano disinfettarci. Con risate e lazzi i bovari scesero e esposero le loro grosse suole al diligente spruzzo delle guardie; noi li seguimmo e l'autobus partí liberato da ogni impurità.

Poi prati, per ore di seguito, cascinali, e Neuchâ-

tel e Berna gaie e luminose in quelle prime ore del mattino. Solo verso le dieci si arrivò allo smagliante lago di Thun che i bovari fotografarono, montando in piedi sui sedili. Ne seguimmo la costa e l'autista ci depose tutti a Interlaken. Il mio amico e io scendemmo, piuttosto inebetiti dalle sei ore di macchina, e ci avviammo alla posta, luogo di tutti gli appuntamenti nelle città sconosciute (Interlaken veramente non è una città, è una fila di alberghi tra due laghi).

Due congressisti inglesi ci dovevano attendere e guidare poi nella tumultuosa folla dei mistici. Ma già l'Inghilterra ci stringeva da ogni parte: vecchie signore passeggiavano al sole in uniformi quasi coloniali; altre contrattavano con piccole grida sulle porte dei negozi, altre passavano affannatissime trascinandosi dietro mariti e fratelli. Capii di trovarmi di fronte alla gioventú di tutto il mondo

che aveva deposto momentaneamente le bandiere.

I due che aspettavano erano giovani davvero. Ci ricevettero con molta cortesia e siccome il mio amico, venuto col segreto proposito di polemizzare, si era dichiarato un ammiratore dei gruppi, lo accolsero benignamente come un neofita. Io, timido di fronte a uomini che fluttuavano fra il terrestre e il soprannaturale, non osai affrontare argomenti elevati. Dopo vaghe parole di ammirazione per la Jungfrau, osservai che i congressisti dovevano essere numerosi. — Certo. Siamo già qualche migliaio. E oggi ne arrivano altri cinquecento. Ma ad Amsterdam eravamo anche di piú.

Le ultime parole, pronunciate con tono di rimpianto, mi fecero ripensare a quello che aveva detto il mio compagno di viaggio. Nei primi congressi

l’eccitazione era tale che chi aveva ottenuto di comunicare con la Divinità, immediatamente, assetato di purezza, passava alla confessione pubblica. Lo spettacolo di uomini e donne «invasi dal dio», come personaggi virgiliani, e declamanti a gran voce i loro fatti personali richiamava un pubblico enorme. Poi si capí l’inopportunità di questi sistemi e ora i congressi non si occupano piú di questioni private; anzi, mi spiegò una delle nostre guide, preferiscono interessarsi solo di problemi internazionali. Tuttavia la pratica della confessione pubblica resta uno dei cardini della vita religiosa dei gruppi. Malvolentieri uno dei loro teorici riconosce che l’idea della confessione non è del tutto originale: — È anzi uno dei rudimenti della cristianità primitiva, da lungo tempo scomparso eccetto che in alcune fedi in cui sussiste la confessione a Dio attraverso un prete.

Non feci commenti a questa strana affermazione e chiesi quale fosse l'attività dei gruppi nelle questioni internazionali. Mi fu spiegato che in tutte le sedute si discutono i problemi che sembrano piú importanti per il benessere dei popoli. Si conclude generalmente con la decisione presa all'unanimità di inviare un telegramma; per esempio a Stalin, esortandolo alla pratica delle virtú cristiane. Dopodiché i partecipanti si separavano convinti di aver esercitato un influsso decisivo sugli avvenimenti europei.

Queste notizie ci dava lungo la strada uno dei due inglesi che ci disse poi di essere addirittura l'organizzatore della propaganda fotografica. Doveva avere molto da fare, perché davanti a ogni albergo gruppi teatralmente disposti attendevano di essere fotografati e cantavano inni. Serenità e letizia occupavano gli animi.

Percorso il lungo viale entrammo nel piú grande albergo di Interlaken, momentaneamente trasformato in quartier generale dell'Oxford Group. Una folla agitata riempiva il giardino, i corridoi, le sale; vi si svolgeva un movimento continuo e senza meta. Mi mostrarono la sala dedicata alle pubblicazioni e mi condussero poi in giardino, mentre il mio compagno, che doveva restare qualche giorno, si occupava della propria sistemazione.

Per distrarmi mi presentavano a tutti come un amico. Conobbi cosí l'uomo piú ricco del Giappone, il ministro delle Finanze di uno stato scandinavo e altri personaggi non meno illustri. Finalmente mi gettarono fra le braccia di un signore serio, professore di letteratura italiana in una grande università. Mi aggredí subito: — Cerchiamo un italiano come uno spillo. Abbiamo bisogno di qualcuno che traduca i nostri manifesti. Sare-

ste disposto voi?

Risposi con un’accettazione generica spinto dalla curiosità e dalla segreta speranza che mi pagassero (un giovane italiano in Svizzera è cosí ossessionato dai prezzi che accetta qualunque lavoro purché sia retribuito). — Però, — aggiunsi, — bisogna che sia un lavoro breve oppure da continuarsi per corrispondenza. Fra qualche ora devo ripartire per la Francia.

— Non partirete, — dichiarò tranquillamente. — Vi accompagneremo noi in automobile quando avrete finito, fra tre, quattro giorni.

Lo spettro del franco svizzero mi si presentò di nuovo. Giacché a Interlaken gli alberghi si pagano. Ma il mio amico arrivò a tempo a prelevarmi e a farmi sospendere gli accordi col professore.

Il tedesco si era sistemato in pochi minuti e am-

mirava l’organizzazione perfetta. Evidentemente gli albergatori svizzeri avevano intuito nei congressisti una facile preda e li avevano accerchiati completamente. Erano adottati sistemi quasi militari. Due tagliandi ci davano diritto a un pasto a prezzo ridotto e alla compagnia di altri venti congressisti. Erano quasi tutti studenti o professori, una tavola di intellettuali. Ogni tanto un signore anziano si alzava, dava l’annunzio di un discorso o di una assemblea per il pomeriggio e poi mandava in giro un foglio per raccogliere le adesioni. Ma l’avvenimento piú importante del giorno era il grande discorso che avrebbe pronunciato il dottor Buchman. Si attendeva una sua parola sulla situazione politica. Si commentava intanto, come di mirabile esempio, questa sua frase: — Io lavoro diciotto ore del giorno: nove sto in raccoglimento, e nove le impiego a scrivere e a ripetere quello

che ho sentito —. Sentii pronunciare a proposito di questo duro orario di lavoro le parole «dinamo spirituale».

Il raccoglimento («quiet time») che udivo citare per la prima volta, è uno dei precetti del dottor Buchman. Ogni tanto i fedeli devono raccogliersi in meditazione per una diecina di minuti e poi scrivere quello che hanno sentito. — Cosí, — disse una volta il fondatore, — io ho trovato Dio.

Quando i fogli di adesione da firmare me ne davano il tempo, guardavo attentamente la cameriera che ci serviva, una sana ragazza svizzera sul cui viso credevo di scorgere un accenno d'ironia. Preoccupato di questo atteggiamento, che certo giudicava contrario al principio dell'assoluta purità, l'organizzatore della propaganda fotografica iniziò su di me un cortese, ma risoluto tentati-

vo di conversione.

— Vediamo, — disse con tono insinuante, — voi avete una fede, credete in Dio?

— Sono cattolico romano, — risposi solennemente, costringendolo al silenzio. — Anzi, — aggiunsi poi, — in che rapporti siete voi con la Chiesa di Roma?

— Ottimi. Noi consideriamo uguali tutte le Chiese purché vi sia purità di fede nei credenti.

— Già, ma io vorrei sapere come la Chiesa cattolica considera voi.

— Ah, bene, — disse con incertezza. — Qualche tempo fa un prete cattolico ha pubblicato un articolo di lode del gruppo.

La risposta non mi convinse, ed ebbi piú tardi conferma della sua inconsistenza.

Domandai anche se avessero fra di loro persone di modesta condizione. Non avevo visto che milionari accompagnati da una larga clientela e mi stupivano i frequenti richiami al Vangelo da parte di una compagnia di ricchi.

— Certo che abbiamo dei poveri. Vedete, per esempio: due operai di Londra, gente che avrà forse tre, quattro scellini in tasca, volevano venire al congresso. Era un desiderio vivo, ma, naturalmente, mancavano i denari. Eppure sono qui. Sapete come hanno fatto? Hanno pregato.

— Sí, ma il viaggio avranno dovuto pagarlo.

— Hanno pregato.

La prima riflessione, immediata, fu che le mie traduzioni sarebbero state pagate con preghiere; la seconda che un prete cattolico e due operai sono un esiguo peso di fronte a quello di cinquemila

congressisti e della loro scorta d’oro.

In compenso il gruppo si estende. La marea sale e dilaga. Mi parlarono dei nuovi seguaci in Africa del Sud, delle crescenti fortune della dottrina insegnata dal fondatore. Ascoltavo in silenzio questa gente discorrere con serena fatuità delle questioni piú gravi, e ne avevo un senso di stanchezza. Volli uscire, subito dopo colazione, alla ricerca di un mondo piú reale. Ma, fuori, i suoni aspri delle inglesi e le vocali trascinate delle olandesi riempivano l’aria. Un vecchietto che vendeva i giornali era l’unico sottratto a quell’atmosfera da teatro. E una corrente di simpatia si stabilí fra noi, quando dandoci i giornali, borbottò con gratitudine: — C’è ancora qualcuno che parla tedesco a Interlaken.

## *III.*

## *INCONTRO CON GOETHE*

### *Werther italiano*[3]*.*

Spaini ha tradotto per l'edizione bellissima di Einaudi il *Werther* (Torino 1938). Impresa non singolare. Dai foschi giovani del primo romanticismo fino ai contemporanei ogni generazione letteraria ha avuto i suoi traduttori del *Werther*. La prima versione girava per l'Italia negli ultimi anni del Settecento; fu tra le mani di Ugo Foscolo che poi negò di averla letta, e certo inclinò al suicidio qualche fervido adolescente e preoccupò piú di un marito alle corti provinciali. Poi guerre e catastrofi resero giuoco da salotto il lontano colpo di pistola del giovane Werther. Studiosi tradussero ancora il breve romanzo per collezioni di classici. L'anima fraterna a cui il libro si rivolge sembrò

3 In «Oggi», 17 giugno 1939.

smarrita.

Ma dall'accusa di lavoro superfluo Spaini si difende nella vivace prefazione che apre il volume. A un *Werther* lontano inattuale, ormai estraneo, egli ha voluto dedicare la sua opera. A un *Werther* che da questa insuperabile distanza ha ripreso giovanilità. E qui è veramente il pericolo per il traduttore. Che si possa contaminare l'immagine remota che a noi resta del testo goethiano. Se sia lecito cioè dare linguaggio moderno a un romanzo che appunto nella sua grazia rigida ha ritrovato evidenza letteraria. Cosí si rimpiangono certi amabili costrutti settecenteschi dei primi traduttori e quegli imperfetti in «a» che bastano ad evocare atteggiamenti perduti.

«Il celebre signor dottor Goethe – dice l'autore di una edizione veneziana del 1811 – è un avvocato

di Francoforte sul Meno che scrisse varie altre cose degne di essere lette, ma queste lettere particolarmente gli hanno assicurato la stima universale».

Certo costoro potevano accostarsi a un Goethe che aveva scritto varie altre cose degne di esser lette con una castità che a noi non è data. Ma di questa circostanza non seppero il valore. Li preoccupavano gli ardimenti del giovane poeta, e quel linguaggio impetuoso che ridussero a modi composti e sordi. Goethe scrittore li precedeva di troppo. Questa versione di oggi invece è stata compiuta con intelligenza. Spaini ha cercato uno stile scorrevole e insieme piuttosto sostenuto, senza arcaismi fittizi e senza asprezze moderne. Nella seconda parte per una maggiore concitazione del testo la versione italiana ha qualche frase opaca. Ma è una lettura piena di dignità.

Bellissima lettura, il *Werther*. Romanzo cauto, misurato nei suoi impeti, nei rivelati entusiasmi:

«Mi piace!, ecco una frase che odio a morte. Che razza di uomo deve essere uno al quale Lotte piace, per il quale essa non occupa tutti i sensi, tutti i sentimenti! Mi piace! Giorni fa un tale mi chiese se mi piaceva Ossian!» Anche qui dove l'entusiasmo è voluto non si abbandona a una facile scia di parole.

Ritento i brani polemici, che allora scossero una giovinezza e che ora giungono a noi molto attenuati: l'invocazione al genio. «Oh, amici miei! Perché mai il fiume del genio prorompe cosí raramente, cosí raramente investe con le sue acque in piena e scuote le vostre anime meravigliate?»

Ormai fievole, questo richiamo eroico è entrato nella leggenda, come leggendarie sono certe im-

magini del giovane Napoleone. Il fiume del genio da Coleridge a Rimbaud e da Rimbaud al surrealismo ha percosso tutti gli argini e a noi resta se mai la cura di ricostruire e moderare. Di qui le facili ironie.

Ma l'Europa letteraria del 1774 non era la nostra, era una specie di giardino olandese. E certi gesti di Goethe, come piú tardi il viso crucciato del giovane generale, riprendono in quello sfondo la loro esatta misura.

Sussiste tuttavia qualche intemperanza per dar ragione alle censure di una lunga critica, qualche grido improvviso, qualche immoderata effusione. E sorprendono rari accenni piacevolmente frivoli (il migliore è un breve biglietto: «Sí, cara Lotte, mi mandi piú spesso commissioni. Soltanto una preghiera. Non metta piú spolverino sui biglietti che

mi scrive. Oggi l'ho portato in fretta alle labbra e poi mi scricchiavano i denti»).

Ma rimane la grande prontezza di Goethe, il suo sguardo umano. Si pensi alla lettera del primo incontro, alle ultime scene concitate, a certe rapide ironie. Rimane la misura del suo lavoro (si pensi alle pistole annunciate una prima volta, proposte di nuovo all'arresto del servo, dominanti alla fine del libro). Rimangono le immagini piene di nobiltà che percorrono tutta l'opera: la fontana, la festa con il temporale, le visioni di Omero e di Ossian.

Bellissima lettura. Il Settecento francese e inglese aveva avuto romanzi di indagine preziosa a cui ha riportato piú tardi la curva della storia letteraria. I romantici nella piena liberazione del sentimento fantastico raggiunsero luoghi di rara poesia (l'*Hyperion* di Hölderlin segna forse in questo

senso uno sviluppo estremo). Ma Werther, nella facilità dei suoi moti, è una delle figure che ancora illumina meglio il nostro gusto. Vive in una bella luce uniforme, sia che si sdegni o versi lacrime, che danzi nel frac giallo e turchino o si affidi al temibile giuoco delle pistole.

## *IV.*

## *MITI NORDICI*

## *I canti dell'Edda*[4]*.*

I miti nordici sono noti per lo piú agli italiani attraverso le tortuose vicende della tetralogia wagneriana. Si è fissata un'immagine sanguigna di quegli eroi e dèi e giganti, che dal teatro traggono come un seguito musicale e luci e colori non veri. Immagini deformate, certo, queste che Wagner vedeva attraverso inevitabili schermi e che a noi trasmise.

I romantici avevano spesso amato miti tragici ma casti, e assaporavano ancora nelle loro troppo fresche tragedie il recente gusto dell'idillio. Piú tardi, in un paese letterario avviato al decadentismo, Wagner e Hebbel trovarono nella cruda bar-

4 In«Oggi», 29 luglio 1939.

barie dei miti nordici materia preziosa. E li incitò alla loro opera la perenne ambizione germanica al poema nazionale. Comparve allora Siegfried visto attraverso Schopenhauer e quei torbidi fratelli Siegmund e Sieglinde e il tragico fato degli dèi.

Immagini alterate ma nobilissime. Perché invano nei testi originali si cercherebbe l'alato linguaggio del viandante che risponde agli enigmi nel *Siegfried* di Wagner: «Qual stirpe regna fra le nubi del cielo?» «Su quelle nubi stanno gli dèi». (Ma qui trascina inevitabile la suggestione musicale).

Ora gli dèi dell'*Edda* ci tornano nella loro genuina figura attraverso la traduzione italiana che di alcuni canti islandesi ha fatto con molta dottrina la signorina Olga Gogala (Utet, Torino 1939). I frammenti tradotti sono presi appunto dai *Canti degli*

*dèi* che con i *Canti degli eroi* formano l'*Edda* piú antica, quella in versi. Per lungo tempo la raccolta, confinata in un'Islanda semibarbara, fu ignota all'Europa. Nel 1643 il vescovo Bryniolf Sveinsson trovò il codice che la conteneva e lo inviò al re di Danimarca, a Copenhagen, dove ancora adesso si trova con il nome di *Codex Regius*. Prima si conosceva solo l'*Edda* in prosa, una raccolta di precetti assai posteriore a questi canti.

Dell'origine dei canti poco si sa. Probabilmente sono opera di profughi che, cacciati dalla Norvegia verso il secolo IX, si rifugiarono nella deserta isola del Nord. Mentre in Scandinavia si diffondeva il cristianesimo, gli esuli dell'Islanda conservarono quasi immune dall'influsso cristiano la tradizione delle loro saghe. Piú tardi trascrissero i canti e a essi si deve se ci rimane una testimonianza dell'antichissima poesia europea.

Poesia dobbiamo chiamarla per consuetudine di definire cosí le strofe ritmiche. Ma ora, remota la fede romantica in una presunta arte, voce immediata di popoli, nessuno cercherebbe piú nei rozzi testi del *Codex Regius* un suggerimento poetico. E vedemmo che anche Wagner e Hebbel si limitarono a trarne una grezza materia umana.

In verità, l'interesse umano, oltre quello particolarmente culturale dei canti, è sempre grande. Come nota giustamente la traduttrice, questi poemi degli dèi non hanno affatto carattere religioso. Stretti alla terra, ai monti, alle foreste del Nord, gli dèi sovrastano appena una rude umanità. E non li liberano a immagini piú pure le favole che i mediterranei inventarono per i loro numi. Restano gravi di vino e di sangue, negati a ogni agilità. E certo si deve questo all'abbandono dei miti che non furono mai, come i greci, ripresi in epoche

colte, ma caddero e lasciarono solo una traccia primitiva.

Si leggono storie di facili inganni, come piú tardi si ritroveranno nella prima letteratura borghese, di risse e di memorabili banchetti. Poi, confuse nei componimenti, raccolte di proverbi, leggende di uomini saggi, insegnamenti morali.

Un gruppo che ha per titolo Hávamál è una specie di codice della vita sociale. E a porre subito in una giusta luce il mondo dei canti basta la prima strofa:

> Tutte le porte pria d'entrare in casa
> son da guardarsi e da provare bene.
> Non si sa mai se dietro quella soglia
> non attenda un nemico.

Precetti di solito duri, di un compiaciuto e barbarico egoismo. Qualche bella frase hanno le strofe

sull’amicizia, e quelle sulla fama che accade di vedere spesso citate:

> Muoion le greggi, muoiono le stirpi
> moriamo anche noi stessi,
> ma non muore giammai la buona fama
> e chiunque col bene se l’acquista.

Presentimenti ingenui di un mondo morale, a cui seguono subito curiose norme come quelle che consigliano a chi vuole assassinare di alzarsi presto e di agire di buon mattino.

Ma quasi tutti i testi hanno come argomenti imprese gloriose o sono documenti della piú antica saggezza. Si sente una grande venerazione per le forze spirituali, forze ancora magiche e nubilose. Cosí Odino vuole scendere a una gara di dottrina con il piú saggio dei giganti. E un’altra volta ascolta il vaticinio della profetessa che narra l’ori-

gine del mondo e delle stirpi e annuncia la fine degli dèi. (È il *Völuspá*, un canto famoso che veramente ha singolari immagini).

Simbolo preciso del mondo nordico sono le rune, i caratteri magici, segno originario d'intelligenza. E il piú bello dei miti per una suggestione di significati nascosti e per la sua analogia con il simbolo cristiano della croce è quello narrato nel canto runico di Odino:

> Io so che dall'albero al vento
> per ben nove notti pendei
> ferito da spada,
> a Odino immolato, io stesso a me stesso;
> quell'albero niuno conosce
> da quale radice ci germogli.

Poi, con uno slancio, Odino si curva a terra dall'albero, raccoglie dei pezzetti di legno, su cui

incide le rune, e per mezzo delle rune, cioè della saggezza, si libera dal segreto martirio.

Strani paesaggi questi del Nord. Li animano inconsuete allegorie, estranee a uno spirito che ormai hanno penetrato il simbolo ellenico e quello cristiano. E tutela il mistero un linguaggio inaccessibile. La traduttrice aveva dinanzi a sé un compito molto severo. Noi non possiamo che ammirare silenziosamente la sua erudizione. Ma dobbiamo dire molto bene, come lettori, del commento e delle brevi introduzioni ai testi. I Canti sono tradotti in versi italiani. In versi duri, ingenui, zoppi, che ci sono molto piaciuti. Perché crediamo che abbiano reso benissimo la cadenza barbara dei testi. (In questi casi i tentativi di versioni rigidamente metriche sono illusori).

E ancora abbiamo nell’orecchio certe cadenzate

parole. I solenni versi di Odino che ci hanno invitato alla lettura. Perché i detti di Odino sono inutili ai giganti ma preziosi ai figli dell’uomo:

> Salute a colui che li impara
> salute a colui che li ascolta.

## *V.*

## *CRONACHE SEMISERIE.*

### I.

### *Dignitari di Francia*[5].

L’8 giugno il gran vecchio, Charles Maurras, è stato ricevuto all’Accademia di Francia. Maurras, che molti dei suoi compatrioti definiscono con quelle brevi ingiurie di sapore osceno che sono una delle maggiori grazie della lingua francese, è ritenuto da altri addirittura il piú grande uomo vivente oggi in Francia. Comunque, una figura di molto rilievo. Forse troppo irregolare per la solenne assemblea, questo polemista difensore di una Chiesa che lo ha condannato, di un re che lo trascura e di un’idea della Francia che i piú dei francesi rinnegano. E per molto tempo dall’Accade-

5 In «Oggi», 1° luglio 1939.

mia fu escluso.

Dice l'articolo primo dello statuto del 1635: «Nessuno sarà ricevuto all'Accademia che non sia gradito al protettore». Allora il protettore era Richelieu. Ora, secondo le norme, sarebbe il presidente Lebrun. Naturalmente, *notre Albert*, come dicono i francesi, accetta chiunque con grande cordialità. E il diritto di veto in pratica era passato al defunto segretario perpetuo, uomo bizzosissimo che tenne lontani per molto tempo candidati autorevoli. Morto lui ci fu la corsa degli esclusi: Jérôme Tharaud, Maurois, Maurras.

Maurras ha commemorato nella sua orazione Henri-Robert, il grande avvocato che egli sostituisce. Gli ha risposto con l'elogio tradizionale Henri Bordeaux.

Noi non apprezziamo molto l'opera poetica di

Maurras. Ancora meno apprezziamo il suo pensiero politico. Ancora meno i romanzi di Bordeaux. Tuttavia il vecchio e il nuovo immortale hanno fatto due bei discorsi. Una piacevole conversazione, almeno. Maurras ha ricordato con molto spirito le sue visite forzate al Palazzo di giustizia, le sue varie esperienze umane. Bordeaux ha parlato della Provenza, dei doni portati dai parenti al piccolo Carlo con l'augurio paesano: «Che tu possa essere pieno come un uovo, buono come il pane, saggio come il sale e dritto come un fiammifero». Poi ha ricordato una serie di gloriosi accademici che conobbero il carcere. Purtroppo, resta la parte dottrinale dei due discorsi. L'evocazione di un mondo di morti a cui Maurras crede fervidamente, dai firmatari della lontana *Enquête sur la monarchie* fino al precursore De Bonald. La stanca polemica contro i ne-

mici tradizionali: il barbaro germano, le idee dissolvitrici, la libertà democratica come l'autorità dello stato totalitario.

Un'aria onesta di destra monarchica in paese repubblicano. Un maresciallo di Francia padrino di questo nemico della costituzione. «Quando cadono le foglie, quando migrano gli augelli», ha scritto colui che Maurras chiama «le divin Carducci». Meno macabro della cavalcata di Enrico Quinto, ma forse non meno fantastico, sembrerà a chi guardi oggi la vera Francia quest'incontro di letterati in abito verde intenti a rievocare nella gran sala dell'Accademia i lontani santi della patria e il nazionalismo letterario e sanguigno di Maurice Barrès.

**2.**

**Nozze sul fiume[6].**

Si è risposato Sacha Guitry. Non ce ne importa nulla. Ma siccome tutti i giornali parlano di questo matrimonio e sembrano giudicarlo un avvenimento importante, diamo anche noi qualche notizia, per fissare lo squallore di fatti considerati notevoli.

Sacha Guitry, con gli anni che ha, ha sposato una diciannovenne. E questo non vorrebbe dire, perché cose simili fecero Cicerone e tanti altri. Ma ha prescelto modi assurdi.

Alle nozze fissate per un certo giorno erano stati invitati tutti i giornalisti di Francia. Il matrimonio fu celebrato invece un giorno prima, appunto per evitare la stampa. E ora il carosello coi giornalisti continua: piacevole inseguimento.

6 In «Oggi», 29 luglio 1939.

Erano testimoni il principe Poniatowski (perché questi nomi da bollettino della Grande Armata al matrimonio di un attore?) e René Benjamin della Accademia Goncourt. Alle undici una telefonata all'Eliseo invitava il cittadino Lebrun alle nozze del cittadino Guitry. E il presidente si è fatto rappresentare da un alto funzionario.

Rinunziamo a descrivere tutte le piacevolezze della cerimonia. A noi questi gesti fanno l'effetto di certi sorridenti inchini dei giocolieri per un esercizio che non abbiamo capito. Si mette una mano in tasca, si dà qualcosa e ci si allontana smarriti.

Non per ripetere un tardo elogio della vita rustica, ma giudichiamo molto piú serio il contegno di due giovani contadini dei dintorni di Pisa da noi conosciuti. Siccome non avevano il denaro per il viag-

gio di nozze a Firenze, si misero su una barca e andarono su e giú fra le canne lungo i greti dell'Arno. Finché i ragazzini del paese li scoprirono e rievocarono per loro gli antichi fescennini, cosí da far coprire di rossore il volto della sposa e ridere di timido orgoglio il giovane maschio.

**3.**

**Ore in teatro[7].**

«Ora viene fuori il diavolo». Scura e opprimente come le acque notturne, la musica del primo quadro dell'*Oro del Reno* invadeva la sala. Dietro un velo di nebbia s'intravedeva il fondo del fiume, un paesaggio desolato di rocce e contorte vegetazioni.

— Ora viene fuori il diavolo, — ripeté il signore accanto a me a una donna e a un bambino che

7 In «Oggi», 9 settembre 1939.

erano con lui. Allora il bambino, che questi ripetuti annunci del diavolo tenevano in agitazione, cominciò a impazientirsi.

— Ah eccolo, — disse. Invece comparve Alberico che, dopo aver strisciato sui sassi umidi, prese a dimenarsi e a cantare cupamente. Vidi un certo smarrimento sul viso dei vicini. Poi, d'improvviso, il sospetto negli occhi del padre. — Scusate, — mi chiese esitante, — ma questo non è il *Mefistofele*?

— No, è l'*Oro del Reno*.

— Ah, l'*Oro, del Reno* —. (Aveva una voce addolorata, di uomo colpevole). Poi non disse nulla. Notai solo che guardava con disprezzo Alberico e i suoi tentativi amorosi.

Trattenni il nome di Wagner, che per lui doveva giungere da lontani regni di noia. Mi pareva inuti-

le amareggiare ancora di piú una sera scelta per le gioie lucenti del *Mefistofele*, e naufragata senza rimedio in quelle torbide acque wagneriane.

Un’altra volta davano la *Valchiria*. Vicino a me stava, seduto per terra, un uomo entrato col favore colpevole del custode. Era vistosamente vestito e aveva in mano un’arancia. Quando spensero le luci lo vidi affaccendarsi con un temperino sulla sua arancia. Il sipario si apri, comparve Siegmund lacero e tenebroso: intorno a me vagavano freschi odori di frutta.
Poi vidi un’ombra muoversi al mio fianco. La mano del vicino batteva il tempo con la scorza d’arancia. Si era disteso sui gradini; portava lentamente alla bocca gli spicchi e intanto con la mano destra e con la rossa lista della scorza si abbandonava alla musica. Poche persone nella

sala erano penetrate da Wagner come lui.

Quando al canto dei due amanti si spalancò la porta dell'oscuro maniero sui prati di primavera, mi tornò piú acuto un odore di giardini siciliani. Accettai la bellissima suggestione. Il vicino, tacitamente, aveva tirato fuori un'altra arancia.

Della *Lucia di Lammermoor* mi piace molto una scena: l'ingresso dello sposo. In una sala favolosamente illuminata, come se ne vedono solo ai teatri d'opera, una folla di signore e signori molto ben vestiti, attendono e passeggiano. In fondo «una porta praticabile», dice la didascalia.
Dalla porta praticabile entra, annunciato da una musica festosa, Enrico, e lo saluta il bellissimo coro «Per te d'immenso giubilo». Ma lo spettacolo è prezioso. Enrico attraversa la scena con pas-

so risoluto e viso aperto. Dalle due parti gentiluomini, armigeri e signore si piegano in un concorde inchino. Qualche comparsa, che ha per l'inchino una particolare disposizione, continua a genuflettersi con leggiadria e a sventolare il cappello, benché il nobile signore sia già entrato e abbia salutato tutti.

Intanto lo sposo è arrivato alla ribalta. Il pubblico, anche se molto accorto, è inconsciamente soggiogato dall'aspetto autorevole di Enrico, dal suo passo trionfale. Si stabilisce un silenzio rispettoso. Allora Enrico, che è generalmente un cantante di terz'ordine, attacca con voce di agnello:

> Per poco fra le tenebre
> sparí la vostra stella,
> io la farò risorgere
> piú fulgida e piú bella.

Anche ho un ricordo piuttosto gaio dei teatri a cui si andava con la scuola. Ci facevano sentire cattivi concerti oppure drammi. Drammi storici, spesso. Poi a scuola qualche atteggiamento di immoderato eroismo aveva chiare origini teatrali. Generali che spezzavano spade come fossero lapis, altri che pronunciavano frasi nette, definitive. Gridavamo come ossessi se ci si concedeva la fortuna di una rissa sulla scena.

Fu lí, in quei clamorosi teatri, che vidi per le prime volte la ragazza bionda e mite che conobbi piú tardi. Ancora adesso la prima memoria di lei è legata al ricordo di cattive musiche e parole declamate, da cui mi distraeva, nella mezza luce della sala, il suo profilo sereno e l’arco leggero dei capelli sulla fronte.

**4.**

## Paesaggi estivi[8].

Vittoriosa la lotta di un pastore contro un'aquila. I pastori guerrieri scendono dalle loro montagne in queste calde stagioni per raggiungere il triste popolo dei giornali estivi.

Sono figure di un teatro a maschere fisse, personaggi che vengono a ritrovare i compagni inevitabili. Le numerose vittime del maltempo, i giovinetti sedicenni che fanno in barca il giro del Mediterraneo, le ragazze uccise per gelosia, occupano in ordine i titoli delle pagine faticosamente composte. Si scorrono, le pagine, senza speranza di una lettura, completando a mente i titoli intravisti. Non tutti, perché qualcosa avviene, e quando non avviene nulla i giornalisti richiamano l'attenzione con i loro titoli. «Lupi sovietici invadono la

8 In «Oggi», 9 settembre 1939.

Lituania», annunziava qualche tempo fa un giornale autorevole, certo senza comprendere l'importanza di questa notizia, la prima che sia arrivata a noi, di bestie, anzi di bestie selvagge, politicamente organizzate («Una certa assemblea di vermi politici», diceva Amleto).

Ma sono comparse fugaci. I personaggi ricorrenti prevalgono, per pigrizia di giornalisti o per assenza di novità, nella storia dei mesi estivi. Ogni tanto qualche nome splende di una luce piú intensa, trascorre come una meteora e sparisce nel buio.

«Il ministro sudafricano Pirow visiterà l'Europa», scrisse una volta timidamente un quotidiano. «Il ministro Pirow in Germania», si cominciò a leggere poi piú spesso. Dopo qualche giorno fu la vertigine: il ministro Pirow nei Balcani, il ministro Pirow in Francia, in Inghilterra, il ministro Pirow

dappertutto. I giornali avevano trovato un uomo. Poi quel vecchio vestito di nero col collettino bianco da pastore si imbarcò su un bastimento e naufragò per i giornali europei senza lasciare una traccia, un ricordo.

Cosí fu di un veliero, la *Girl Pat* se riusciamo a ricordare il nome, che scomparve e riapparí fantasticamente fra le onde dell'Atlantico. Per qualche giorno i giornali furono soddisfatti e in quel periodo nessun bambino mangiò pezzi di bottiglia o cascò in una caldaia. Ma inevitabilmente si ritorna allo squallore.

Sulle terze pagine dei quotidiani francesi si vedono visi preoccupati di gendarmi in cheppí e poi, macilento e distratto, l'uomo che ha ucciso ventidue donne. In Inghilterra si presentano al pubblico i nuovi baronetti. Nessuna vanità appare tanto

intelligente da meritare un commento. Rimangono le miserie di P. G. Wodehouse a Le Touquet e tenuissimi pettegolezzi europei. Nelle vanità dobbiamo rifugiarci quando oltre i confini di un atlante circoscritto, nelle pagine a cui la nostra ricerca non arriva, si succedono notizie sempre piú gravi. E ogni giorno la lettura rinnova il monito di Romeo: «Peace, peace, Mercutio, peace! Thou thalk'st of nothing» (Basta, basta, Mercutio, tu parli di nulla).

## *VI.*

## *LA STAGIONE DI ACI TREZZA*

### *I Malavoglia*[9]*.*

Si è sempre insistito sulla sorte di Verga, autore mal compreso, autore che ogni nuova critica ha voluto spogliare di soprastrutture e pregiudizi anteriori per porre finalmente in una luce onesta e definitiva. Questo lavoro generoso anche se spesso illusorio e la convinzione dei critici piú autorevoli degli ultimi trent'anni hanno costruito ormai intorno al romanziere siciliano un muro di fama intoccabile. Scaduto il tempo della sua piú umile popolarità, quella delle opere giovanili, Verga è passato alle antologie scolastiche e al freddo decoro delle commemorazioni senza un conforto di letture estese e intelligenti, senza cioè una riconoscenza (che è cosa diversa dal ricono-

9 In «Oggi», 16 dicembre 1939.

scimento o forse del riconoscimento è la forma piú ingenua e diffusa). Ora, questo accade per tutti e sarebbe assurdo rammaricarsene (si pensi a D'Annunzio e alle diverse maschere che la sua opera ancora sopporta). Ma forse per Verga esistono ragioni piú gravi di distanza, di ostilità. Certo egli sopravvisse ai suoi anni, fu confuso poi con altri vicini a lui per coincidenza di date e d'interessi piú che per la loro natura letteraria, e accomunato nel rifiuto di una poetica cosí fiera di velleità e di pretese come la verista.

Da parte del pubblico il rifiuto naturalmente è disinteresse e fastidio; per la storia letteraria, Verga non poteva sparire e in fondo mantenne sempre il rispetto dei lettori piú consapevoli. Attento ad altre voci, in tempi d'inquietudine, Serra diede quel giudizio un po' distante: «Passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo

si perde, ma lo scrittore grandeggia». Il grande scrittore: era già l'esilio del romanziere vivente fra i maestri non letti. La stessa severità dell'opera, la sua durezza dovevano respingere sempre piú un pubblico conquistato ai fulgidi romanzi dannunziani e a quella che si chiamava arte spiritualista contro il tenace positivismo verghiano.

Ora sorprende ritrovare *I Malavoglia* in una nuova edizione (Mondadori, 1939), romanzo destinato a larghe letture, accanto a opere assai piú facili e d'interesse immediato, legate al cinema e a un costume americano cosí diverso da quello della remota Italia di Verga. E forse è utile rileggerlo disinteressatamente, come se fosse libero da una storia di decenni, per scoprirne ancora la ricchezza di suggerimenti spontanei e il poco caduto, artificio o polemica.

«Non volli fare opera polemica ma opera d'arte», aveva scritto già Verga in quella breve pagina che precede la prima edizione. Ma queste sono parole comuni e si sa come egli fosse legato a una dottrina e come ogni formula mantenga un contenuto polemico: piú una formula come quella dei veristi che accoglieva accanto ai motivi tecnici e alla naturale predilezione per una materia circoscritta addirittura motivi extraletterari di critica e di testimonianza sociale. Certo Verga fu lontano da qualunque concessione a esigenze temporali, fu naturalmente protetto dal suo sicuro animo letterario. E in lui erano impossibili quei risultati deteriori che diede certo naturalismo tedesco o l'opera piú clamorosa di un Blasco Ibañez. Ma il freddo di «una educazione poetica» sussiste in altre pagine, sussiste anche nei *Malavoglia* che sono probabilmente l'opera piú sorvegliata e matura.

Il disegno, prima di tutto. Da altri si vide nell'ampio svolgimento una misura di umanità. A noi questa umanità non giova ora; interessa solo l'altra umanità, la vita letteraria dei personaggi, e i limiti che a questi personaggi possono venire da qualsiasi rigidezza. Lo sforzo di un programma era già nella idea iniziale: i cinque romanzi collegati da richiami esteriori, ma uniti nel comune significato zoliano di documento sociale. Poi gli ultimi non furono scritti e *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo* rimangono come risultati autonomi, quasi liberi da ogni peso sensibile. Del resto quel piano dell'opera non era che uno schema esteriore la cui traccia letteraria sarebbe stata probabilmente assai debole.

Il disegno invece ritorna nel corpo dei *Malavoglia* per oscurarne la solenne libertà, e precisamente in quell'addensarsi di conclusioni che, secondo

noi, vizia la seconda parte. (Si accettino queste note a un momento dell'opera soprattutto come mezzo per chiarirne la piú giusta grandezza e insieme come segno di una divergenza dal giudizio comune).

A tutti i personaggi nel risolversi del racconto è assegnata una sorte: uomini e donne che in principio vivevano della loro libertà non sfuggono a una definizione e a una sentenza. Assumono cioè la loro parte, secondo il proposito dell'autore e i suggerimenti della dottrina: entrano a costituire il quadro sociale. Sono anche le pagine in cui Verga cede di piú al colore, quel colore meridionale e sanguigno, scenario inevitabile della nostra prosa verista, che in opere assai meno ricche come i romanzi della Serao e in parte i bozzetti di Di Giacomo, doveva prevalere sul dramma o avviarlo a soluzioni facili. Qui indebolisce

solo il dramma di ’Ntoni, in cui altri vide il centro dell’opera come quello in cui l’umanità di queste creature pone piú evidenti i suoi problemi; che per noi invece segna già la deriva del racconto. Con la malavita di ’Ntoni e quella sua coltellata, con la caduta di Lia declina a un’avventura carnale e romanzesca il fato terrestre dei Malavoglia.

Si è detto fato, e quest’accenno al declino potrebbe autorizzare interpretazioni mitiche molto lontane dal nostro pensiero. I richiami alla tragedia greca, come quelli al mondo letterario russo, hanno qui il solito debole valore di suggestione critica. Il fato dei Malavoglia è solo la dura traccia della loro vita, la necessità della loro esistenza e, letterariamente, la ragione dell’opera. Anzi, occorre insistere sull’aggettivo «terrestre».

Fino da principio la sorte si annuncia ai Malavoglia in una sua esemplare materializzazione: il carico dei lupini. E i lupini torneranno nel discorso e nell'azione come una guida inesorabile alla vita dei protagonisti. Poi questi elementi terrestri si ripeteranno, saranno come i nodi dell'azione, quasi idoli per i personaggi, e per noi simboli letterari di una straordinaria evidenza (i lupini, la chiusa della Vespa, la barca). La casa è forse il piú gentile di questi simboli e il piú ricco, quella casa del nespolo che il distacco e l'amore dei Malavoglia rendono a una umana presenza.

Sulla felicità non casuale di certi nomi che disegnano le immagini piú care (la casa del nespolo, la Mena detta Sant'Agata), ci si potrebbe fermare per misurarne il difficile peso. Cosí un altro elemento non trascurabile sono le sentenze che ricorrono fino all'ultimo. Sembrano faticosi e inutili,

quei proverbi, o se mai debolmente pittoreschi. Ma la loro funzione di architettura nel povero mondo logico dei pescatori si precisa quando padron ’Ntoni infermo e sfinito non sa piú parlare che attraverso un parossismo di proverbi, e il rompersi delle frasi nei detti consueti segna barlumi di pensiero e disperati tentativi di aggrapparsi alla vita di prima.

È anche difficile riconoscere la simpatia verghiana, l’amore ai personaggi nella loro astrazione e quindi nella lettera. L’unica vicenda narrata con amore è quella di Alfio e Mena, e ai due giovani viene come una casta nobiltà: sono senza colpa, ma nessuna piega di simpatia li accompagna. Del resto i Malavoglia si possono chiamare i veri uomini del romanzo perché i loro motivi costanti sono la povertà e il dolore; gli altri vivono solo in funzione di sentimenti inferiori e precisi. Fu la

grande paura del preteso verismo: cedere a effusioni benevole; per cui, se Verga accettò inconsciamente formule negative, si tenne sempre lontano nel tempo della maturità da ogni possibile indulgenza di maniera. Fu anche, questo, piú volgarmente, il suo pessimismo.

Si sa che in questo libro poco zoliano mancano le descrizioni. L'unica nel senso tradizionale è quella della tempesta che in verità non conta tra le pagine migliori. (Invece le poche soste in cui si accenna alla natura hanno da questa loro rara presenza una strana freschezza: orti e giardini nel paese di mare, i campi, le strade siciliane). Ma il racconto incalza sempre con la sua necessità. Di solito i «fatti» decisivi sono riferiti in fretta, senza una dichiarata attenzione. E si è detto prima del decadere degli ultimi capitoli perché essi appunto contrastano con la misurata intelligenza

di questa introduzione. Contro il precipitare della vicenda dei Malavoglia nel clamore del processo e nelle luci piú fosche sta l'origine della loro disgrazia, quel naufragio appena ricordato e la decisione dei due compari di agire contro la famiglia. Qui, nell'incerto muoversi della sorte, la pretesa d'imparzialità, trasfigurata e resa concreta, ha quasi una sua reale giustificazione. O almeno si ha di fronte uno degli esempi piú persuasivi della funzione del narratore rispetto all'opera (e si pensa a Manzoni, qui come altrove).

Cosí, spoglia di ogni eccesso di sentimento è la morte della Maruzza, momento dell'opera tragica, non incontro di spunti emotivi. E l'annunzio è introdotto tranquillamente con uno di quei brevi racconti che servono anche in altre pagine: «Ma ella non sapeva che doveva partire anche lei… che doveva lasciarli per via tutti quelli cui voleva

bene e che gli erano attaccati al cuore e glielo strappavano a pezzetti ora l'uno ora l'altro». È la conclusione di una lunga scena fra la madre e il figlio e nella sua indifferenza dice l'ora piú dolorosa dei Malavoglia. Ma in questo annullare i fatti alla sola dignità letteraria del racconto, nella piena vittoria del testo sulla cronaca, è forse il merito piú grande di Verga narratore, è anche per noi la sua vera modernità. Padrone poi Scarfoglio di dire che Verga non aveva portato nulla alla tecnica del racconto, se per tecnica intendeva, come ancora s'intende, un giuoco di buoni accorgimenti.

Forse l'intelligenza dei motivi esteriori prevale in certe scene bellissime, come quella dell'annunzio di Lissa, che del resto giovano a distendere la forza del racconto, e riposano, come riposa sempre il breve e aspro umorismo verghiano. (In autori meno tenuti a un disegno o addirittura va-

ganti come Proust, la stessa necessità di riposo e di esercizio porta a quei lunghi intermezzi ironici che in Proust, appunto per la loro autonomia, hanno un valore quasi di «cadenza»).

Certo nessun accorgimento avrebbe potuto aggiungere nobiltà alle parole che salutano la partenza dalla casa: «Maruzza guardava la porta del cortile dalla quale erano usciti Luca e Bastianuccio e la stradicciola per la quale il figlio suo se n'era andato coi calzoni rimboccati mentre pioveva e non l'aveva visto piú sotto il paracqua d'incerata». È una sosta appena voluta fra due riprese del racconto, ma quel ragazzo nella pioggia sotto il paracqua d'incerata porta su di sé tutta la stremata poesia dei Malavoglia.

Si è detto in principio della minore intensità dell'ultima parte, al declinare della vicenda. Che

ha poi un esito felice, perché l'impallidire dei personaggi, quel chiudersi di ciascuno nella propria maschera, segna veramente il congedo. E benché il romanzo volutamente abbia la sua fine in un giorno come tutti gli altri («Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu»), si sente che la stagione di Aci Trezza è trascorsa, che quegli uomini e quelle donne sono partiti come Padron 'Ntoni per il loro viaggio, piú lontano di Trieste e di Alessandria d'Egitto.

**1940**

## *VII.*

## *LETTURE ITALIANE*

### I.

### Il pericolo dell'inconcludenza[10].

La nostra lettura di Morovich fu continuamente interrotta da rabbiose ricerche. Queste ricerche riguardavano «le fonti» della sua prosa; erano dovute alla presenza nella nostra memoria di un preciso stile che Morovich richiamava con insistenza ma che non riuscivamo a identificare. I primi capitoli del suo nuovo libro (*I ritratti nel bosco*, Parenti, 1939) bastano a suggerire qualche barlume, ma poi ogni tentativo di definizione è subito smentito. Se mai i nomi tentati possono valere come una parentela momentanea e forse

10 In «Oggi», 6 gennaio 1940, sotto il titolo: *I ritratti nel bosco*.

inavvertita. Il racconto che ha per titolo *I ritratti nel bosco*, per esempio, potrebbe far pensare a Chesterton; se Chesterton non fosse piú vivace e definitivo. Qualche altro ricorda sicuramente un certo umorismo russo (*La paura dei ladri* è costruito sullo schema preciso di una novella di Cecov). Ma, a parte l'evidente animo antirusso di questi personaggi (e in loro non resta nulla del lungo tremito di Cecov), qui era proprio il racconto di Morovich, o addirittura la sua sintassi che ci premeva di riconoscere.

Finché ci parve di trovare questo esempio sfuggente non in un autore, ma in una maniera, non in una fonte quindi ma in una ragionata analogia. I racconti di Morovich sono scritti come quegli intrecci di opere insigni che si leggono nei libri di testo, sono canovacci, riassunti. Sono in un certo senso il racconto essenziale e lo scheletro del

racconto. E questo vale sia che egli narri una vicenda esteriore, sia che discenda a perplessi stati d'animo. Procede sempre con la sua naturale speditezza di cronaca e con quelle brevi, lucide osservazioni. Tanto che da questa particolare natura derivano alla sua prosa segni inconfondibili. Per esempio l'assenza totale dal suo racconto di elementi descrittivi. Ogni capitolo è preceduto da una immaginaria didascalia: la scena si svolge in un giardino (o in una casa) e se mai qualche accenno sommario ha un interesse immediato di inquadratura («Gli uccelli volavano nella notte stridendo di terrore mentre i tuoni rotolavano in cielo»). Ma manca qualsiasi riposo, qualsiasi attesa nel periodo, che conceda una tranquilla diversione e apra un nuovo respiro, al contrario di tanta prosa moderna italiana che si nutre solo di queste pause.

Poi a un esame piú attento del testo si distinguono i diversi aspetti di Morovich e sono anch'essi lucidi e precisi. Probabilmente l'esempio migliore del suo scrivere sono quei racconti brevissimi in cui una fantasia fredda e leggera si sostiene sempre a un'armatura di stile. «Antonio si svegliò bruscamente, disturbato da un rumore come di zoccoli. Accese la lampadina e vide che era la Morte la quale passeggiava in su e in giú per la stanza e che, vedendosi osservata, si fermò e indicò col dito il cassetto del tavolino da notte». L'uomo si preoccupa per il rumore dei piedi scarni che può svegliare i vicini. «— Se vuoi che prenda la rivoltella, — le disse Antonio indicando le ciabatte sul tappeto, — mi devi fare il piacere di calzare le mie pantofole. — Sta bene, — rispose la Morte, e subito le calzò. Ora passeggiava senza alcun rumore. Antonio spense la luce. Pa-

reva proprio che nella stanza non ci fosse nessuno. Si guardò bene dal prendere dal cassetto la rivoltella e dopo un poco dormiva di nuovo profondamente». Qui la favola veramente ha una conclusione che non è solo nell'umorismo raggiunto ma nella misura della narrazione, nei suoi limiti cosí chiaramente mantenuti.

Non meno intelligente la storia degli spettri che per far morire di paura Silvestro lo avevano aspettato la notte su una corda fra due pali. Silvestro torna brillo, si accorge che la moglie ha lasciato la biancheria senza fermarla, e con due fermagli di legno assicura gli spettri alla corda. Sono giuochi molto rischiosi, anch'essi sospesi sulla corda, ma in questi casi prendono agilità dalla libera fantasia. Che dà anche, a lui scrittore affrettato, le sue rare immagini: «Giorgio invece era inquieto. Verso la mezzanotte uscí dalla casa

dove gelava. Gli ci volle poco per scoprire la Morte, immobile nella luce lunare accanto a una botte piena di ghiaccio». Sarà facile riconoscere il valore di quella botte piena di ghiaccio almeno per una scenografia (e poi l'incontro dell'uomo con la Morte sarà commentato benissimo e avrà un seguito molto ricco).

Meno buoni i racconti allegorici: se la storia della fortuna non dispiace per una sua strana crudezza, quell'altra dell'ispirazione è sicuramente fredda.

Del resto il pericolo costante di Morovich è l'inconcludenza. Certe storie si svolgono con molta precisione e serietà, ma in fondo occupano molto piú spazio di quanto non ne meriti il loro vago significato. Perché è certo che queste prose si leggono un poco come apologhi e si vuole una

conclusione qualunque. Anche se l'intensità sarà data da elementi esteriori come la morte della ragazza nel *Cartoccio di funghi* o la malattia in quella pagina di cui ci restava un sottile ricordo da quando fu pubblicata in «Omnibus»: *I signori bevevano il cognac*.

Un ultimo aspetto di Morovich si può cercare in quei pochi racconti piú ampi che dovrebbero reggersi da sé, senza l'ausilio di una moralità o un intervento fantastico. Il piú notevole forse è quello intitolato *Una donna di quindici anni*, che, discutibile tutto, ha qualche momento assai bello (basterebbero le esitazioni della ragazza, la fine calma e quel sottile umore di parodia che circola nei racconti borghesi di Morovich).

Del resto è un autore molto diverso; proprio alla fine si trova un curioso racconto con certi partico-

lari vivaci che era difficile aspettarsi. Ma si potrà riconoscere quasi sempre. E questo, anche se per il critico è una conclusione facile e comune, resta per l'autore il risultato piú sicuro. Qui per Morovich il merito piú difficile. Degli altri suoi meriti, la freschezza e i nitidi contorni, nessuno vorrà discutere. Come i suoi pericoli, si è detto, sono l'inconcludenza e la geometria, il gusto del disegno ben misurato anche se inutile e l'orgoglio di una lucida intelligenza.

**2.**

**Involuzione della satira[11].**

Questo libro (Mosca, *Ricordi di scuola*, Rizzoli, 1939) è stato preceduto da una intelligentissima pubblicità. Non so se Mosca si renda conto che

11 In «Oggi», 13 gennaio 1940, sotto il titolo: *I ricordi di Mosca*.

egli compie opera assai piú elevata quando scrive accanto ai suoi buffi disegni: «Uom colla barba al libraio non garba», e fa poi intervenire «il dottor Newmann che tanto può sull'animo dei librai» per indurlo a vendere i *Ricordi di scuola* agli uomini colla barba, di quando scrive con animo raccolto e serietà di propositi gli stessi *Ricordi di scuola*. È questa una questione molto importante perché riguarda, oltre i limiti personali di Mosca, la misura dell'autocritica nello scrittore di parodie e la possibilità di trasferire su un piano creativo quelle doti di attenzione e di vivacità che sono proprie appunto di un certo umorismo.

Le risposte suggerite dal nostro esempio sono assai sconfortanti. Confermano l'antica opinione che l'esercizio sullo stile altrui per una ripresa ironica annulli qualsiasi tentativo di un'espressione propria. L'esempio di Mosca poi è particolarmen-

te interessante perché testimonia la possibilità di una strana involuzione. Dimostra cioè che, partiti da De Amicis per una spietata parodia, si può andare a finire a De Amicis e riviverlo seriamente.

Chi, prima di ogni considerazione tecnica, cercasse alle origini dell'umorismo di Mosca un dato sicuro, troverebbe probabilmente l'insofferenza di un certo mondo borghese facilmente atteggiato a cui egli reagisce rappresentandolo in formule rigide e grottesche. La figura astratta del «vecchietto» di Mosca, per esempio, vale come una delle migliori prove di questo procedimento. Poi, con una notevole intelligenza, egli seppe trovare ai suoi personaggi scenari ugualmente astratti e un linguaggio convenzionale e arbitrario di grande efficacia. (Qui si potrebbero fare i soliti nomi troppo seri per Mosca. Incontri col surrealismo ci sono certamente, ma non sappiamo che peso ab-

biano). Comunque, si era detto di De Amicis. E De Amicis rappresentava appunto in Italia, in un'Italia non troppo lontana, la tutela di quella educazione sentimentale da cui nasce l'umorismo di Mosca. (Per molti riguardi il mondo della scuola; e Mosca ha ancora qualcosa di scolaresco). Poi la polemica si estende a tutto un tardo Ottocento provinciale e piccolo-borghese che eccita in vario modo la fantasia dei nostri umoristi. (E un gusto chiarissimo in certi disegnatori e soprattutto nei tipografi).

Ma ecco che ora Mosca, posto di fronte a un'esperienza sentita, si trova a una curiosa incapacità d'espressione. E finisce col riecheggiare ingenuamente quei modi di cui era parso vittorioso e distruttore nelle sue cose ironiche. Non che i *Ricordi di scuola* siano un libro propriamente mancato; hanno qualche scaltrezza e qualche

merito, ma in fondo inclinano pericolosamente a De Amicis e sono degni di una affrettata condanna.

Mosca scrittore non avrebbe nemmeno meritato questo discorso se noi non avessimo in grande considerazione Mosca parodista. E se abbiamo insistito sulla parodia è appunto perché giudichiamo il suo genio esclusivamente parodistico. Finora il risultato piú importante è probabilmente il «Bertoldo», un giornale a cui si deve dedicare qualche attenzione non fosse altro per il peso che ha ormai sul costume italiano. Ed è veramente l'unico giornale che eserciti una funzione attiva di critica al costume. Coglie nell'avvenimento quotidiano il margine comico, riconosce soprattutto il momento in cui la notizia o la persona sono divenute familiari al pubblico, hanno assunto cioè quella rigidità che permette una efficace pa-

rodia.

Qui è appunto il valore del «Bertoldo»: commento alla moda e al gusto di un popolo. A questo risultato i redattori del «Bertoldo» sono arrivati con grande precisione di gusto. (E anche onestamente. Si veda come sono sfruttati gli elementi umoristici nella guerra attuale senza mai un accento d'immoralità). Ma dove altri si ferma a uno scherzo occasionale, Mosca ha coscienza di svolgere opera di cultura. E qui si possono ricordare due suoi saggi. Il primo è quella storia della scienza che si pubblica a puntate sul «Bertoldo» e che è una magnifica satira delle opere di divulgazione scientifica. E questo ci pare il Mosca migliore. L'altra rubrica, che pure ha molta fortuna, è quella dedicata alla poesia moderna, e per diverse ragioni è opportuno citarla. Sarà facile riconoscere anche lí il significato umoristico in uno spunto di

parodia, nella ripresa cioè di un linguaggio accademico intessuto di citazioni e di richiami ad autorità. Sarebbe invece perfettamente assurdo accogliere l'opinione diffusa che la critica di Mosca rappresenti una sana reazione agli estremisti della poesia contemporanea. Una simile funzione potrebbe anche essere utile contro gli sfruttatori di una cifra, se esercitata da persona molto saggia e capace di discriminare. Ma una tale maturità critica manca naturalmente a Mosca il quale, splendidamente ignaro, condanna alle stesse facezie testi di poesia come quelli di Ungaretti, di Gatto, di Luzi, o addirittura di Rilke, e testi degli ultimi cretini. Una volta poi messa bene in chiaro l'assoluta nullità del suo metodo critico, non c'è niente di male che si diverta con la poesia.

Quello che importa è che egli rinunzi a diventare «poetico». Gli elementi crepuscolari che ingentili-

vano la sua ironia rivelano, messi a nudo, una grande povertà letteraria. Riportano soprattutto Mosca a quelle angustie del sentimento borghese che egli aveva spezzato col suo dono d'umorismo elevando a disegno astratto l'ingenua visione dell'uomo comune.

**3.**

**Sui limiti di Pirandello[12].**

L'unica immagine che ci restava di Pirandello era quella del vecchio curvo dinanzi a un sipario, con le braccia un po' aperte, e nel viso a punta e negli occhi il segno di una carnale affinità coi suoi personaggi. L'altro, il professore e il polemista di questi saggi, non viveva piú che in una memoria attardata. E da una scelta cosí sommaria l'uomo

12 In «Oggi», 3 febbraio 1940, sotto il titolo: *Saggi di Pirandello*.

aveva pochissimo danno. Infatti il sostegno che l'opera critica porta all'intelligenza di Pirandello è minimo; direi che queste pagine giovano piuttosto a mettere in luce i limiti di un pensiero altrimenti forte di qualche ragione nella sua riconosciuta ambiguità (*Saggi di Pirandello*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1939).

Certo l'ingegno che trascinava l'autore drammatico a crudeli giuochi sugli uomini e poteva suscitare intorno ai suoi volubili problemi una estrema tensione intellettuale, qui, di fronte a un impegno critico preciso, manca. Il dialogo allusivo e bizzarro dei suoi racconti, scritto su una tela continua di amarezza, aveva raggiunto un alto valore di espressione letteraria. Costretto a un'argomentazione serrata, Pirandello trasporta sul terreno critico i suoi modi discorsivi e ne trae pessimi effetti di stile e risultati critici assai deboli.

«Bella consolazione, la filosofia!» Questa conclusione esclamativa segna a un certo punto l'insofferenza di un metodo che da altri gli veniva proposto come esempio di critica matura, e insieme un suo modo di evadere che a tutti apparirà alquanto primitivo e sommario.

Interessano ormai poco quei lunghi discorsi col D'Ancona e col Rajna, interrotti da citazioni di Alfredo Binet. E si nota che il lavoro non ha mai un suo centro. Scritti in un tempo di fiere polemiche sulla natura della critica, questi saggi rimangono incerti fra esempi contrastanti: l'estetica nuova di Croce, la tradizione erudito-filologica delle università nostre e tedesche e un certo positivismo di origine francese e di scarsa utilità letteraria. Mantengono cioè un carattere composito sconcertante.

Cosí il celebre saggio sull'umorismo che in verità non è degno di grande fama. Il disordine, l'imprecisione e l'inettitudine a concludere tolgono qualunque ragione di utilità all'opera. Non si può condurre un lungo studio su antitesi cosí approssimative come quella stabilita fra umorismo in senso stretto e umorismo in senso largo, o arbitrarie come quella fra umorismo e ironia. E s'intende che, nella polemica con un avversario della lucida forza di Croce, Pirandello, anche nei suoi motivi ragionevoli, finisce col dibattersi in disperate conclusioni.

Altri saggi cadono per la stessa povertà della materia (come quello su Alberto Cantoni o quello sul verso di Dante, contro Garlanda). E dove l'impegno è piú serio, negli scritti su attore e traduttore, su teatro vecchio e teatro nuovo, si sente il gusto delle affermazioni facili e una certa tendenza a ri-

solvere i problemi piú gravi in maniera sbrigativa e arrogante. Ma forse i saggi non sarebbero tutti da respingere se non ne rendesse faticosa la lettura una triste assenza di fantasia.

Le pagine migliori restano quelle dei discorsi su Verga (specialmente del secondo, detto all'Accademia d'Italia nel '31). Qui si perdonano arbitrî e giudizi non veri per un franco tentativo di accostamento all'opera, un principio di dialogo fra Pirandello e Verga. Ed è il meno che si dovrebbe chiedere alla critica di uomini della statura di Pirandello: una notizia personale e sommaria sui fatti dell'arte.

**4.**

## L’onore d’Italia[13].

La preparazione alla guerra intesa come necessità politica della Nazione e ultimo dovere del nostro Risorgimento fu opera, nei primi anni del secolo, di uomini maturi alla visione politica o devoti a una ideologia; trovò piú tardi il suo momento cruciale nell’impeto delle lotte che precedettero l’intervento. Ma la preparazione alla guerra come fattore spirituale, alla guerra esperienza di uomini, era stata il lavoro inconsapevole di una generazione quanto mai fervida a rivedere i valori della nostra tradizione, a cercare per la prima volta il senso di una cultura italiana moderna. Questa opera di rielaborazione e di rinnovamento fu merito in Italia soprattutto della «Voce».

---

13 In «Roma fascista», Roma, 4 febbraio 1940, sotto il titolo: *Posizione di Jahier*.

Pochi anni prima D'Annunzio aveva scritto le sue canzoni civili e, scoppiata la guerra nel '14, l'altro gruppo degli intellettuali fiorentini, quello raccolto intorno a «Lacerba», iniziò una furiosa campagna per l'Intervento. Ma queste due voci, pure clamorose e ascoltate, non significarono in fondo molto piú di un proclama letterario: troppo lontano D'Annunzio dalla umile realtà dei problemi e perduto in una sua visione retorica; e gli altri, i lacerbiani, troppo soggetti a umori personali e strettamente impegnati in una polemica sui fatti.

I valori profondi che potevano sostenere una prova cosí severa si dovevano cercare altrove. Fu allora che l'opera educativa intrapresa dalla rivista di Firenze trovò la sua piú ardua conferma. I giovani educati su quelle pagine a una nozione della cultura che fosse approfondimento spirituale e scuola di giusto rigore, abbandonarono sen-

za gesti le loro letture, il loro orgoglio, e l'aspirazione a una piú civile vita d'Europa, per portare un contributo alla comune fatica del popolo. E nella guerra portarono con questa umiltà di soldati la loro letteratura, non come ornamento inutile e offensivo ma piuttosto come modo di vivere, necessità inseparabile. Piú tardi ebbero quasi tutti dalla prova vissuta un preciso insegnamento o addirittura una nuova vita.

Su uomini come Soffici la guerra doveva agire da elemento chiarificatore, disperdere tutto quello che di frivolo ed esterno si agitava nella sua letteratura e ridurre lo scrittore a una lucidità e a una severità prima non raggiunte. Su altri, come un Jahier, l'esempio fu certamente diverso. Jahier portava alla guerra la sua intransigenza, la sua sincerità, il suo rigore di moralista. Era, come temperamento, il piú adatto a sentire l'austerità di

una esperienza di quella natura e a ricavarne i significati meno scoperti. Tanto che, se mai, il suo pericolo era una coscienza troppo severa della prova che si affrontava, un ritegno che limitasse l'espressione letteraria e riuscisse alla sua diffidenza di protestante verso il fatto estetico. E *Con me e con gli alpini* porta la traccia di questo stato d'animo. Ogni tanto la pagina letteraria devia insensibilmente, diventa discorso ai soldati o meditazione religiosa. Forse perché egli si sentiva un maestro e una guida (diresse dopo la ritirata «L'Astico», giornale per i soldati), il figlio di quei pastori calvinisti che evoca in *Ragazzo*, rigidi e sicuri sopra la comunità genuflessa.

Certo Jahier aveva bisogno dell'artificio, della costrizione letteraria. (E in *Ragazzo* le parti migliori sono appunto quelle piú letterarie dove si cercano chiari effetti di stile e la pagina non si affida

solo alla generosità di un temperamento). Ma, con queste riserve, rimane il suo un libro bellissimo. Quello fra i nostri libri di guerra piú nudo e sincero, quello piú aderente in ogni pagina alla moralità e alla realtà degli avvenimenti. E insieme il piú militare. Stuparich andò in guerra con la stessa castità ma con un animo sperduto e una tenue sensibilità giovanile. Jahier scrisse veramente un diario militare, di uno che ha abdicato a ogni altra forma di vita per vivere secondo un dovere.

Forse perché fu anche il nostro scrittore piú vicino ai soldati, quello che li guardò con animo meno letterario. Li rappresentò sempre nella loro povertà umana, ripetendo il loro linguaggio dialettale, le loro canzoni di guerra. E in quei montanari veneti inconsapevoli del loro compito egli vide a un tratto il soldato, trovò i lineamenti piú difficili

della virtú. E li descrisse in quelle pagine bellissime che si chiamano *Ritratto del soldato Somacal* e che chiude un'affermazione da non scordare: «Ho trovato vicino a te l'onore d'Italia, Somacal Luigi».

**5.**

**La rivolta di Jahier[14].**

Ormai dovrebbe essere facile a una critica avveduta riconoscere negli anni della «Voce» l'unico nostro romanticismo. Che ebbe, come dovunque in Europa, i suoi *gilets* rossi e i suoi capelli dipinti di verde; tutto l'aspetto cioè meno ingenuo e felice. Fu anzi un romanticismo particolarmente animoso. Lo scontro a Firenze fra vociani e futuristi e la breve brutalità delle bastonature diedero un

14 In «Oggi», 17 febbraio 1940, sotto il titolo: *«Ragazzo» di Jahier*.

sapore di avventura militaresca a questi miti giovanili. Ma, mentre gli elementi estremi si fissarono poi in «Lacerba» e continuarono ad accendere razzi sempre piú smorti nel tardo futurismo, ai nomi della «Voce» rimase un crisma di severità e il predicato di moralisti. Piero Jahier fu appunto di questi; anch'egli trovò nella guerra un suo naturale destino e lo seguí con l'obbedienza e la penetrazione dell'uomo di fede. Ma se la guerra poté scoprire certe sue virtú e suggerirgli quel quaderno *Con me e con gli alpini*, ch'è tra i nostri piú nobili diari, lo scrittore aveva dato altre prove, era affidato alle pagine di questa disperata autobiografia, *Ragazzo*, e ai primi scritti vociani, che ora Vallecchi ristampa dopo venti anni di silenzio (*Ragazzo e prime poesie*, Vallecchi, Firenze 1939).

Testi di questa natura possono ancora suscitare

diffidenze e incomprensioni. Perché rappresentano forse l'ultima sommossa tentata dallo scrittore contro la letteratura, i suoi ordini e le sue tradizioni. In *Ragazzo* questa violazione non è soltanto un fatto di lingua, il quale sarebbe meno difficile a definire e in fondo piú volgare ed esterno. Ma è piuttosto, secondo il moto romantico, una rivolta dell'individuo, una violenza di contenuti polemici che spesso sovrasta e travolge la letteratura.

In *Ragazzo* deve apparire tutto: la miseria piú vile rappresentata con una fiera virilità di linguaggio, la cronaca e il sentimento teso e scoperto. Ed è qui appunto, e non sugli ardimenti esteriori, che si può esercitare una prima censura. Chiedersi cioè se questa generosità trovi sempre una vera espressione letteraria o talvolta non viva solo del proprio slancio.

Ma in fondo Jahier riuscí quasi sempre. Poteva correre lungo limiti estremi, scrivere senza ritegno della famiglia povera e della morte del padre, perché aveva raggiunto quel grado d'intensità che giustifica la nuda confessione e spiega il sentimentalismo e l'angoscia. Si leggano quelle pagine bellissime che aprono il libro, con la corsa del ragazzo via da scuola e l'ansietà bruciata nelle ultime righe:

> Devi essere te, sorella, vero.
> Via quel piccione.
> Ma è una donna alla finestra
> presto: una donna alla finestra...
> Ma è una donna alla finestra...
> ma è la mia mamma colle braccia tese.

È questo un procedimento molto semplice, e il raccontare si risolve in un grido. Ma qui sarà ap-

punto il grido ad affermarsi come fatto di stile, avrà nella pagina di Jahier il valore che aveva nei testi di uno scrittore a lui caro: Péguy. Non si possono unire, questi due uomini, solo sotto il segno di un temperamento. Perché essi avevano appunto in comune uno stile, il dono cioè che la critica piú rigida dichiara di non trovare dietro un'opera tuttavia generosa. Erano, sí, tumultuari, ma si dovrà riconoscere sotto quel tumulto una ferma ragione letteraria. (E sono certamente risultati di stile le ossessionanti ripetizioni di Péguy e i periodi costruiti su un «ma» iniziale di Jahier). Del resto bastano a confermare questo dono le poche pagine in cui il discorso si placa, come in quelle parole che ricordano l'origine del ragazzo e chiudono un capitolo torbido e concitato nella calma bellezza di queste immagini:

«Dietro le sue spalle ribelli ci sono le nonne calvi-

niste coi capelli lisci spartiti intorno al viso austero; ci sono i Pastori che s'alzavano sul pulpito rigidi nella toga nera e lasciavan cadere sull'assemblea genuflessa l'invocazione sicura: "Notre aide est au nom de Dieu"».

E nelle ultime parole si troverà anche un'altra delle ragioni essenziali di Jahier. La sua religiosità, quel rigore calvinista che guidò ogni suo gesto e si scoprí sempre anche nell'opera letteraria. Cosí i versi raccolti in fondo al volume, e che si chiamano «prime poesie», non sono probabilmente poesia (sebbene qualcuna si possa citare con sicurezza). Sono, in mezzo a un'esaltazione verbale, certo caduca, brani di preghiera. E anche qui la preghiera non è genere letterario, ma piuttosto inconsapevole deviazione da un intento diverso. Errore proprio di un tempo come quello dei vociani in cui talvolta il fervore delle intenzioni confon-

deva le pagine. Ma con questi difetti essi ebbero meriti poi non piú ritrovati. Furono dalla parte giusta, videro molte cose e ne scoprirono altre. Furono i primi in Italia a saper gridare. Gridare non come un maestro che provi il proprio sdegno o come grida l'auriga eretto su un finto cocchio (perché la nostra tradizione era ricca e aveva anche questo); ma come gridano gli uomini, i quali, contro un'opinione letteraria corrente, non possono sempre parlare piano.

**6.**

**Fantasie convenzionali[15].**

L'ingenuità di certe storie in cui giovinette si offrono alla divinità del fiume e sono subito divorate dai coccodrilli era ormai confinata al cinema; a

15 In «Oggi», 24 febbraio 1940, sotto il titolo: *Storie d'oltremare*.

questa regione subalterna del pittoresco. Ma in fondo diverte, dopo una prima sorpresa, ritrovare vicende, che di solito accompagna l'urlo e il clamore del pubblico, nelle pagine nitide di un «narratore italiano» (Guelfo Civinini, *Vecchie storie d'oltremare*, Mondadori, 1940).

Uno apre il volume e trova subito l'avorio nero, i vecchi filibustieri, le schiave tredicenni e le donne di tutti gli oceani. Poi, veramente, non trova altro. Protagonisti e paesaggio annunziano un mondo letterario chiuso che rapidamente si precisa. Restano vagamente intorno al testo le memorie di una nobile letteratura, ma sono ancora distanti. Kipling, Conrad, Stevenson, London, autori a noi molto cari, si presentano dietro le pagine con un'aria un po' smorta. E forse su questi Angli minori si potrebbe non insistere, fingere di non riconoscerli. Ma altri tentativi sono piú arditi: Shake-

speare, per esempio, si poteva lasciarlo da parte. E invece anche Shakespeare vi è compreso: la storia di Romeo e Giulietta trasportata in Somalia è uno degli ornamenti del libro.

Qui conviene fermarsi sul momento criticamente piú notevole dell'opera. Civinini è una persona intelligente e si accorge benissimo della instabilità letteraria dei suoi racconti. Ma ha creduto di trovare un rimedio in quel tono bonario e familiare che era naturale ai suoi bozzetti toscani. Procedimento che a noi pare sbagliato: perché, se ci si rassegna a leggere racconti di pirati, di avvoltoi e di tribú somale, si preferisce vederli presi sul serio, da qualcuno che ci creda. Civinini invece sta in mezzo: un po' crede ai suoi racconti, e un po' ci scherza.

I libri di questo genere si reggono poi su una no-

zione convenzionale del bello. Cosí, le schiave dal seno d'ambra devono essere bellissime, gli uomini valorosi e i paesaggi ardenti o desolati. Qui invece gli uomini hanno gli occhi pieni di mosche, le donne sono grasse e il paesaggio noioso. Se, escluso qualunque risultato d'arte, il bello convenzionale può avere un valore decorativo, il brutto convenzionale non ha assolutamente ragione di esistere.

Con questo non si vuole affatto mettere in dubbio la buona fede di Civinini. Sono gli argomenti, i fatti, che trascinano inevitabilmente al falso con i loro nomi corruttori: Oriente, avventura.

Cosí è da escludere, per esempio, che Civinini voglia passare i suoi ultimi anni in un faro fra i marosi. È anche difficile che egli abbia sognato di diventare *cantibai*, e in questa veste di compiere

le peggiori atrocità. A Civinini queste fantasie sembrano belle e una presunzione di bellezza sostituisce benissimo una presunzione di verità. Ma la nostra critica è fondata su un atteggiamento iniziale, su una forte divergenza di gusto.

**7.**

**L'Italia sofferta[16].**

Il volgere degli entusiasmi di Papini dalla mania devastatrice dei primi anni a questa sua fierezza di maestro delle esperienze spirituali, braccio della Chiesa e capo delle lettere, doveva convincerlo a prendere un'ultima figura, a divenire col tempo scrittore celebrativo. Cosí due tradizioni della nostra società letteraria, e non le migliori, si chiu-

16 In «Leonardo», Rassegna bibliografica, Firenze, febbraio-marzo 1940, sotto il titolo: *Italia mia*.

dono in lui: quella dell'autore d'invettive, pronto a percuotere, e quella del dignitario celebrante secondo un linguaggio comune i fasti riconosciuti. Questo occorreva dire subito per riportare alla sua giusta misura l'ultimo Papini, distinguerlo da quei Machiavelli e Foscolo e Carducci a cui egli si richiama in una esteriore dignità di gesti e da cui lo separano tuttavia altro vigore e fermezza d'animo.

*Italia mia*, ha scritto Papini, è un libro di passione. E di queste parole vorremmo tener conto come del piú sicuro merito. Perché è l'unico punto che abbiamo in comune con Papini, il punto su cui potremmo incontrarci se il suo discorso agisse su di noi oltre il segno di una breve esaltazione verbale. Ma anche Papini sa che una passione affidata a parole sorde e logore non brucia, rimane appena un impegno. E questa è la vera conclu-

sione della lettura: quel linguaggio disperato e violento è ancora lontano, non nostro.

Tuttavia si potrebbe accogliere senza rammarico la parte piú propriamente oratoria dell'opera. Quegli *Appunti per un inno all'Italia*, che sono scritti con molta enfasi e certo servirebbero a un inno non bello. Ma, quando non si voglia prenderli per poesia e neanche per appunti di poesia, potranno valere come notevoli brani celebrativi. Cosí la *Lettera a uno straniero* e i *Lineamenti spirituali d'Italia*, pagine di un respiro polemico acceso, utili come segni di un gusto, documenti di un entusiasmo.

Dove Papini è inaccettabile è nel suo impegno critico. Quando afferma di fare storia o addirittura filosofia della storia. Quando traccia le grandi linee di un evento secondo criteri stranissimi e si

fa obiezioni scolastiche a cui risponde da sé. Certo egli è sicuro ormai delle sue verità e della freddezza e della miseria degli studi tradizionali. Ma, nonostante questo disprezzo, la storia e la filosofia non accennano a tornare a Plutarco. Restano discipline a cui si porta forse tanta passione quanta Papini ne chiede ora a gran voce, ma una passione assai piú chiara e severa, e insieme l'obbligo di un estremo rigore intellettuale. Cosí è ancora difficile sollevarsi oltre i limiti di un fermo lavoro di studi, a «volo d'aquila». (La simbologia di quest'opera ha una ricchezza ritrovabile appena in certe insegne del cinema: aquile e querce, campane, fiamme). Soprattutto quando questo volo si sostiene a notizie e riferimenti di una meravigliosa ingenuità. Del resto la storiografia di Papini, come i versi di alcuni suoi amici, ci confermano sempre piú a un nostro antico so-

spetto. Che l’animo liceale sia una forma insopprimibile nella vita dello spirito e che dove intemperanze giovanili lo hanno oscurato per una ansietà di precoci rivoluzioni, quest’animo ritorni piú tardi, spoglio di ogni sereno albore, viziato dalla vecchiaia.

Dispiace scrivere con tanta sicurezza, quasi con oltracotanza. Dispiace dover parlare cosí di un uomo di cui altre volte si riconobbe la voce calda e vicina; non sentire piú, noi giovani, l’empito della sua frase, la sua persuasione, questa sua clamorosa Italia («l’Italia non è già la matrona da teatro, – dice a un certo punto, – né la balia...»; e poi cedendo a una peggiore allegoria: «È quella giovane, e eretta che guarda dalle sue montagne...» La nostra è piú dura e sofferta e non si piega alle immagini). Ma forse non è questa nemmeno la sua Italia. Per noi la patria di Papini re-

sta quella che egli credette di riconoscere nei lineamenti spirituali di qualche alta figura di maestro e di amico, di cui ritrovò il volto terreno lungo i muri e le strade della sua estiva Toscana.

**8.**

**Il rischio dell'isolamento[17].**

«E di fronte al freddo che dai piú lontani limiti della campagna, dalle crete, dalle colline, dalla valle del fiume, sembrava stringerla per un lungo assedio, la villa si chiuse nella solita passiva resistenza di tutti gli anni». Parole che meglio di qualunque introduzione preparano al romanzo aprendo quegli orizzonti fermi in cui poi il racconto stagnerà come in un suo naturale grigiore, al freddo degli eventi. Dalla natura astratta e rigida di queste

17 In «Oggi», 13 aprile 1940, sotto il titolo: *Conservatorio di Santa Teresa*.

terre si spiegherà una storia non meno chiusa in un duro riserbo. E come il paesaggio fissato nelle «crete» intorno alla villa supera i lineamenti della campagna toscana, cosí questo racconto andrà molto oltre i confini di una breve cronaca provinciale.

«Un lungo assedio». Ecco il motivo che regola i personaggi e le immagini di Bilenchi, e definisce la sua letteratura. L'infanzia di Sergio, il bambino intorno a cui si snoda il romanzo, sarà un seguito di esitazioni e di angosce da cui insensibilmente si precisa la coscienza, nel raccogliere il filo di queste deboli vicende per dare un'unità nell'ordine della memoria, e l'impegno di Bilenchi.

Un libro uscito un anno fa, *San Silvano* di Dessí, può dare in parte i termini di un giudizio. In Dessí l'ansietà, gli abbandoni e perfino la presenza

d’influssi culturali immediati portavano al libro un vigore di immagini che qui resta estraneo. In *Conservatorio* tutti gli impulsi sono ridotti a un ostinato silenzio: nessun frastuono esterno passa il giardino della villa e i muri di santa Teresa. E se l’esecuzione risulta ferma e precisa oltre ogni attesa, non si può vincere un dubbio iniziale sulla validità di questo atteggiamento. Domandarsi cioè se un impegno tanto preciso trova la giusta resistenza dei fatti.

Cosa rimane, in fondo, a una memoria immediata? Su quel lavoro continuo i capricci delle due donne, Marta e Vera, la loro ambigua realtà. Perché esse sono ancorate a un’esperienza precedente, a una vita di cui arriva solo una vaga notizia allusiva. E il romanzo probabilmente è in quelle memorie rimaste inutili, negli anni di santa Teresa che affiorano dalle conversazioni e dai

giuochi. Cosí santa Teresa diventa il centro della vicenda, un paese pieno di attesa, quello che era nel libro di Alain-Fournier «le domaine inconnu». Poi, quando Sergio entra anche lui al Conservatorio e si aspetta la cifra che risolva l'intreccio, tutto diventa piú vicino e sbiadito; si affronta un'assoluta assenza di risultati. L'attenzione potrà riaccendersi, ma si riaccenderà al primo esitare del racconto, quando sorge il pericolo di un'avventura (al primo errore cioè nello svolgimento dell'opera). E le avventure verranno e saranno terrestri e di una sconcertante durezza. Cosí resta nel libro un dissidio fra la presenza fisica di questi episodi (la cura dei muli, pure molto bello, i prigionieri, la barbara uccisione alla fine) e il disegno dei primi capitoli. Un dissidio fra gli uomini e le donne del libro: Bruno, Giulio, Carlo hanno su di sé la guerra, il socialismo, e biografie

precise e carnali; le donne, Vera, Clara, vivono in una regione fantastica, separata e diversa.

Dissidio che si può risolvere se si riportano i termini alla memoria di Sergio, se si fa di lui il vero autore dell'opera.

Cosí i personaggi spariscono e resta un diario grigio e unito, l'unica forma possibile, in fondo, per chi abbia accolto una certa esigenza di stile.

*Conservatorio* è scritto molto letterariamente. La narrazione ha trovato un suo tono continuo nella spezzatura dei periodi; ma il dialogo di Bilenchi resta secondo me un fatto incerto: è ancora troppo serrato oltre i limiti della verità.

Tuttavia questa somma di esitazioni e di censure e qualche deciso contrasto devono essere considerati soprattutto come una testimonianza di stima per Bilenchi. Il quale resta nelle sue discutibili

prove uno dei nostri scrittori piú sicuri, uno dei pochi a cui si possono riportare con certezza i modi di una nuova narrativa indipendente.

**9.**

**La polemica su Pascoli[18].**

I poeti, consumate le prime ragioni che giustificavano la loro presenza nel secolo, sopravvivono in virtú di motivi inferiori, di fatti che toccano appena i confini dell'arte. Prima cioè che la loro opera sia diventata un esempio duraturo e dopo che la scomparsa dell'uomo ha trascinato con sé gli interessi meno precisi, resta ai poeti un valore provvisorio: un nome, in fondo, e una funzione sociale. La funzione sociale di Pascoli è per ora quella di dare agli ignari una poesia tutta avvilita

18 In «Oggi», 29 giugno 1940, sotto il titolo: *Tutto Pascoli*.

al dato del sentimento, una cronaca offerta con i motivi del canto, e il mito inerte ma necessario della «cosa poetica». Cosí egli sarà ancora per molti anni il signore delle nostre antologie, ripeterà il suo grande nome a capo di quei verseggiatori inutili che hanno un ciclo vitale simile alle farfalle e bastano appena a nutrire una generazione di tranquilli scolari.

Questa che parrebbe considerazione esteriore, intesa a limitare un Pascoli tutto decorativo e scolastico, ha invece un significato letterario. Riguarda cioè il fatto piú importante nella storia della poesia pascoliana, la diserzione dello scrittore dalla linea dei suoi maestri e la pretesa di una poesia autoctona. Serra accennò a questa pretesa quando volle insistere su un Pascoli non umanista. E Pascoli stesso diede la definitiva conferma in quei suoi scritti di dottrina e di sentimento

che sono tutti una magra polemica contro la tradizione letteraria italiana, la poesia che sa di chiuso, che non sa mai di guazza e d'erba fresca. Egli avrebbe scritto per primo in un paese accademico la poesia che sa di guazza. E si dice che fu un disertore, non un novatore, perché questa pretesa si fermò alle prime conquiste, cadde con tutti i residui della poetica pascoliana appena scosso quel labile mondo di cultura e di gusto da cui la dottrina nasceva.

Tuttavia il suo inganno d'ingenuità e d'infanzia restò a fondamento della fede dei discepoli e bastò allora a convincere i lettori meno avveduti. Si pensi a Thovez, a quel suo libro clamoroso che minava gli ordini della letteratura per una impossibile rivincita. Pascoli è quasi salvo dalle accuse di Thovez: a lui si riconoscevano volentieri la franchezza e il decoro di un'altra età, quei pregi

che la nostra cultura aveva ormai oppressi e perduti. Del resto, libri come quello di Thovez servono appena a provare lo sgomento di uno spettatore giovanile di fronte all'ordine perpetuo della tradizione: sono uno specchio esemplare della rivolta.

Ma accanto a Thovez le due voci critiche piú autorevoli del suo tempo accolsero Pascoli in modo diverso. Croce con una severità di procedere che sotto apparenze polemiche nascondeva un vero interesse di lettura. E benché si senta già all'inizio di quel moto che avrebbe portato il critico, secondo un'antica espressione, a mettere tappi quadrati dentro bottiglie rotonde (a lavorare cioè su testi che gli eran ormai sfuggiti), il suo saggio propone alcune questioni che sono certamente in vigore.

Serra scrisse il piú vago e assorto dei suoi saggi, le pagine distratte dalla chiara visione della Romagna e dal saluto all'amico poeta. E concluse con una affermazione di impossibilità, una rinuncia alla critica (che era poi il termine definitivo di tutto il suo lavoro). Tuttavia l'intero svolgimento del suo saggio, qualche nota («l'intelligenza imperfetta») e la stessa esitazione del giudizio sono dati indispensabili alla critica pascoliana; cosí valgono le citazioni, e scoprono un Pascoli quasi nostro, certo assai diverso e distante dallo scrittore d'allora.

La critica successiva continuò in questo dubbio proponendo la questione di fede. Anche il referendum indetto dalla *Ronda* nel '21 fu assai poco definitivo. Rimase un sospetto reciproco a dividere le due parti e il rammarico da una parte e dall'altra di argomenti non riconosciuti. Se mai, i

rondisti contribuirono con la loro opera a segnare i veri limiti che separavano ormai dal poeta le nuove generazioni.

Ma ora, dopo ancora vent'anni, nessuno potrà togliere a Giovanni Pascoli il suo vero nome di poeta. Ora che la coerenza del suo linguaggio si ritrova intatta e felice nelle poche pagine riuscite; che dai libri riconosciuti, i *Canti*, o *Myricae*, è facile estrarre ogni giorno termini di imprevista bellezza.

Cosí si è scoperto il vero significato dei *Poemi conviviali*, la dignità letteraria e il gusto preciso di quell'opera. Si discusse un tempo per sapere se i *Poemi* erano o no greci. E sono se mai sulla linea piú pura della poesia moderna, testi utili a una poetica del decadentismo europeo come forse nessun altro in Italia.

Perché il Pascoli di Barga, lui che visto di spalle sembrava un fattore, è ancora il piú europeo dei nostri poeti della fine del secolo. Carducci è tradotto dagli ungheresi e dai romeni e piace a Maurras; ma è sempre un impegno difficile quello di assegnarlo a una qualunque tradizione moderna. D'Annunzio confuse nelle sue disperate invenzioni il dialetto di Pescara a voci delle piú remote capitali d'Europa. Ma se mai il poeta europeo è quello dei romanzi e del *Poema paradisiaco*; quello nostro, lo scrittore del terzo libro, è un fenomeno difficile e raro, come la sua lingua e i suoi gesti; e non so chi fuori d'Italia potrebbe capire l'*Alcione* e risentirlo poesia. Pascoli invece fu coerente nel suo errore e nelle sue scoperte, sempre teso a una vera interpretazione dei fatti. È appunto per essere stato cosí unito al suo tempo, cosí tenace, che egli ancora ci preoccupa e

che la nostra polemica verso di lui non è esaurita.

Egli rimane, certo, dei nostri veri poeti, quello che ha scritto piú brutte poesie, un numero incredibile di brutte poesie. Si scoprono, a leggere, oscure derivazioni. Tutta la piú trista scultura del primo Novecento è pascoliana; le donne che da piedistalli di marmo si sporgono sui fiumi della patria e hanno i capelli simili a fiamme e sui capelli la spada del guerriero, sono pascoliane. Cosí fu Pascoli l'ultimo a evocare Mazzini con procedimenti quasi pirotecnici all'urto delle strofe. Ma queste sono censure facili, accettate dai custodi meno rigidi della sua fama.

È piú grave che tutto il suo mondo sia caduto a un giro cosí rapido, quel mondo governato da supreme antitesi di riso e di pianto, fitto di oggetti inutili al nostro bisogno di poesia. (Si pensi alla

presenza insopportabile degli uccelli nei libri pascoliani).

Cosí tutto un residuo polemico doveva manifestarsi all'incontro con una letteratura tanto coerente e imperiosa. Baldini, il quale ha premesso un avvertimento alla raccolta di tutte le *Poesie* (Mondadori, 1939), ha dovuto superare tali animosità. E, in età piú pacata, ha risolto quasi tutte le antinomie; pur avvertendo gli errori, ha cercato di dissimularli in un ampio panneggiamento critico. Ha dato cioè il giudizio piú equanime che si possa dare su un Pascoli ormai classico, affidato al rispetto dei minori.

Pure, estranea a questi contrasti di umore e di età, la poesia segue una sua calma traiettoria. Vive di trapassi e di suggerimenti che il tempo protegge da ogni discussione nel silenzio della tecni-

ca. E di questa eredità tecnica dell'opera pascoliana non si potrà dubitare quando si legga qua e là qualche rigo della piú vitale poesia di oggi: «il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento – il vento che tarda, la morte, la morte che vive», o, leggermente alterato: «non recidere, forbice, quel volto» (Eugenio Montale, *Le occasioni*).

## *VIII.*

## *I «POETI» NAZISTI*

## *Un'antologia tedesca[19].*

La vicenda della poesia nella Germania del dopo-guerra è un difficile esempio. Il volgere delle esperienze letterarie, alcune torbide e false, altre certamente valide, trovò una brusca fine nel 1932-33 coll'avvento del nazionalsocialismo, la condanna dei tentativi d'avanguardia e il proclamato ritorno alla tradizione. Ma una tradizione, si badi, intesa in senso niente affatto letterario: il richiamo accademico dei nostri conservatori sarebbe accolto con sicura indifferenza dai teorici della nuova arte tedesca.

Per il nazionalsocialismo tradizione è una somma di valori presi alla storia del popolo, elementi es-

19 In «Primato», 15 aprile 1940.

senziali nell'anima della razza. E questi valori non hanno origine naturalmente nella struttura tecnica della pagina, ma in fatti primordiali e mitici, governati dal ritmo di quelle diadi che sono quasi le formule sacre della dottrina tedesca («Blut und Boden, Blut und Ehre»).

«Come vi fu un'arte figurativa degenerata, cosí per gli anni trascorsi si può parlare di una poesia degenerata largamente diffusa». Queste parole aprono la prefazione che due giovani autori, H. Gerstner e K. Schworm, hanno scritto per l'antologia dei poeti contemporanei edita dal «Zentralverlag» del Partito (*Deutsche Dichter unserer Zeit*, 1939). Un'opera certamente notevole; se non altro per la coerenza e il rigore con cui sono stati applicati principî altre volte rimasti a una vaga enunciazione. E molto utile a chi voglia cercare nella letteratura gli ultimi motivi della polemi-

ca culturale tedesca. Dopo i rivolgimenti di qualche anno fa la letteratura tedesca sembrò trovare i suoi valori piú sicuri in quegli scrittori che, usciti dalla guerra senza una crisi di dissolvimento, potevano difendere alcune ragioni essenziali e insieme appoggiarsi a una vera dignità letteraria. Autori come Carossa o anche Binding, e fra i piú giovani Alverdes, rappresentavano appunto questa forza. Ora gli autori citati e tutti quelli vicini a loro come posizione sono esclusi dall'antologia, o perché i loro nomi sono già entrati nella storia letteraria o perché si considera superato il momento che essi rappresentavano. È sopravvenuta una generazione assai piú rigida e coerente nelle sue pretese. Una generazione che, secondo le parole del testo, «ha superato l'idealismo estetico per vivere di un idealismo politico». Attraverso la formula alquanto rozza (perché certo, nella patria di

Hegel, quell'idealismo estetico è molto indeterminato) si intravede l'ambizione affermata da questi principî: confondere a una sola misura l'esito letterario e politico dell'opera d'arte.

Dato il significato strettamente nazionale di quasi tutte le opere raccolte, citare non sarà molto utile. Anche perché gli autori sono nella maggior parte giovanissimi. Dei vecchi è compreso solo qualcuno che vanta meriti particolari (nemmeno H. F. Blunck o H. Grimm, scrittori pure autorevoli). È compreso Dietrich Eckart, l'amico del Führer e di Rosenberg, uno dei maestri spirituali del terzo Reich, il cui grido «Deutschland erwache» è scritto sugli stendardi delle SA. Se egli fu un mediocre letterato nelle sue prove continue, a qualche canto patriottico, al «Deutschland erwache» si deve riconoscere un certo maschio vigore. Accanto a lui pochi altri: Johst, presidente della Rei-

chsschrifttumskammer; Hohlbaum; il vecchio Bartels che per primo introdusse nella storia letteraria la distinzione tra arte tedesca e arte giudaica.

I giovani sono molti e vicini fra loro. Celebrano temi comuni: il combattimento, la caduta e la rinascita della Germania, la liberazione attraverso il Führer. Si riconosce qualche figura notevole: il Reichsjugendführer Baldur von Schirach, che pubblica i suoi versi fra quelli dei gregari; e si possono isolare per una maggiore compiutezza formale quelli già piú noti e letterariamente piú esperti: Schumann, E. W. Möller, Anacker. Anzi qualcuno dei migliori, Schumann per esempio, è arrivato ormai a una rigidezza di stile che ha un suo significato letterario (e ricorda vagamente l’aria poetica del primo Impero francese).

Ma la parte piú utile del volume è rappresentata dalle note che precedono i testi. La valutazione critica nel senso tradizionale è completamente abbandonata. Dopo le notizie biografiche, il giudizio riguarda dati estranei all'arte o certamente marginali: gli argomenti esposti, qualche nuovo criterio di scelta (esita quindi fra una retorica dei contenuti e un commento celebrativo). Hermann Gerstner, uno dei compilatori dell'antologia, ha tra i suoi meriti letterari quello di avere scritto un romanzo, *La strada nel bosco*, in cui «ci conduce nel bosco tedesco e mostra come la costruzione di una potente autostrada libera dalla miseria materiale e morale un villaggio sperduto e i suoi abitanti». Lo scrittore è giudicato quindi in ragione delle sue scoperte, dei motivi che ha saputo trovare e svolgere a sostegno di una tesi. E la letteratura ritorna una gara su argomenti comuni.

Sono anche interessanti i criteri di scelta. Molti irredenti nel volume: austriaci, tedeschi dei Sudeti, tedeschi di Danzica. E nelle biografie accenni insistenti alle origini umili dei nuovi scrittori.

Un altro dato letterario importante è la larga parte data agli autori di opere per radio, ai giornalisti, agli scrittori di propaganda. Un'immagine della letteratura che sia sempre piú strumento di educazione popolare, attività coordinata (e a questo si è arrivati ormai senza esitazione e senza polemiche). La riduzione di ogni categoria al principio del «Volk» trova qui una sua estrema conseguenza. E come per il diritto si ripete la frase del ministro Franck: «È giusto ciò che giova al popolo, è ingiusto ciò che gli nuoce», sarà per la letteratura bello ciò che esalta il popolo, brutto ciò che lo abbassa. Fenomeno, mi pare, straordinariamente importante nella cultura dell'Europa contempora-

nea.

Tuttavia, siccome chi scrive di un libro di poeti non può ignorare la poesia, resta il dovere di un giudizio sui testi. Che può essere solo distante e severo: alla luce di una nostra nozione di poesia queste cinquecento pagine sono bianche e nitide come i fogli di un calendario. E sarà anche lecito chiudere la lettura di un libro tutto dedicato al «deutsch» e al «volksdeutsch» con una professione di nazionalismo. Con un calmo ritorno ai valori della nostra ultima poesia. Una poesia che ad altri apparirà forse debole e astratta, ma che certo vive di una sua sostanza umana, se oltre questo breve impiglio di nomi e di fatti non consuma la propria fortuna e la propria verità.

## *IX.*

## *GUSTO E GIUOCO DI JÜNGER*

### *Capricci e figure*[20]*.*

L’opera letteraria di Ernst Jünger ha una sua origine precisa e le stesse ragioni di vita negli anni dell’immediato dopoguerra tedesco. Il suo primo libro: *In Stahlgewittern*, era dedicato al combattimento come esperienza virile. Traditi i motivi del sentimento e ogni partecipazione umana ai fatti che si svolgevano, Jünger tentava il saggio sulla guerra come realtà di numeri; irrigidiva qualunque moto spirituale nell’astrazione del fatto meccanico e cercava il senso di una civiltà nei rapporti fra gli uomini sorti da quella strenua condizione di vita. Esempio di qualche interesse in una

20 Nota alla traduzione di alcuni brani di E. JÜNGER, *Das abentewerliche Herz*, 1938[2], in «La Ruota», Roma, III s., n. 3, giugno 1940.

letteratura in gran parte travolta da ragioni d'affetto e pochissimo disposta a seguire un freddo sguardo documentario. Tuttavia l'errore di Jünger, il suo estetismo e la fede nelle cifre dell'intelligenza si scoprivano già in questa rinuncia a un intervento morale, nel tentativo di ridurre la guerra a una rivoluzione del mondo sensibile e a un fenomeno della coscienza.

Le opere successive, fino a *Feuer und Blut*, che è del 1926, confermarono queste doti: la precisione del giudizio critico e, nelle pagine piú meditate, una rara fermezza di stile. Cosí si accentuò la preoccupazione politica. («Politica» per Jünger è sempre stata considerazione delle masse e ha suggerito notizie vigorose dove il rifiuto di un approfondimento razionale non deviava i problemi a soluzioni evidentemente sommarie). Benché quindi la sua opera non contenesse mai dichiara-

zioni di partito e fosse lontana dall'apologia volgare dei nazionalisti, il rigore del suo atteggiamento e l'assenza nei suoi libri di qualunque polemica umanitaria lo fecero considerare scrittore di destra. Il nazionalsocialismo riconobbe piú tardi in lui il primo interprete della guerra tedesca.

Le facoltà propriamente letterarie di Jünger, il gusto saggistico e l'ordine freddo della prosa riapparvero in uno spazio di aperta fantasia nell'*Abenteuerliche Herz*, uscito nel 1928. Questa prima serie di saggi e l'altra di scritti piú ampi intitolata Blätter und Steine spostavano il campo d'interesse a un mondo di rapporti fantastici; dalle spiagge dalmate e dal valore delle vocali Jünger traeva i temi di disordinate avventure. Piú tardi i paesi divennero solo un punto di riferimento astratto al viaggio dello scrittore; le sue rigide analisi toccarono i confini del surrealismo.

Rimase su queste libere basi il gusto della costruzione intellettuale che le letture di Jünger sorreggono e difendono dal pericolo d'ingenuità. Ma rimase anche un freddo sapore di giuoco. Cosí se si vuol chiedere un risultato definitivo a qualche pagina di Jünger credo che si debbano scegliere quelle di minore impegno critico: i frammenti allucinati e percossi dove la prosa si tende e il ritmo accetta i suggerimenti di uno spazio immaginario.

Jünger pensatore invece ha se mai valore politico. Nel 1932 era uscito il suo piú importante saggio di contenuto sociale, *Der Arbeiter*. Esaltazione di una società futura fondata sul lavoro come forza religiosa e cardine di una disciplina totalitaria, il libro, che pure segnava un deciso orientamento a sinistra, fu condannato dai marxisti ortodossi per il suo residuo letterario. Sembrò espri-

mere cioè l'inquieto «animus» rivoluzionario che portava con sé il giovane movimento nazionalsocialista; e influí certamente su alcuni dei piú autorevoli dottrinari del partito (Karl Schmitt, per esempio). Solo in seguito dissensi d'interpretazione e un preciso interesse d'arte allontanarono Jünger dall'attività politica diretta.

I suoi ultimi libri sono di pura invenzione letteraria. Un romanzo autobiografico, *Afrikanische Spiele*, evoca le sue doti migliori di ordine e di chiarezza. Partito da un fragile spunto (la storia di un ragazzo – la sua storia – che fugge da casa per arruolarsi nella legione straniera), Jünger è riuscito a mantenere il respiro e la giovanile libertà del libro d'avventure su uno sfondo continuo d'intelligenza e d'ironia. Cosí nitido e scarno *Afrikanische Spiele* è uno dei piú piacevoli romanzi che si siano scritti in Germania in questi ultimi an-

ni.

Nel 1938 uscí una seconda edizione del *Cuore avventuroso* riveduta e portata a un piú severo impegno letterario. Da quel volume, che per ora è l'ultimo, sono state scelte le pagine tradotte. *Capricci e figure*, il sottotitolo del libro, spiega alcuni indefinibili motivi di Jünger. Qui, trascurati i saggi piú ampi, dove una pretesa d'intelligenza non sempre riesce a chiudere il suo cerchio, si sono raccolte pagine staccate, giorni di un diario metafisico. In particolare alcuni esercizi sul macabro, che dalla naturale assenza dello scrittore, dal suo distacco, sulla pagina prendono un rilievo e una luce deserta non confondibili.

Dei difetti piú palesi, dell'estetismo di alcune raffigurazioni e del respiro frigido che percorre il testo, si è già detto. Comunque merita attenzione

in Italia il rigore di una tale prosa e questi primi tentativi di deformazione fantastica: tentativi ora cosí rari in una letteratura tutta intenta al piú umile lavoro documentario e celebrativo.

Ernst Jünger è nato a Heidelberg nel 1895 e ha vissuto negli ultimi anni a Ueberlingen sul Bodensee. Allo scrittore politico ha dedicato un ottimo saggio Delio Cantimori. L’opera letteraria non è ancora conosciuta in Italia.

## *X.*

## *FINE DELLA SECONDA VIGILIA*

### *La freccia di carta*[21]*.*

I giornali della Svizzera francese hanno raccolto un'eredità che nessuno vorrà toccare, quella di una stampa mediocre e orgogliosa che gli ideali della borghesia nutrivano nella Francia d'ante-guerra. Un simile passaggio non era difficile a prevedere. Sono lontani i tempi in cui Ginevra rappresentava una civiltà ribelle e vigorosa. Col decadere del protestantesimo a religione per i moderati, ogni vestigio di forza è sparito dalle rive di quei laghi e le grandi statue dei riformatori sono rimaste a guardare un popolo lontano piú di ogni altro da propositi rivoluzionari. È sorto a Ginevra un palazzo e la solennità degli atri e dei portici ha finito col sopravvivere a ogni concreta

21 In «Oggi», 16 novembre 1940.

realtà; finché la sigla S. d. N. si è cancellata pianamente dalla zona dei nostri interessi e una incerta fuga in automobile ha travolto con sé le ultime speranze della collaborazione europea.

Provincia intellettuale della Francia, Ginevra non ripete i motivi di lotta che pure agitavano la Francia d'anteguerra. Il dovere della neutralità incombe su ogni parola che si pronuncia in Svizzera, obbliga i giornali a occuparsi nelle prime pagine di curiosità zoologiche e attenua e diminuisce le reazioni piú pure.

Sussiste un tema che supera probabilmente i limiti della tradizione pittoresca fondata sulle frecce e le mele e sostiene la dignità del popolo elvetico: la volontà d'indipendenza. E la calma risoluta con cui gli svizzeri si preparano a difendere l'unità politica della loro nazione è una prova che

basta a cancellare molti errori. Del resto è certo che l'attività migliore del popolo svizzero, l'opera dei suoi studiosi e dei suoi tecnici, vale a riscattare gli esempi di mediocrità che ci troveremo di fronte.

«Pour que le Parthénon ne soit pas touché». Così la «Gazette de Lausanne» del 30 ottobre si rivolge ai suoi lettori. Ora, scrivere un articolo su questo argomento, nel paese che fu una delle patrie di Nietzsche, significa avere al posto del senso tragico il senso scolastico della vita. E le ragioni sono immediate.
Gli aviatori italiani non toccheranno certamente il Partenone. Non hanno nessuna ragione per farlo. Se lo toccassero sarebbe una sventura: il Partenone è tuttavia un segno di opere illustri e di tempi esemplari; e ci auguriamo con tutti che il giorno

della sua rovina non debba venire.

Ma è il linguaggio del giornale svizzero a cui vogliamo replicare. «Est-il possible, – scrive la “Gazette de Lausanne” – que un jour funeste l’Acropole soit atteinte? Cela ne se peut pas, cela toucherait au sacrilège». Si sente che il redattore di questo articolo nei suoi riposi scrive versi alessandrini. La sua commozione è sincera e documentata; si appoggia naturalmente a ricordi storici di papi che fermano il barbaro e di statue della divinità davanti a cui l’orda si arresta e si inchina. Il signor V. parla insomma in nome della civiltà e dello spirito.

Ora, è su questa questione della civiltà che senza intenti polemici si vorrebbe discutere, tanto ci pare incerta la visione che hanno gli svizzeri della guerra attuale. Crede veramente la «Gazette de

Lausanne» che in questo momento in Europa nulla sia piú importante dell'Acropoli? I popoli europei si affrontano in una lotta da cui molti usciranno distrutti; principî che hanno sorretto la vita delle nazioni e per cui i migliori sono caduti sul campo o sul patibolo rischiano di perdere ogni valore; gli uomini di buona volontà combattono da anni per la loro salvezza. Giunge dalle città d'Europa il rumore delle fucilazioni. Ma tutte queste sono contingenze del secolo, risponderebbe probabilmente il signor V., mentre l'Acropoli è eterna. Ed è questo il senso scolastico della vita.

Noi non speriamo di convincere il signor V. E ci importa poco in fondo, tanto siamo sicuri delle nostre idee e fermi a una nostra nozione di civiltà. Una civiltà i cui valori siano da cercare solo negli animi degli uomini e non nelle pietre squadrate, sorgano pure queste pietre sull'Acropoli di

Atene.

Un altro slogan dei giornali svizzeri di questi giorni è quello dell'«uomo provvidenziale». L'uomo provvidenziale sarebbe il maresciallo Pétain. È lontanissima da noi l'idea di mancare di rispetto a un vecchio che ha raccolto su di sé il peso di tante sciagure e porta tuttavia il contributo delle sue forze a una causa difficile e precaria. Ma non riusciamo a vedere in lui alcunché di provvidenziale. Durante la grande guerra egli rese splendidi servizi come capo; in seguito portò alla Francia la sua devozione, la sua esperienza e un ingegno lucido e sicuro. Fu capo di stato maggiore dell'esercito e successore di Lyautey nel Marocco. Finita la guerra di Spagna, il suo prestigio personale e la sua autorità di vecchio maestro di Franco lo fecero scegliere a rappresentante della

repubblica presso la Spagna nazionale. E anche questa non fu una missione precisamente gloriosa.

Ora la stampa francese e quella svizzera si commuovono a descrivere l'incontro Hitler-Pétain. Quando il vecchio soldato portò la sua divisa turchina e le sette stelle di maresciallo davanti alla compagnia d'onore dei soldati germanici i vecchi contadini alzarono le braccia e i giornalisti piansero. Cosí l'uomo che regge oggi la Francia e porta il grado che fu di Turenne e di Massena si presentava al vincitore per accettarne le condizioni. Era certo uno spettacolo grave, ma non tale da suscitare l'entusiasmo dei francesi presenti. Pure allora parve un trionfo. Il Führer ricevette il maresciallo «avec une déférence marquée»; e su questo dato di pura curiosità i commentatori si fondarono per una celebrazione insensata. La

Francia aveva ritrovato se stessa e il suo prestigio. Non si poteva procedere alla ricostruzione europea senza tener conto della sua voce. Solo i successivi comunicati tedeschi riportarono la realtà.

Ma soprattutto irragionevole e fondato solo su dati di stato civile è il paragone che si istituisce fra Pétain e Clemenceau. Che cosa abbiano di comune questi due uomini contrari per origini e per tendenze non si capisce. Entrambi raccolsero nelle loro mani in un momento decisivo la sorte della Francia. Ma, se questo non è un particolare superfluo, Clemenceau vinse la guerra e Pétain la perdette. E un solco piú profondo resta fra le due figure. Perché, qualunque fosse stato l'esito della guerra del '14, il vecchio radicale avrebbe scelto un'altra chiusa alla propria vita politica: non la pia invocazione alla Madonna di Lourdes

con cui il maresciallo Pétain salutò la rovina della Francia.

**1941**

## *XI.*

## *DALLE ORE DELL'ANGOSCIA*

### *Commento a un soldato tedesco[22].*

Dietro gli schemi universali offerti dalla propaganda, la gioventú d'Europa cerca dalle due parti una ragione e uno scopo alla guerra che si combatte. E non può trovarli nelle statistiche e nei discorsi, nei dati dell'economia e della storia diplomatica, perché in realtà questo suo lavoro si traduce in una ricerca interiore, nella ricerca delle proprie possibilità e dei propri mezzi, della propria misura personale di fronte alla guerra. Opera di puro egoismo come sono le opere migliori della giovinezza, questa ha un valore politico immediato: di indice sulle future esperienze. Perché, quando la generazione di cui si discorre sarà arrivata a governare, il senso dell'avventura ora at-

22 In «Primato», 1° febbraio 1941.

traversata dominerà le sue decisioni.

Su una parola, «generazione», si innesta la polemica. Tutti ricordano probabilmente il fervore con cui furono salutati in Francia e in Germania i giovani chiamati a rompere una lunga teoria di pace e a sostenere per primi in Europa la guerra. Il chiasso discorde dei letterati e tutta la triste eloquenza degli uomini politici non bastarono allora a nascondere una imminente realtà di sventure. Ma certo l'attesa era minore e guastata da fantasie profane, se le conseguenze maturate a poco a poco nei quattro anni di guerra portarono un cosí grave turbamento negli spiriti. Tornati alla Germania agonica del dopoguerra, alla Francia esaltata di Poincaré, molti dei sopravvissuti si affrettarono a proclamare la loro rovina. I compagni di Psichari, quelli che dovevano riscattare le virtú francesi nella prova del combattimento e ridare

una giovinezza alla patria, portavano solo amarezza e squallore, l'inutilità della esperienza vissuta. Dalla guerra non tornavano i cavalieri del Santo Sepolcro, ma una borghesia sperduta e diffidente che esitava ancora fra l'uniforme abbandonata nelle trincee di ieri e i compiti insostenibili di una nuova vita civile.

Questa fu la «generazione perduta». Il mito nato dallo sgomento di quegli anni si è trascinato fino a noi e ancora occupa i fasti di una mediocre letteratura. Ma la generazione perduta non è un'invenzione letteraria. È un duro problema, e ogni guerra ne ripropone i termini alla nostra cura e alla nostra inquietudine.

Venti anni fa, non senza una coda retorica, gli uomini piú sensibili alla gravità degli eventi trascorsi si domandavano il perché di cosí alte sciagure; e

alludevano al sacrificio delle vite e al peso inevitabile sulle generazioni avvenire. Qualunque risposta allora sarebbe stata falsa o inutile perché in verità le accuse premevano sugli uomini e escludevano ogni tentativo di apologia. Ma i tempi sono ora rivolti ad altre considerazioni, e si misura con altri metri il valore delle esperienze, se occorre affrontare inattese risoluzioni e valutarne per una nostra storia la portata improvvisa. Cosí, senza attendere i rimorsi di un'altra età e gli scrupoli della cauta riflessione, altri prevengono le requisitorie future e chiudono ogni esitazione con un breve atto di forza. Allo stesso modo sono sorti quei procedimenti giuridici che hanno distrutto un'antica Europa e travolto con sé l'autorità delle consuetudini.

«Denn wir sind Soldaten geworden»: «Perché siamo divenuti soldati». A questa conclusione

sommaria Heinz Oertmann, soldato del Reich, riduce l'ansietà di un popolo e tutti i confusi propositi dei suoi coetanei in Europa. Una risposta cosí provvisoria può offendere probabilmente chi crede a un giusto dovere di responsabilità e all'obbligo continuo di vigilanza e di controllo sulla propria opera; ma porta con sé una nozione tanto precisa e concreta del proprio stato che non è facile rifiutarla. E vale, se mai, come un esempio di difficile coerenza.

Io non mi esagero l'importanza di un documento individuale (è una lettera a un compagno pubblicata da un grande giornale tedesco). Ma ho raccolto queste parole perché credo che riportino un senso piú largo di quello originario, e perché l'intelligenza delle citazioni e il rigore della scrittura fanno presumere nell'autore qualità non mediocri.

L’inizio è il solito, di un giovane intellettuale tedesco cui è rimasto degli anni delle esperienze romantiche il gusto della confessione e il senso precario di certi valori. Le notti passate a discutere nel fumo dei bicchieri, quando un vago disegno d’Europa si presentava alle coscienze e poneva problemi fino allora ignorati, l’aria pesante dei caffè letterari segnano i confini di questi episodi. Ma venti anni fa un simile teatro borghese sarebbe caduto alla prima invocazione di guerra e le ragioni patriottiche sarebbero accorse a fare di questo «clerc» esitante un fedele vassallo dell’imperatore. Qui neppure una parola è sacrificata a tali antiche figure; la giustificazione è fredda e distante e non richiede la fede che per un grazioso complemento finale. Le opere bastano altrimenti a condurre avanti, e la divisa grigio-ferro protegge dalle tentazioni del mondo. Cosí si

può rifiutare tutto un bagaglio faticoso e inutile, contentarsi del proprio mestiere, della propria giornata, divenire soldati.

L'idea germanica, le insegne dell'impero a Norimberga e i discorsi di Fichte non sono importanti qui. Importante è vivere coi soldati la loro vicenda quotidiana, muoversi da un paese all'altro secondo gli ordini che si ricevono e lentamente accondiscendere a questa abitudine di vita cosí da farne la propria e da sentirla familiare e necessaria, piú che un dovere.

Chi non veda l'importanza di questo passaggio per la storia attuale è piuttosto maldisposto. Perché la traduzione di un tale stato d'animo sul terreno politico è chiara e precisa: significa adozione della guerra come modo di vita e conquista di un mito a cui sorreggersi con la stessa forza che

si dedicava un tempo ai voti religiosi.

Durante l'altra guerra l'ideologia della pace e della giustizia non ebbe in fondo altro nemico che un vecchio nazionalismo finito, ancorato a memorie inutili. Ma le polemiche fra Hauptmann e Romain Rolland sono ora cosí dimenticate da far sorridere chi le riesumasse a paragone. Quando il vecchio drammaturgo scriveva, al Reichstag tedesco parlavano contro i crediti di guerra Liebknecht e Haase, e un grande poeta affrontava dubbioso il nuovo dio: «Per la prima volta ti vedo sorgere sentito dire, distante, incredibile dio della guerra». Ora non esiste *un* grande poeta tedesco. I poeti del Reich si adunano a Weimar sotto la presidenza di un tenente colonnello e formulano curiose proposizioni di estetica di guerra. Ma chi dinanzi a questi fatti sorridesse condannando, commetterebbe una grave leggerezza. Perché i

cattivi poeti del Reich sono i buoni soldati del Reich. E da questa confusione di propositi, da queste false dottrine si stacca un fatto preciso: il sorgere attraverso la guerra di una coscienza militare.

Per la prima volta dopo Napoleone si assiste in Europa a questo fenomeno: il formarsi non di una casta di militari, ma di un ceto a cui l'esperienza di combattimento vissuta a lungo in comune presterà caratteri non cancellabili. Negli anni turbinosi che seguirono al 1815 cosa significò in fondo il bonapartismo? Nulla come pensiero politico: dottrinari rigidi ai loro principî quali i teorici della restaurazione e gli eredi del piú intransigente dogmatismo repubblicano dovevano trovare una debole resistenza nei vecchi colonnelli e nei baroni dell'impero. Ma dietro gli interessi materiali che univano poche famiglie restava, comune a un piú

largo popolo, il mito del soldato, e alle coscienze individuali quell'età tornava attraverso il ricordo di un'impresa ininterrotta e gloriosa, presente nei discorsi degli uomini e nel rammarico di quelli venuti tardi.

Il paragone è provvisorio. Pure è probabile che qualunque sia l'esito della guerra i tedeschi non dimentichino l'anno che ora è trascorso.

«Wir sind Menschen von Position... torneremo ai nostri uffici, alle nostre scuole, alle nostre redazioni...» Ma chi potrà cancellare dal ricordo fisico di questi uomini il senso dell'avventura vissuta in comune, le ore nelle città conquistate in Fiandra o in Polonia, le pianure orientali traversate col moto violento dei carri armati e lo sbarco invernale in Norvegia? Chi potrà convincerli che il loro passato è falso e convertirli a una dottrina diver-

sa?

«Cosa volete, sono un filologo, ho creduto nell'Inghilterra e sono del 1906». Parole raccolte da Oertmann nel colloquio con un giovane olandese, che è citato come uno dei due episodi a cui si deve la lettera. Nella grande città di mare, battuta dalla guerra, questo colloquio doveva dire l'antagonismo di due formazioni spirituali e spiegare la vittoria della gioventú tedesca. E infatti se nelle parole dell'olandese è facile riconoscere una resa opaca e tranquilla, assai piú notevole è il commento del soldato tedesco. «Vedi, non è vero piú niente di quello che abbiamo pensato. Quest'epoca può averci resi piú critici, piú diffidenti verso le parole e i libri, ma noi non siamo una generazione di trapasso, non siamo una generazione perduta. Abbiamo la nostra missione come ogni gruppo di giovani, la missione che

c’impongono l’età e le circostanze, non piú facile né piú difficile di altre...» E qui mi pare che s’incontri l’opera decisiva, in questo tremito che accompagna le parole piú sicure e tradisce una imprevedibile ansia. Pesa curiosamente su questa dichiarazione il senso del pericolo corso, la paura imminente di perdersi.

Generazione 1906. Erano gli uomini che si ritenevano troppo giovani per la storia già cresciuta, troppo vecchi per quella che si preparava. La guerra li ha sottratti a questi dubbi e a questa sfiducia, li ha buttati sul terreno a cui cautamente si avvicinavano. Esistevano dei problemi individuali e non esistono piú: l’ordine militare non tollera simili strascichi. Esistevano i problemi e i doveri di una generazione e sono stati messi da parte e dimenticati: con gli individui e le loro fortune anche la generazione è sopraffatta, non conta. «Wir

sind nicht mehr eine Generation...» Cosí comincia l'ultimo, piú duro paragrafo: «Noi non siamo piú una generazione. Noi siamo una classe. Un apporto all'esercito. La classe 1906».

Arrivati a questo punto è lecito accogliere con qualche incertezza la soluzione scelta. Perché, portato a un tale rigore il culto della disciplina, la vittoria confina con l'abdicazione; la scelta di una missione con il rifiuto delle responsabilità. Come sempre, i due poli della forza estrema e della debolezza sono vicinissimi; e a chi voglia giudicare tra i due limiti rimane solo una misura di paragone: l'esito dell'impresa.

Perché è facile dall'altra parte affermare che si tratti di fenomeni secondari di reazione e raccogliere sotto un giudizio di estetismo militare certe dichiarate preferenze. Ma finché il successo ac-

compagnerà le grige armate del Reich e sulle città conquistate sventolerà la bandiera bianca e rossa, non vi sarà posto in Europa per altri uomini e per un’idea contrastante.

## *XII.*

## *POESIA E DOCUMENTO*

### *Pretesto americano*[23]*.*

In Europa (e per i fatti letterari l'Europa moderna comincia nel 1636) i poeti affrontano un'età minore col sopraggiungere della fortuna; e questo loro deperire ha piú tardi una sua fine retorica dietro i vetri delle accademie o nel rispetto unanime di uomini altrimenti viziati. In America l'irrigidimento e quella morte anteriore che si rivelano nel cadere delle polemiche intorno a un nome ormai ripetuto seguono corsi probabilmente diversi. La fama condanna laggiú ai rapidi sussulti delle macchine, l'orgasmo dei numeri invade l'agile spazio della fantasia e impone i ritmi di una responsabilità insostenibile. Ma, dietro gli esempi della corru-

23 In «Ansedonia», Roma, anno III, n. 2, marzo 1941.

zione umana, sono assai piú importanti quelli che insegnano la corruzione dell'opera d'arte, la sua breve decadenza di fronte e contro la folla. L'opera non resiste al logorío di una interpretazione collettiva, assume presto i valori di chi le confida un interesse mediocre e da parola diviene proverbio, simbolo astratto di bellezza. Cosí, per coloro che credevano a una poesia di *Biancaneve* di Disney, la degenerazione di quei motivi sarà stata palese quando i sette nani apparvero su tutti i muri della città, confusero la loro persona fantastica ai simboli minori della vita borghese. (Come se un mottetto di Montale dovesse servire per la pubblicità; e, credo, morirebbe subito. I valorosi giovani parlano sempre della pagina e dell'eterno mentre è probabile che la poesia non duri oltre il disegno dei fatti accidentali).

Di queste forze risolutive il cinema è ora la piú at-

tiva (nella sua struttura attuale, non per necessità di origine). Esso consuma il primo significato dell'opera accelerando il moto diversivo; compie la mediazione fra il personaggio vitale dell'autore, la sua libertà senza limiti e l'automa necessario alla memoria passiva del pubblico. Cosí sono morti Anna Karenina e Poil de Carotte e basterebbe un solo film per ridurre Faust a pochi gesti senza spazio.

Per questo sarebbe stolto ormai chiedere un voto di poesia alla signora Pearl S. Buck. Ella ha scritto un libro *La buona terra*, che il pubblico ammira, e il cui senso è giunto agli ignari attraverso una macchinosa riduzione cinematografica. Le sue opere sono tradotte in tedesco e in spagnolo; il suo nome ha raggiunto la costellazione astrale dei manifesti (quel popolo virtuoso di cui un poeta moderno ha detto: «De nos affiches les noms

adorés»). Cosí Pearl S. Buck ha un suo feudo letterario, la Cina, come la Deledda aveva il suo piccolo feudo sardo e altri in un tempo piú ingenuo le pianure erbose dell'Ovest o le isole dei mari del Sud. Ma la Cina è piú ricca: la Cina è drammatica, pittoresca, didascalica. Da questo paese inesauribile la Buck ha tratto tutte le ragioni del suo lavoro e ora lo organizza e lo divide secondo un criterio incensurabile. Alla Cina ella deve la sua fortuna, una fortuna popolata di draghi.

La scrittrice merita questa fortuna: è una donna umana e giusta, di integra intelligenza; fedele alla sua educazione americana tanto da non capire probabilmente valori di altra origine. (Anche la sua Cina, credo, è solo una traduzione illuminata). Scrittori di questa natura cadono nel premio Nobel come altri per necessità si abbandonano al vizio o diventano pazzi. Assumono quindi un va-

lore convenzionale nei quadri della società e a essi non si può chiedere altro che di rappresentare degnamente la parte loro affidata.

Il colonnello Lindberg, Ford, il senatore Borah potrebbero starle accanto, uomini rappresentativi di una effimera società secolare. Pure nessuno di noi avrebbe letto un libro del colonnello Lindberg. Io ho letto invece *Angelo guerriero* di Pearl S. Buck, che gli editori presentano arbitrariamente come romanzo. Fedele a un intento documentario, deserto di fantasia, *Angelo guerriero* è la biografia del padre della scrittrice, missionario in Cina. Per molto tempo, fino a Emile Faguet circa, la critica letteraria francese si fondò principalmente sulla «peinture des caractères». E per «la peinture des caractères», *Angelo guerriero* è un ottimo libro. Isola questo vecchio dagli occhi chiari su una indefinita folla cinese e dai moti dei

protagonisti trae un discreto colore, quasi il nerbo di una narrazione. Ma il clima rievocativo del libro, la sua accensione letteraria non superano i limiti di una intelligente pietà filiale.

Libri cosiffatti uccidono qualunque apprezzamento critico. Si devono tuttavia considerare onesti se riescono a suggerire riflessioni disinteressate, a deviare il pensiero a nuovi argomenti (secondo una nozione della letteratura ormai abbandonata dai tecnici). Qui la presenza di una figura che vive di sue ragioni morali e il ricordo di miti cosí distanti dai nostri quali sono quelli del protestantesimo americano bastano a far convergere sul libro interessi non mediocri.

## *XIII.*

## *PER UNA CULTURA UNITARIA*

### *Le Università e la cultura*[24]*.*

Con profonda soddisfazione dei buoni, in Italia, la sede naturale della cultura resta l'Università. Credo che questo stato di cose corrisponda a una antica consuetudine italiana e soprattutto sia l'esito di una tradizione recente. E credo che in fondo conferisca al nostro terreno culturale una solidità e una compattezza di qualche valore.

Il progressivo svincolarsi della cultura europea dal costume universitario (fenomeno tutto esterno, si badi, e di un interesse se mai sociale), che occupa in varie figure i primi decenni del secolo, in Italia è certo assai meno sensibile che altrove.

---

24 Risposta a un'inchiesta sul problema della cultura universitaria, in «Primato», 1° aprile 1941.

In Francia fu carico di significati politici quando i professori rappresentarono una classe e una educazione politica d'intransigenza e obbligarono gli astanti alla reazione. Del resto la Francia, paese delle libere esperienze, doveva accogliere con naturalezza questa estrema ventata romantica e autorizzare i piú svagati tentativi.

La Francia era il paese dove i *Cahiers* di Péguy rappresentavano ancora un'affermazione positiva contro le memorie inutili della Sorbona, e ove doveva nascere umilmente e quindi prosperare «La Nouvelle Revue Française», il migliore documento di cultura antiuniversitaria che finora ci abbia dato l'Europa. (E qui soccorrerebbero moltissimi esempi; ma ricordo un numero della rivista dedicato a Tocqueville e Gobineau, i due compagni d'ufficio, in cui chiaramente si lasciava intendere che Tocqueville era uno storico limitato e di ve-

dute accademiche, mentre Gobineau era davvero un pensatore libero da impacci: opinione manifestamente ridicola). Da questi cenni è facile capire cosa s'intenda qui per cultura antiuniversitaria. Ma in un senso piú largo, polemica antiuniversitaria vuol dire polemica antiistituzionale; quindi il significato di ultimo clamore romantico che viene a un tale atteggiamento di spirito. Di qui anche i diversi aspetti del problema nelle nazioni civili. In Inghilterra, dove anche l'Università è un centro di studi semiprivato, il problema non deve essere quasi sensibile. In Francia fu appunto clamoroso; mentre in Germania e da noi urta contro il senso fortissimo della istituzione universitaria. Cosí fra i tedeschi il padre di questa cultura eroica e dissipata, spregiatrice delle biblioteche e amante delle montagne, fu appunto filologo e professore d'università, si adattò a vivere qualche volta in pianura

e solo alla sua tarda pazzia deve ora l'approvazione dei reprobi.

Da noi la situazione non mi pare diversa. L'unico movimento serio che abbia intrapreso una polemica culturale è stato, credo, «La Voce». E il senso di quella polemica fu chiarissimo: combattere per un'Università contro un'altra Università, procedere a una sostituzione secondo i quadri e non all'abbattimento dei quadri. Si pensi del resto agli uomini che erano al centro di quella polemica, a maestri della tempra di Lombardo Radice in cui il senso sociale della scuola fu continuamente a capo di ogni preoccupazione. E piú di tutti ai due uomini intorno ai quali si è svolta la nostra maggiore cultura: cosí rigidamente universitario Croce, nel suo sdegnoso antiaccademismo, e cosí fervido di discepoli Gentile dai primi anni d'insegnamento fino alle ultime attività politiche. Già il

fatto che siano stati, dopo De Sanctis, ministri questi due uomini, è un curioso privilegio della cultura italiana. Si provi a trasferire la stessa esperienza in Francia o in Germania per immaginarne i disastrosi risultati. La Repubblica del dopoguerra si è procurata molti guai, ma non quello di fare Alain ministro dell'Educazione; e Ludwig Klages non ha inflitto ai fanciulli di Germania la sua filosofia dell'anima. Cosí il senso della nostra esperienza mi pare certamente benefico per una unità di criteri che non vuol dire unità d'intenti, ma significa forse di piú in un terreno che è dominato dal metodo. Non solo alcune scuole o alcuni canoni d'interpretazione, ma addirittura alcune forme di pensiero sono scomparse dal nostro orizzonte culturale. Tutto quel vario rigoglio sociologico che dà ancora frutti in Francia e in America da noi non riuscí a produrre un libro leggibile. (E co-

sí per quasi tutti i derivati della vecchia cultura positivistica: i nostri teorici sono passati come falciatrici meccaniche e non hanno lasciato traccia di culture estranee; tanto che quasi si desidera di vedere un sociologo o un evoluzionista, sia pure confinato in una riserva di caccia). Finalmente l'Università assicura il tranquillo decoro dei concorsi e delle opere: esclude fino a un certo limite l'avventura intellettuale. All'influenza della cultura universitaria dobbiamo la fortuna di avere un solo storico di tipo aquilino come Papini e un buon numero di professori onesti e addottrinati.

Questo per quanto riguarda il nucleo piú virile della nostra cultura, quegli orientamenti di pensiero da cui dipendono le discipline storiche e filosofiche e ai quali è legata anche l'alta cultura giuridica. Restano due grandi ali: la cultura strettamente scientifica e quella letteraria. Della prima

non è necessario parlare perché è ovvio che i veri scienziati sono i professori d'università e non gli inventori delle macchine da scrivere.

L'altro argomento da considerare in margine, è quello, da noi prediletto, della civiltà letteraria. Su questo terreno il distacco è sensibile, e siccome i letterati, oltre che per il numero, per il loro immenso rumore occupano una parte assai estesa delle nostre province spirituali, questo dissidio ha preso l'aspetto di una crisi severa. È aperta una libera discussione per l'attribuzione delle responsabilità: il professor Russo giudica che sia colpa dei dilettanti, i letterati fiorentini pensano che sia colpa dei marci residui idealistici. In realtà se un dissidio esiste è di natura probabilmente fisiologica e non tale da preoccupare. Personalmente sono convinto che la nostra società letteraria, attraverso certe sue debolezze e certe evidenti inani-

tà, rappresenti uno stadio assai progredito. E che elabori con notevole coraggio i temi di una cultura indipendente.

Ma trovo naturale che non possa essere seguita dall'Università in questo compito di pattuglia. (E del resto l'Università è una categoria molto incerta: a Roma per esempio, accanto a maestri di vecchia formazione, occupano le cattedre di letterature straniere uomini aperti a qualsiasi moderna suggestione). Non capisco quindi perché critici come Falqui si agitino tanto per dimostrare che non siamo capiti. (Dico «siamo» perché essendo nato nel 1919 aspiro anch'io alla protezione di Falqui). Uno scrittore della natura di Bo, che in altri tempi sarebbe stato tenuto in quarantena per almeno vent'anni, è professore di università. Non lo hanno capito, ma lo hanno fatto professore d'università; quasi per fiducia. Pretendere ora

che lo capiscano per forza mi pare un abuso.

Senza contare che non vedo l'utilità di essere così largamente capiti. Il giorno in cui Carlo Emilio Gadda fosse incluso nelle antologie scolastiche e la gente in treno leggesse Montale a noi resterebbe un mediocre compito di chiosatori e di cronisti. Cosí, dissipato questo breve fermento letterario, credo che si possa aver fede nella struttura unitaria della nostra cultura. Questo non vuol dire naturalmente che si debba aver fede nei valori che la nostra cultura afferma o tradisce: l'inchiesta graziosamente ci esime da un giudizio. E in questi limiti credo anche che il problema università anti-università non sia ora al colmo dei nostri dissidi.

Ma se mai altri di ordine diverso: il significato che hanno assunto, per una generazione procedente

da principî rivoluzionari, valori di origine oscura e lontana; il limite, arduo problema, dei rapporti tra cultura e politica.

## *XIV.*

## *LA SCONFITTA DELLA FRANCIA*

### *L'abito verde[25].*

Qualche anno fa di questa commedia francese fecero un film, e in occasione del tricentenario dell'Accademia francese il pubblico europeo rise signorilmente dei vecchi generali e dei filologi sordi, di un mondo che le ambizioni delle donne sospingevano al culto dell'immortalità. Era la rivincita piuttosto infelice della corruzione borghese su un mito di cultura e di arte che anche nella sua ultima decadenza restava inaccessibile a quelle categorie. Ma era anche un sintomo di reazioni piú larghe, di un gusto diffuso. Perché certo in Francia nessuno credeva piú all'immortalità.

---

25 In «Primato», 10 maggio 1941.

Nessuno credeva in Francia all'immortalità; neppure quel sergente che guidava noi giovani per le cripte del Panthéon, e accompagnando le parole con un largo gesto funebre annunziava: «Ici repose Victor Hugo, grand poète et écrivain». Scandiva metricamente la frase, ma in fondo era del tutto estraneo al seguito. «Ici repose Jean Jaurès...» E chi sa cosa diceva di Jean Jaurès. Già allora le sentinelle, ferme a gambe larghe sulla Piazza Reale di Monaco, facevano capire che sarebbe successo qualcosa di grave.

Un paese può disprezzare le accademie quando ha il modo di sostituirle. Cosí in Germania furono travolte le istituzioni, e un popolo che credeva nelle corone di lauro e negli archi di trionfo fu incoraggiato a questa innocua passione dalle diplomazie europee. Caduta la grande struttura dell'esercito, il mito della forza militare prussiana

sembrava destinato a sparire con gli ultimi residui dell'impero, e l'elmo a chiodo di Guglielmo non era piú vicino ai programmi di Stresemann del lungo granatiere di Brandeburgo. Ma le trovate retoriche dei tribuni, anche rivoluzionari, colpiscono ogni tanto il senso dei fatti storici meglio di un paziente lavoro di indagine e di una severa volontà di elaborazione. «La guerra è l'industria nazionale della Prussia», aveva detto Mirabeau. A Stresemann, che aveva studiato la storia economica ed era amico di Ugo Stinnes e di industrie si intendeva veramente, quelle parole dovevano suonare come un felice ricordo scolastico, qualcosa come le notizie sui Germani di Tacito. Pure il suo temperamento politico, la sua preparazione tecnica e una volontà indubbia di condurre il paese su nuove strade non bastarono a evitare il risorgere di energie molto piú elementari, come

l’alta tradizione di pensiero socialista e la pratica diffusa fra gli operai dei grandi centri industriali non avevano impedito nel 1914 la vittoria di altre passioni, di altri moti. Molti fatti sono intervenuti nella struttura politica ed economica della Germania moderna. Ma nel 1940, dopo i discorsi di Goering sul burro e i cannoni, la proposizione di Mirabeau era vera anche nel suo piú stretto significato economico.

A tali delusioni vanno incontro gli uomini piú accorti e preparati di fronte alla complessità di certe esperienze. «Non è agitando pochi scalmanati nelle birrerie di Monaco che si fa la nuova Germania», aveva scritto Stresemann nel suo diario a proposito del *putsch* Hitler-Ludendorff. E con lui erano d’accordo gli uomini piú eminenti del paese e i politici stranieri. Ora, dopo quindici anni, i pareri saranno discordi sul valore di novità che rap-

presentò la Germania nazista. Ma è chiaro anche per i diplomatici inglesi che dal 1933 la Germania agisce sulla storia contemporanea attraverso gli scalmanati delle birrerie.

Cosí un equivoco formale ha retto per molti anni le relazioni fra l'Europa democratica e la Germania. L'equivoco fra l'accademia e l'azione diretta, fra il grido di rivincita e gli uomini che per la rivincita lavoravano tranquillamente in silenzio. «Invictis victi victuri», scrivevano i tedeschi sui monumenti. E anche questo gusto per l'epigrafe latina sembrava in quei tempi una prova del loro insuperato accademismo.

Altri fatti si svolgevano in sottordine, che parevano non interessare le diplomazie. Il lavoro paziente di riarmo, il giuoco delle fabbriche con presunti scopi civili, tutta la tacita organizzazione per

la nuova vittoria appartengono alla storia politica e ormai sono noti al pubblico. Ma quella che interessa a noi è la sorte degli uomini; almeno di un gruppo di uomini che a un certo punto trovò chiusa la propria strada e disperso e abbattuto il mondo dei propri interessi: i militari tedeschi.

Alcuni evidentemente si diedero all'avventura. La repubblica del dopoguerra era il paese ideale per le piú disordinate aspirazioni; e le bande di guerrieri baltici, le comunità di mistici della tradizione, i raggruppamenti reazionari raccolsero questa marea di disoccupati. Ma la parte piú adulta cercò una via pacifica per sopravvivere. Gli ufficiali effettivi divennero maestri di scuola, diedero lezioni di inglese e si occuparono di commercio con la stessa ostinata sicurezza con cui avevano compiuto il loro primo servizio; soprattutto con la persuasione di lavorare per la Germania. E su

questa via avrebbero dato probabilmente il meglio delle loro forze; avrebbero mostrato cosa significa per l'Europa quell'enorme riserva che essi chiamano con orgoglio il lavoro tedesco.

Solo una serie di sbagli da parte degli avversari e il corso tetro e vertiginoso della storia europea del dopoguerra potevano indurli a tornare con tanta rapidità sul terreno che si erano scelto in principio. Non fu necessario aspettare il solito salto delle generazioni; gli stessi uomini, invecchiati, ripresero le uniformi di guerra e alcuni di loro, lasciati gli uffici e le occupazioni degli anni di attesa, accettarono le bande rosse di ufficiali di stato maggiore, si sedettero a un tavolo di comando, e in tre settimane liquidarono il piccolo Belgio, Gamelin e il suo Quartier generale, e il corpo di spedizione del visconte Gort.

Vicenda sconcertante e non ancora conchiusa per gli individui; a cui nemmeno i consueti ricordi napoleonici dànno un paragone valido. Ma ora, ripensando alla sorte di questi uomini, viene spontanea una domanda. Cosa sarà di una classe che non era meno orgogliosa e compatta della casta militare tedesca, di quella «France militaire» che occupava i cuori dei buoni repubblicani, anche quando la Camera e la stampa riesumavano contro i generali vecchi argomenti polemici? Cosa sarà del nostro amico Jean, che era devoto alle accademie e credeva in Saint-Cyr?

Il problema di questi uomini è serio. Il sottotenente Jean, il quale una volta ha giurato di servire le istituzioni della repubblica, su quale istituzione terrà fermo? Tutta la sua geografia era costruita intorno ad alcuni punti fissi, ad alcuni nomi. Gamelin, il vecchio ufficiale di Joffre, era il piú illu-

stre; altri nomi saranno bastati un giorno a incutergli il severo rispetto del grado: Corap, Giraud. Erano i capi, allora, e dei capi non era lecito dubitare a un giovane sottotenente, ma solo a parlamentari corrotti e incompetenti. Ora questo scheletro è precipitato. Gamelin è sotto inchiesta, i generali travolti; il giovane colonnello di stato maggiore che rappresentava con particolari qualità «l'Armée future» è condannato a morte in contumacia. Potranno rialzarsi i piú giovani da questa scossa e ripristinare i valori a cui si affidavano? E quali saranno le vie per giungere a una cosí ardua rigenerazione? Jean saprà risponderci; se a quest'ora egli non ozia in un campo di qualche cittadina tedesca o non è da molto tempo caduto sulla Somme o sull'Aisne con al petto uno dei distintivi che portano il motto e lo stendardo dei reggimenti di Francia.

Questa vicenda individuale, si è detto, non è nuova. Ma alcune considerazioni di carattere militare sono ora fresche e valide, piene di insegnamenti. Quando i professori di ginnastica diventarono colonnelli di stato maggiore, e gli ex sottufficiali presero il comando dei corpi d'armata celeri, i capi delle varie accademie militari in Europa guardarono con molta commiserazione ai nuovi quadri dell'esercito tedesco. Qualche ufficiale poteva ancora portare con sé l'educazione dello stato maggiore di Ludendorff, e i giovani formati dal nazismo erano certamente preparati; ma i quadri vitali, la massa degli ufficiali superiori e generali si potevano giudicare insufficienti. La radice di un giudizio cosí sicuro è facile a ritrovare in un solo punto: la formazione accademica di certe classi militari. In tutti gli scritti che sono apparsi sulla campagna di Francia, l'evidenza di alcuni fatti

ampiamente riconosciuta urta ancora contro una terminologia legata a vecchie abitudini, difficile da sopprimere. I tedeschi possono vincere tutte le battaglie che vogliono; ai critici militari d'Europa non sarà mai chiaro perché i capi dell'esercito francese, uomini formati alla scuola di Foch e di Joffre, hanno perduto la guerra.

Un articolo recente di Pertinax, dedicato a Gamelin e apparso su una grande rivista americana, porta a questo problema dei generali elementi notevoli d'informazione e un giudizio che in linea di massima è da condividere. E insieme rivela per vari trapassi di linguaggio l'evoluzione che alcune idee hanno subíto nella mente di un uomo certo informato e capace. «Ottimi generali sono stati alla testa dell'esercito tedesco dal 1919 a oggi»; dice a un certo punto Pertinax, e cita von Seeckt, von Hammerstein, von Fritsch. «Nessuno

di loro vi è rimasto. Nessuno di loro, una volta dimesso, è stato richiamato». Questo è appunto il fatto essenziale. Von Fritsch era certo un ottimo generale; ma era ottimo com'è ottimo Weygand, e probabilmente non avrebbe battuto Weygand. Aveva al suo attivo un eccellente passato e tutti i requisiti per comandare degnamente un esercito. Invece è morto (è stato detto) come un oscuro ufficiale combattendo a fianco del suo reggimento in Polonia. Altri sono caduti presto nella triste dimenticanza che avvolge i generali della riserva.

Nel gennaio del 1938, quando Hitler eliminò bruscamente alcuni dei capi militari del Reich (fra cui appunto von Fritsch), si disse da piú parti ch'era un suicidio e che i nazionalsocialisti si tagliavano le gambe da soli. Cosa potevano valere i generali quasi ignoti sostenuti dal partito? La questione è rimasta sospesa per due anni; ora è risolta defini-

tivamente dal corso delle vicende militari. I non persuasi possono formulare solo ipotesi di terzo grado: cosa sarebbe avvenuto se... Cosí come sono andate sinora le cose, i generali di questa guerra saranno Keitel, Brauchitsch, List o chi sta dietro a loro. E a von Fritsch si potranno dedicare solo pagine commoventi come quelle che si dedicano al generale Hoche. Il quale era la spada della repubblica e se fosse vissuto avrebbe fermato Napoleone; ma ebbe la sventura di morire giovane e non fermò Napoleone.

Chi era Gamelin di fronte a simili avversari? Egli era un uomo di grande intelligenza, secondo il parere di quasi tutti i tecnici che lo hanno avvicinato; un uomo dotato di una sicura capacità di giudizio e di un’autorità tale da fargli presiedere naturalmente le piú importanti riunioni d’Europa.

L’irresolutezza latente del suo carattere non preoccupava ministri come Daladier, la cui fama di energia e di vigore si appoggiava soprattutto a discorsi vibrati e a qualche atto di violenza in materia di politica sociale. A dire il vero Gamelin non fu mai considerato con molto entusiasmo da Paul Reynaud, ma quando Reynaud salí al potere i tempi erano già precipitosi.

Quello che si vorrebbe ribadire ora è che la presenza di Gamelin a capo di tutte le forze combattenti francesi non fu certo il fattore determinante della sconfitta. I difetti personali del generalissimo influirono in modo sensibile sul corso delle operazioni; ma un peso altrimenti importante ebbero difetti che non erano dell’uomo Gamelin, bensí del sistema di cui egli faceva parte. È quella che si è indicata prima come formazione accademica.

Accademia significa soprattutto conservazione di valori tramandati. E tale compito, che può essere difficile e alto in tempi di cauta elaborazione, diventa pericoloso in epoche che sono attraversate da nuovi principî, come, per la tecnica della guerra, tra il 1918 e il 1940. Questo ormai lo sa chi scrive, lo sa chi legge, lo sanno tutti, insomma. Ma fino alla primavera 1940 tale convinzione era molto meno diffusa. Nel campo militare, educazione accademica voleva dire fede nel principio della difensiva, e in Francia fede nella linea Maginot. E si deve riconoscere che una simile disposizione d'animo non era proprio solo di Gamelin: era divisa da Weygand, era divisa da Pétain.

Quando uscí un libro del generale Chauvineau intitolato: *Une invasion est-elle encore possible?*, che considerava appunto il problema di un nuovo attacco tedesco e concludeva per i sicuri vantag-

gi di un sistema difensivo, a tutti fu dato leggere una prefazione firmata Pétain e pienamente d'accordo. Il libro di De Gaulle sulla guerra futura fu accolto con curiosità dallo Stato Maggiore, secondo Pertinax, ma in fondo non convinse nessuno. E Weygand lo rimandò indietro con una nota fredda e cortese: «Mi ha molto interessato, ma non sono d'accordo». Questo l'atteggiamento unanime degli alti gradi militari nella Francia d'anteguerra. E non era che il riflesso su una data mentalità di stati d'animo piú diffusi, il sintomo del grave ritardo con cui la repubblica di Albert Lebrun seguiva la storia concitata del secolo.

Una di quelle mediocri frasi che fanno fortuna in tempi di crisi, «perdere l'autobus», è applicata ora a volta a volta, e con esito disuguale, dagli inglesi ai tedeschi e dai tedeschi agli inglesi. In realtà, l'unico paese che aveva irreparabilmente

perduto l’autobus era la Francia. La Francia dei militari e dei borghesi, delle rivendicazioni sociali e dell’impero africano. Quando si è cercato un solo motivo a cui congiungere queste diverse aspirazioni, nulla è parso utile. Non il tema della nazionalità che in questa guerra sembra avere una parte sempre piú secondaria. Non la coscienza di difendere un interesse acquisito (un diritto, in altre parole, un ordinamento giuridico), che sostiene valide e unite le forze dell’Impero britannico. Soprattutto non la fede in quei principî a cui solo si può richiedere da una nazione moderna il sacrificio della vita e della salute dei propri sudditi. La mistica della repubblica, a cui si afferrava disperatamente Péguy, da molto tempo aveva lasciato il suolo di Francia. Quei diritti che egli citava con un continuo entusiasmo: «quel diritto di voto che ora è cosí facile per voi combat-

tere e deridere, ma per cui altri uomini sono morti, quel gesto comune dell'urna per cui malati esausti si sono alzati dai loro letti mossi dalla sola volontà di realizzare il diritto...» Tutte queste erano parole inevitabilmente superate dall'esperienza recente. La mistica della repubblica non si alimenta di compromessi. E quale compromesso piú palese di quello che fu posto alla base del regime Pétain: salvare insieme la pace dei «foyers» normanni e l'integrità dell'impero?

La Francia sconfitta poteva essere travolta da una crisi e scoprire tuttavia un paese piú profondo, un suolo meno colpito nelle sue virtú produttive. In altri tempi, questi trapassi si erano svolti sotto il segno miracoloso dei santi di Francia. Ma ora né santa Giovanna, né santa Genoveffa potevano rigenerare il loro popolo: solo quelle robuste

crisi che hanno scosso altri popoli moderni sul loro cammino. E ancora una volta si è creduto nell'intervento personale, nel gesto della Madonna di Lourdes e nella gloria senile di un uomo.
Ma solo cronisti molto piú ingenui e infelici dei vecchi maestri medioevali, storici della forza del signor di Montigny potevano credere sul serio che a salvare la Francia caduta bastassero le forze di Pierre Laval, senatore della Senna.
Cosí la vecchia struttura sopravvive malata e resistente. Sopravvive il vecchio costume che ha assunto una nuova autorità, ora che l'abito verde è salito al piú alto seggio della repubblica nella persona del maresciallo Pétain. «Philippe Pétain Chef de l'État», sta scritto sulle monete. Potrebbero anche metterci, piccolo piccolo, «de l'Académie Française». E sotto un cosí alto simbolo la vita accademica ha ripreso nella Francia del do-

poguerra un vigore che non si aspettava. Tutti ne sono partecipi in qualche modo: gli intellettuali che lealmente riconoscono la loro responsabilità di fronte alla guerra, gli uomini politici che costituiscono partiti, vuoi di raggruppamento, vuoi d'isolamento, e soprattutto i giudici e gli imputati della surreale corte di Rion. I giudici condannano a morte i contumaci con la piú alta tranquillità, ma per evitare disordini si astengono dal giudicare i presenti. Gli imputati trascorrono il loro tempo nella lettura e nella meditazione, e sono stranamente simili a quei coetanei di La Rochefoucauld che vivevano perduti nel ricordo di un ordine antico dove tutto era aperto all'intrigo e al giuoco delle qualità personali, e il giuramento prestato alla regina scioglieva da quello prestato al re.

Spettacolo triste nella sua indecisione, come sarebbe tragico e doloroso se mai dovesse vol-

gersi al serio. Anche lí, tra quegli uomini, vi sono alcune visibili differenze. Cosí l'unico governante non accademico che abbia avuto la Francia negli ultimi tempi, Paul Reynaud, si distingue dai compagni per la sua attività giovanile. E mentre gli altri scrivono le loro memorie o leggono Boezio, egli si esercita, a quanto si dice, al salto della siepe. Scuola di indubbio vigore per un uomo di cinquant'anni e, se si vuole, esercizio pieno di significati allusivi.

## *XV.*

## *L'ALLEGORIA DEL SENTIMENTO*

### *Conversazione in Sicilia*[26]*.*

Da parte degli uomini liberi, di coloro cioè che nutrono la loro presunzione di una totale assenza di confronti, ricorrono accuse alla nostra letteratura; e si definisce un mondo chiuso e mediocre dove il denaro regola le ambizioni e le giovani personalità sono soffocate con terrore asiatico. Il problema delle giovani personalità angustia in particolare il crescere dell'ultima generazione. Questa visione è soltanto pittoresca, ed è chiaro che un simile bakuninismo della cultura non ha grandi ragioni a suo vantaggio oltre la personale impazienza degli autori che lo proclamano. Pure la struttura attuale della nostra società letteraria

26 In «Prospettive», Roma, 15 aprile – 15 maggio 1941.

giustifica in certo modo il sorgere di tali leggende, e il vigore polemico con cui si difendono alcune posizioni raggiunte accresce la distanza fra i gruppi, determina un incolmabile vuoto.

A Firenze, a Milano e a Roma i giovani che hanno rappresentato in questi anni un tentativo di ricerca letteraria indipendente si trovano naturalmente isolati contro la sorpresa del pubblico e l'ostilità rigorosa di altre attitudini critiche. Nasce da questo contrasto un senso di solidarietà che li stringe su interessi comuni ed eccita la parte avversa all'uso di termini spregiativi quali setta, consorteria e camorra. Accuse evidentemente di futile peso. Ma quella solidarietà, se non ha origini massoniche come presume una parte dell'opinione pubblica, induce certo il germe di altri pericoli: la beatitudine critica e la tendenza all'indiscriminazione. Ignara delle nuove norme di guer-

ra la giovane letteratura avanza come la falange macedone, in ordine chiuso, portando avanti un certo numero di inetti e di disertori sostenuti dalla fiducia generale. E il vero pericolo di una cultura orientata in questo senso non risiede nel sostituire le nebbie del Nord alla tradizione solare, ma nel difendere, protetto dalle nebbie del Nord, l'assoluto cretino accanto allo scrittore dotato. La prosperità dei cretini non è diminuita infatti col sorgere di una letteratura che richiede alla sua base un piú complesso esercizio intellettuale.

Questo preambolo doveva solo servire qui a isolare un libro che vorremmo difendere dalla confusione polemica perché, portandosi subito oltre la «terra di nessuno» dei programmi e delle esperienze, si aggiunge al nostro patrimonio reale, crea miti e figure che, vivi ora al nostro sentimento, entreranno per questa porta regale nella storia

della recente poesia. È il romanzo che uscí sulla rivista «Letteratura» sotto il conteso titolo di *Conversazione in Sicilia* e che ora dal nome di un breve racconto che lo precede si chiama *Nome e lagrime*.

*Nome e lagrime* dura il giro di poche pagine, è un racconto inquieto e sensibile dove le immagini si succedono con la rapida tristezza delle apparenze e hanno la stessa futile attrattiva. La corsa nella città dietro l'occhio rosso del gasogeno, la presenza ambigua di una ragazza di cui non si saprà il nome bastano a suscitare l'angoscia che penetra ogni parola del giuoco. I tempi di *Nome e lagrime* hanno la durata esatta del balletto, le sue immagini lo stesso penetrante nitore. Tuttavia per questa assoluta simultaneità di movimenti quelle pagine sono alla conclusione di una maniera di Vittorini, definiscono un poco la sua recente

esperienza formale. E per questo crediamo sia bene leggerle dopo quel libro profondamente imperfetto e pieno di terribili astrattezze che è *Conversazione in Sicilia*.

«Io ero quell'inverno in preda ad astratti furori». Cosí comincia la prima parte di Conversazione in Sicilia, il viaggio «nel cuore puro della Sicilia», l'evocazione di un paese che non vuol essere paragonato ad alcuna immagine terrestre e che proprio da questa sua distanza trae una singolare verità. «La quiete nella non speranza», il primo stadio del dolore virile, avvia il libro alle sue tristi avventure, e il corrispondente di questa condizione umana è una ammirevole prosa che introduce lo stile di Vittorini: «Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era piú altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei

giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete». (Piú tardi nel libro altri esempi di questa felice oratoria confermeranno il valore concreto della prosa di Vittorini). In quel viaggio si annunziano intanto i primi simboli del paese Sicilia: «un po' di malaria, un po' di tisi», e a sopportarli intervengono le prime figure umane. Sono uomini poveri e donne avvolte negli scialli, «siciliani con la visiera del berretto molle sul naso», ma i loro gesti rigidi e le parole astratte (dicano New York, dicano pesceduovo) introducono sicuramente all'allegoria.

Occorrerà qui spiegare questa parola bizzarra; ma nessun'altra potrebbe definire il rapporto esatto che corre fra le figure del romanzo e la passione poetica che le agita. In nessun libro recente il dolore o l'angoscia, il dato umano insom-

ma, che è all'origine della creazione, sono apparsi cosí evidenti, meno oscurati dalla trama letteraria. E per questo *Conversazione in Sicilia* ha un valore assoluto di allegoria, unica allegoria possibile del sentimento, discorso in cui gli uomini e le cose portano segni a noi familiari e tuttavia sono sempre molto remoti, oltre i limiti della cronaca.

Certo, per accettare un termine cosí antico occorrerà togliergli qualunque significato informativo: allegorici sono i personaggi di Vittorini non come i monumenti della città di Torino, ma come le figure di *Alice nel paese delle meraviglie*, per fare un nome a caso, come gli attori del melodramma o i personaggi di un ideale teatro shakespeariano. A quest'ultimo paragone teatrale riconducono del resto alcuni particolari tecnici, come quel gran finale dove tutte le figure sono radunate sotto la grande statua di donna e ciascuna riprende il

proprio discorso nell'affermazione conclusiva. L'ultima scena risente forse, nella pesantezza dei simboli, di un gusto un po' carico e diminuito: così l'episodio finale del padre, che ricorda i sogni arbitrari dei romantici. Ma poco prima sono le pagine piú intense del libro, il colloquio col soldato morto e l'improvviso rivelarsi del dono piú puro di Vittorini, quella immediata evocazione di miti che i gesti piú semplici risolvono nella verità quotidiana. («Insomma la volete o no? – gridai. – La voglio, la voglio, – il soldato rispose»). Altrove le stesse felici illuminazioni ricorrono nelle pagine piú oscure del libro, traversano tutta quella parte centrale dove temi ricchi e preziosi si alternano con altri di incerta interpretazione. E dovunque lo stesso accento di verità batte sulle parole che ricordano l'assunto lontano del libro: il dolore del «mondo offeso» e la presenza di «nuovi doveri».

«Non fu sul campo che morirono i suoi Gracchi», dice la madre al figlio salutandolo dopo i loro strani colloqui. E questo commiato inatteso è una delle chiavi possibili per capire il molto tenebroso che in questo libro, come nel secondo Faust, l'autore ha messo deliberatamente. Ma decifrare non è indispensabile a un lettore ingenuo.

Leggere basterà a chi voglia seguire il corso poetico della vicenda, scoprire un mondo che è vivo e puro ai confini non mutabili della fantasia e della memoria. Altri diranno ora dei rapporti che pongono quest'opera nel cielo astratto della poesia. A noi piace concludere una volta con il nobile rischio del giudizio letterario. E cosí per finire un discorso incominciato vorremmo dire che il romanzo di Vittorini è un libro molto importante per la nuova letteratura. Il piú importante forse che sia venuto nelle nostre mani da quando ci por-

tarono, con una bella ape disegnata sopra, il volume scuro delle *Occasioni*: poesie di E. Montale.

## *XVI.*

## *CONTRO I MITI ROMANTICI*

### *Il nuovo romanticismo[27].*

Le questioni male impostate hanno sempre uno straordinario successo e in definitiva sono il mezzo piú utile per giudicare del proprio atteggiamento e delle idee altrui. Cosí su questa rivista è nato un seguito di note assai vive su un argomento in origine scialbo e ozioso quale era quello del «nuovo romanticismo». A un titolo di questo genere non si può non opporre una prima obiezione di carattere formale: romanticismo è un termine che ha una accezione storica precisa. Col tempo si è formato poi intorno a questa parola un alone discreto; romantico e romanticismo hanno preso a significare cose diverse e fantastiche come avviene di tutti i vocaboli che dal linguaggio dottri-

27 In «Primato», 15 agosto 1941.

nale passano all'uso volgare e acquistano in colore e varietà quanto perdono in determinatezza. Ora, una discussione che abbia qualche pretesa culturale non può adoperare la parola «romanticismo» come l'adoperano gli industriali del cinema per i loro compiti pubblicitari (e parlano di una giovane attrice dotata di temperamento «romantico e sensibile»). È se mai l'errore da evitare con piú cura. Invece mi pare che questa contaminazione non fosse del tutto lontana dall'animo di Angioletti quando, in termini di amabile dilettantismo, egli sollevò la questione.

Un vento leggero come il favonio gli pareva apportatore di una nuova vita spirituale e alcuni segni egli vedeva già impressi sull'opera dei maggiori fra i nostri scrittori viventi. Io non credo che il favonio, per esempio, di Ungaretti, susciti mai piú che una leggera increspatura sul mare dei senti-

menti contemporanei (la responsabilità di questa immagine ricade tutta su Angioletti che ha incominciato). Ma, a parte questa riduzione del quadro visivo – Angioletti vede grande dove io vedo piccolo –, credo di riconoscere il suo orientamento e di apprezzarlo.

Sviluppi molto diversi ha avuto la questione portata in altri campi. A un pacifico voto formulato da Manlio Lupinacci il quale domandava per la generazione futura simpatia umana e coraggio morale, Galvano della Volpe e Mario Alicata hanno risposto con due vivaci articoli, il primo avvertendo che la civiltà futura in quanto civiltà della tecnica non ammette coraggio e simpatia ma solo lavoro (conclusione che sembra piuttosto malinconica), e il secondo postulando la necessità di piú rigorose esigenze morali.

Quindi Spirito in un articolo molto preciso ha esaminato i motivi reazionari che perdurano nell'Europa contemporanea, e poiché egli giudica che questi motivi siano di natura illuministica, ha invocato a superarli un nuovo romanticismo.

Ognuno di questi scrittori, dunque, intende a modo suo il termine romanticismo, ma tutti sono concordi nell'auspicare il sorgere di un nuovo lievito spirituale che modifichi la struttura odierna e dia all'Europa l'ordine di cui ha bisogno. Io non mi rendo conto chiaramente di questa esigenza; o meglio, non vedo perché questa rivoluzione, o ritorno, debba chiamarsi romantica; tutte le mie tendenze mi portano se mai a credere il contrario e a combattere nella discendenza romantica il primo fattore di reazione. Inoltre gli scritti che ho citato e in particolare i primi tre hanno accentuato il carattere moralistico della disputa: a me preme

fissare alcuni aspetti culturali perché chi vuole ne tragga poi delle conclusioni attive.

Innanzi tutto: cos'è il romanticismo per noi? Io penso che convenga restringersi al significato limitatamente storico della parola. So benissimo che è possibile tracciare linee di contatto all'infinito e stabilire alberi genealogici simili alla quercia di Arturo; ma in questo modo si disperde soltanto il contenuto delle proprie affermazioni. Cosí non sono d'accordo con il mio amico Alicata quando chiama romantico san Bernardo e romantici i Vangeli, e mi pare che sia anche quello un indulgere a cattive consuetudini. Di fronte all'esempio storico e liberi da qualunque categoria arbitraria sarà forse piú facile venire a un'intesa.

Le derivazioni romantiche nella nostra vita spirituale sono ora cosí complesse e intricate che è

in certo modo impossibile discriminarle. Ma è tuttavia necessario compiere un lavoro di vaglio sulle singole esperienze che giorno per giorno si presentano, saggiarne l'utilità particolare al di fuori di ogni valutazione complessiva. Cosí i frutti buoni del romanticismo, quelli che hanno un sapore vivo per noi, saranno la poesia di Keats e il teatro di Kleist, la filosofia di Schelling e la musica di Schumann. Saranno nell'ordine politico i moti rivoluzionari che vanno dal '21 al '48 e le affermazioni di indipendenza e di dignità personale che svilupparono i teorici del liberalismo europeo. I frutti cattivi (per noi) saranno la poesia di Byron e la teoria politica di Adam Müller, il vago empito religioso che accompagnò tante manifestazioni del secolo scorso e la parte eccessiva attribuita alle forze incoscienti e in genere alla sfera dell'irrazionale. Sono tutti esempi presi a caso,

forse reversibili. Comunque, si tratti di ideologie o di opere realizzate, siamo sempre sul piano delle tracce concrete, dei dati esatti. Al di fuori di questa che è l'eredità storica di un tempo, il tempo romantico, si vuole abbracciare ora uno stato d'animo, un pathos, risuscitare tutti quei fattori imponderabili che preparano lo sfogo, «l'éclosion romantique». E questa tendenza io credo che si debba combattere, non solo perché genericamente irrealizzabile (questo lo sa bene anche chi si propone un tale compito) ma perché falsa e oziosa nei suoi motivi.

Sono proprio i residui di quel pathos romantico il piú grave peso morto che l'Europa intellettuale si trascina. I miti romantici splendono con tutto il loro vigore sul nostro cielo; e romantici sono gli idoli a cui sacrifica la parte piú corrotta d'Europa. Di fronte a questa unanime decadenza la Dea Ra-

gione di Robespierre, già oggetto di molti sarcasmi, appare in una luce nobile e calma; e uomini e momenti del secolo XVIII dimenticati o condannati come antistorici riprendono la loro funzione esemplare. La tesi di Spirito appare cosí capovolta: proprio quei temi che sembravano a lui esauriti e disfatti, noi pensiamo che una generazione piú giovane possa riprenderli e farne il cardine di un'opera rivoluzionaria.

S'intende che con questo giudizio il terreno delle considerazioni storiche è abbandonato, e si passa a un altro problema: di scelta e di polemica attiva. Il problema della strada da scegliere, in cui le soluzioni individuali hanno un peso secondario.

A sostegno della mia tesi io ho solo una certa esperienza dei miei coetanei; un'esperienza abbastanza importante perché la mia generazione

(quella nata fra il ’10 e il ’20) è l’ultima arrivata alla consapevolezza e in questo senso quella che ha in mano i fili. So che è difficile determinare le pretese e i compiti di una generazione prima che essa sia giunta al suo punto di maturità, abbia affrontato le circostanze che serviranno a definirla. Ma sui sintomi che fin d’ora si annunziano nei migliori e nei piú capaci mi pare che da molte parti ci si inganni.

Che l’attuale generazione abbia sete di trascendenza, di lotta col demone, di miti eroici e di sublimi orrori, io non credo. Essa lascia ai vecchi intellettuali delusi questa confusione di propositi; le conversioni religiose e il distacco dal mondo. Posta di fronte a dei problemi vitali, educata fra avversità precise e sensibili, l’ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente co-

struito. Solo sfruttando le armi di questa sua esperienza, unendo una estrema freddezza di giudizio alla volontà tranquilla di difendere la propria natura, essa potrà sfuggire alla condizione di servitú che si prepara per le minoranze inutili.

I segni di questa reazione sono ancora lontani; ma certo non bastano a ingannare le molte prove di smarrimento che capitano sotto gli occhi (perché sono appunto prove di smarrimento, non indice di un qualsiasi futuro).

Gli autori politici che parlano del Mediterraneo in termini spirituali, i critici letterari che scrivono di Eugenio Montale in termini agiografici sono gli ultimi mostri di un tempo che ha sofferto molte crisi. Il rosso crepuscolo di questi dèi non riuscirà a commuoverci, quando la chiarezza delle idee e l'onestà dei propositi avranno ancora una volta

ragione dei mistici, dei taumaturghi e dei profeti.

## *XVII.*

## *LA GUERRA ESPERIENZA SUBITA*

## *Wiechert o del martirio*[28]*.*

Da una letteratura incerta sui dati della tradizione e in gran parte soffocata dall'impegno politico e divulgativo, emergono quegli scrittori che una vaga disposizione naturale sorregge nel loro lavoro: quelli cioè che vedono ancora nella poesia un dono da custodire e da difendere, e non un ufficio da assumere di fronte al pubblico. È cosí che il nome di Carossa, altrimenti destinato a non superare una breve cerchia di ammiratori, sembra oggi rappresentare i valori piú genuini della poesia tedesca. Accanto a Carossa una posizione particolare in quest'ordine di serietà spetta a Ernst Wiechert, i cui libri trovano in Italia accoglienza sempre piú favorevole. Dopo *La signora* e *La vita*

28 In «Oggi», 13 settembre 1941.

*semplice* pubblicati da Mondadori e *La serva di Doskocil Jürgen*, che uscí per i tipi di Sperling e Kupfer, è ora la volta di *Ognuno*, romanzo di guerra che l'editore Frassinelli presenta in accurata veste tipografica nella buonissima versione di Massimo Mila.

*Ognuno* è il protagonista del libro, uno dei tanti che la guerra ha colpito nella loro sorte giovanile e definitivamente asservito alle proprie leggi, staccandoli da ogni altra promessa. Questa che fu l'esperienza principale della generazione di Wiechert e che è poi tornata con diversi significati nelle pagine e nei diari dei superstiti, ha mantenuto qui il suo valore originario di destino, avventura individuale. Ogni contatto col mondo inteso come rapporto polemico o tentativo di giudizio è evitato da Wiechert con la cura piú assidua; sembrerebbe una contaminazione su queste pagine a

cui non si può chiedere altro messaggio che quello di una vaga solidarietà umana. Nella sua volontaria abnegazione è il pregio principale dello scrittore Wiechert, nell'avere egli rinunciato all'opera celebrativa come al *pamphlet*, alla vendetta. (Molti libri di guerra sono in realtà solo vendette). Ma in questa rinuncia è anche il suo limite: e chi legge vedrà di pagina in pagina sfaldarsi la storia e l'umanità dei personaggi svanire dietro un leggero velo di lagrime.

In realtà Wiechert non è un narratore. È un uomo capace di tenere evocazioni e di un'ammirevole chiarezza di linguaggio, ma non si preoccupa affatto di sostenere il racconto con i mezzi piú elementari. È uno scrittore a tesi, secondo una formula comune, ma le sue sono tesi sentimentali e guardinghe che stentano a precisarsi. Cosí la tesi di questo libro è il dolore, il dolore dei giovani che

consumano e perdono la loro età, il dolore delle madri, il dolore delle donne. Altri hanno elevato su queste basi meravigliose costruzioni polemiche e affrontato i piú ardui argomenti; Wiechert è lontanissimo da un impegno di questo genere: a lui basta condividere l'esperienza e riconoscerne le ultime ripercussioni nell'animo dei protagonisti. I personaggi di *Ognuno* sostengono la loro parte con il martirio, non con un qualsiasi argomento, e alla fine lasciano il lettore incerto sulla loro fisonomia leggermente ribelle.

Questa inclinazione dell'autore si riconosce del resto nella stesura del libro, nel suo progressivo staccarsi da ogni interesse concreto. Seguendo una rapidissima deriva passa dalle chiare evocazioni delle prime pagine, da quelle caserme di pace dove si logora la giovinezza dei protagonisti, a una regione di mito sempre piú confusa. La

guerra è già un mito nell'animo dei ragazzi, un mito assai piú nobile di quello che propone la propaganda ufficiale, ma tuttavia un termine irreale e distante. La madre, la madre sposa, la madre amante, le mani, i flauti, le notti con i fili d'erba in bocca: tutto questo tumulto di immagini complementari precipita nella seconda metà del volume e soffoca qualsiasi libertà di parola. È il dannunzianesimo dell'anima, la tabe essenziale della prosa tedesca moderna. Da noi quella forma di eccitazione sentimentale ha esaurito la propria fortuna nei primi anni del secolo; in Germania si perpetua con un'incredibile varietà di toni e di argomenti e sembra rispondere a una necessità dei tempi.

Il destino piú comune dei personaggi letterari tedeschi è dunque quello di essere creature o demiurghi, quasi mai uomini. Questo sfuggire alla

misura umana nella rappresentazione d’arte mi pare un segno notevole di debolezza, certo un segno assai piú grave di quella corruzione che si voleva riconoscere in altre forme d’arte ormai condannate.

Qui la prova piú certa è data dalla reazione tipicamente virile, dalla reazione al fatto politico. Tutte le volte che la parola «patria» ritorna nel libro è un diffondersi di lunghe ripercussioni. Questi personaggi non si alzano in piedi battendo i tacchi come avviene nella maggior parte dei romanzi tedeschi contemporanei. Soffrono o sorridono, sanno che alcune parole devono essere pesate ogni volta per essere comprese, e finalmente obbediscono o rinunciano, ma sempre in una curiosa distanza fantastica. Che si possa andare oltre una tale separazione di fantasia e risalire all’origine dei miti per discuterli non è conciliabile con la fe-

de di Wiechert. E questo valutare il fatto storico e politico come un idolum, come un fatto naturale che deve essere preso nella coscienza ma non alterato, mi pare il sintomo piú grave di smarrimento. Un seguito di smarrimenti è tutta la storia di questi giovani; una fitta vicenda spirituale che non tocca mai i limiti della personalità individuale. La guerra e i suoi simboli sono motivo di un continuo approfondimento interiore, ma non si vede dove questo approfondimento possa portare uomini sforniti di ogni centro morale. Sensibili e accorti, essi subiscono le esperienze, e credono cosí di assolvere una missione; non si accorgono che «subire» l'esperienza, qualsiasi esperienza, significa colare a picco.

Questa digressione, s'intende, non tocca il significato letterario dell'opera di Wiechert. Direi anzi che le cose dette sopra confermano la sua felice

disposizione; in questa totale assenza di giudizio è il primo presupposto di una pura sensibilità (chi vuole può anche tradurre vichianamente in termini eletti). Ma le digressioni non sono inutili. Soprattutto quando a distrarre dall'opera letteraria intervengono elementi cosí forti come quelli attuali. Qui si parlava di soldati tedeschi: di uomini a cui è impossibile non pensare nelle giornate dell'agosto 1941.

## *XVIII.*

## *SUL DISORDINE IDEOLOGICO TEDESCO*

### *Scrittori tedeschi[29].*

Bonaventura Tecchi continua a svolgere i temi di una narrativa indipendente e personale e ha dato ancora l'anno scorso con *Giovani amici* una prova della sua freschezza d'animo e della sua chiara fantasia. Il suo valore critico restava invece consegnato al volume su Wackenroder, che apparve piú di dieci anni fa nelle edizioni di Solaria; piace ora veder raccolti in un grosso volume edito da Parenti i saggi e gli articoli da lui dedicati in questi ultimi venti anni agli scrittori della Germania contemporanea. Il libro non ha pretese di rivelazione critica né di presentazione organica di un periodo (sulle doti piú mature di Tecchi critico illuminerà meglio il secondo volume, in cui so-

29 In «Primato», 1° dicembre 1941.

no annunciati cinque lunghi saggi anch'essi già apparsi su riviste di studio o nati dall'insegnamento universitario). Qui note semplicemente informative e recensioni di vario impegno si alternano a brevi saggi in cui il discreto moralismo di Tecchi illumina aspetti imprevisti dell'opera d'arte.

La nota piú interessante del libro mi pare che sia appunto questa: la reazione costante del critico sicuro di un gusto e di una regola umana all'effusione sentimentale e al disordine ideologico di una letteratura come quella tedesca del dopoguerra, a cui si potrebbe applicare in blocco il giudizio che Goethe dava di Arnim: «È come una botte senza cerchi che perde vino da tutte le parti». Perdeva anche del buon vino; ed è motivo di rammarico che tutto quel fermento di programmi e di opere non sia arrivato a una pacificazione naturale. Finita di morte violenta quella letteratura

non ha lasciato un segno delle sue ultime intenzioni e una traccia precisa da seguire. Già da qualche anno la nuova poesia tedesca procede infatti su strade diverse e non riconosce alcuna parentela con quella che l'ha preceduta.

Secondo questo schema il libro di Tecchi si può dividere in due parti: una dedicata agli scrittori di Weimar e l'altra a quelli del terzo Reich. La prima ha piú un andamento di cronaca: i libri e gli autori vi sono avvicinati secondo motivi spesso occasionali e nelle pagine del critico interessa soprattutto l'attenzione rivolta a qualche fenomeno di massa, a quelle reazioni psicologiche e di gusto che sono lo sfondo naturale dell'epoca. Questa parte, pur felice nei suoi svolgimenti, non offre quindi dati nuovi per la soluzione del problema a cui accennavo prima: la determinazione dei veri valori poetici della Germania negli anni dal '18 al '33. Il

miglior contributo critico che si può ricavare in questo senso dai saggi di Tecchi è se mai nei limiti che egli pone ad autori di piú vasta fama: Werfel, Wassermann, Heinrich Mann. Tutti sono considerati con molta attenzione; e di quasi tutti si scopre il difetto emergente, quel compromesso con le ragioni dell'arte che ha finito per suscitare intorno alle loro opere piú un fervore di intelligenti discussioni che il calmo silenzio della poesia. Del resto agisce in queste pagine anche una sottintesa polemica personale; e da uno scrittore cosí poco ideologico come è Tecchi è giusto aspettarsi queste esitazioni e queste riserve.

Piú decisamente critico il tono della seconda parte del volume che comprende gli scrittori degli ultimi anni. Anche qui per uno studioso straniero il primo compito è quello di valutare a una misura di intelligenza e di civiltà europee i tentativi com-

piuti in Germania. E Tecchi assolve con giusta severità il suo compito ricordando le pregiudiziali dogmatiche che vietano agli scrittori tedeschi un completo abbandono alla loro arte. Preoccupati quasi tutti di esprimere un ideale non solo umano ma germanico, di restituire alla sua purezza la tradizione nazionale e di altre istanze ugualmente fantastiche, essi smarriscono il senso delle loro possibilità letterarie. L'equivoco degli scrittori di grandi propositi è denunciato con molta precisione da Tecchi: autori come Kolbenheyer o Grimm suscitano in noi la stessa impressione di disagio che si ritrova in queste pagine, e alla giovane poesia di Gerhard Schumann nessuno che abbia una educazione letteraria moderna può prestar fede. Cosí è facile concludere che, se le ambizioni di molta letteratura di Weimar sono cadute presto nell'effimero gusto della «rivoluzione perma-

nente», il ritorno all'ordine bandito dagli scrittori del terzo Reich ha chiuso in un'aura provinciale alcune delle aspirazioni piú generose e ha obbligato al silenzio i non conformisti. Tecchi indica con mano sicura i nomi di coloro che sfuggono a questa scolorita atmosfera: Jünger, Carossa, Wiechert fra i prosatori, Britting per qualche poesia. Si può sottoscrivere quasi interamente a questi giudizi e insieme constatarne l'esattezza attraverso le ripercussioni che la qualità dell'autore ha sulle pagine del critico. Mentre altrove il giudizio di Tecchi appare sommario e affrettato proprio per una mancanza di materia da penetrare, si veda come il suo linguaggio critico si fa subito pieno quando egli ha di fronte un testo ricco di possibilità, un autore per cui senta qualche affinità elettiva. Per quest'ultimo carattere vorrei indicare i capitoli su Wiechert e le pagine molto belle su Tho-

mas Mann. L’analisi di un libro cosí importante per il suo tempo come è *Unordnung und frühes Leid* è condotta da Tecchi con una leggerezza di mano veramente ammirevole.

Del resto se prima ho indicato una costante nell’accorto moralismo di Tecchi recensore, vorrei anche rilevare il progresso tecnico che si riconosce nel corso di questo libro. Dai saggi del ’24-25 agli ultimi del ’40 il cammino compiuto dal critico è grande. Non resta che augurarsi altre prove di questa maturità di giudizio e di questa chiarezza ideale, raggiunte da Tecchi in venti anni di continuo e disinteressato esercizio d’intelligenza.

**1942**

## *XIX.*

## *L'ESEMPIO DI PISACANE*

### *Prefazione al Saggio sulla Rivoluzione*[30].

Per la maggior parte degli italiani il nome di Carlo Pisacane non suscita altro ricordo che quello scolastico e vago dell'impresa di Sapri. Ma questo episodio rischia di non essere compreso da chi volesse vedervi solo il gesto disperato di un ribelle: in realtà esso fu la conclusione di una vita governata da ideali concreti, tutta unita in uno sforzo di coerenza e di chiarezza interiore.

Tenente del genio nell'esercito borbonico, piú tardi disertore e perseguitato; volontario nella campagna del '48, capo di Stato Maggiore nella difesa della Repubblica Romana, rifugiato in Piemon-

---

30 Prefazione alla edizione del *Saggio* a cura di G. P., Einaudi, Torino 1942.

te e occupato nella preparazione del movimento insurrezionale, egli cercò una ragione dottrinale a questa sua opera di rivoluzionario e la trovò in una teoria della storia della politica che anima tutta la sua polemica nazionale e che lo allontana singolarmente dalle idee dei contemporanei.

Resta da vedere quanto nel suo pensiero cosí poco incline agli svolgimenti astratti fosse estraneo ad aspirazioni piú diffuse, a un moto che, contenuto per molto tempo in forme rozze e provinciali, sarebbe riuscito solo piú tardi a manifestare la propria vitalità e a imporre le ragioni che lo guidavano accanto ad altre ormai accettate e potenti. Ma è certo che fra i dottrinari del Risorgimento (fra coloro cioè che affidarono il loro nome a una concezione politica ampiamente riconosciuta) Pisacane non ha compagni. Devoto a un tempo a Mazzini e a Cattaneo, partecipe dei moti

dei contemporanei e sensibile a tutti i loro problemi, egli si stacca dai federalisti come dai mazziniani ortodossi, per formulare il pensiero piú audacemente rivoluzionario che abbia dato il suo tempo: è l'unico socialista intransigente dell'Italia pre-unitaria, e un socialista per temperamento e per metodi assai piú vicino ai moderni teorici che ai vecchi dottrinari di un'utopia collettivista.

L'affinità dei motivi svolti nel *Saggio sulla Rivoluzione* e già in alcune pagine di *Guerra combattuta* con i temi fondamentali del marxismo è cosí evidente che ha procurato a Pisacane il nome di materialista storico e la fama di precursore di Sorel. Tali avvicinamenti possono sorprendere chi è rimasto all'immagine leggermente sfocata dell'eroe di Sapri; tuttavia essi trovano una precisa conferma nel linguaggio politico dello scrittore napoletano.

L’affermazione cosí frequente in Pisacane che le idee derivano dai fatti, e non questi da quelle, corrisponde nella sua sommaria enunciazione al cosiddetto «rovesciamento della dialettica hegeliana» operato da Marx. La subordinazione dei fatti di natura politica a quelli di natura economica, che sarà piú tardi il cardine del materialismo storico, ritorna con chiarezza in queste pagine (p. 116: «la ragione economica nella società domina la politica»). Perfino alcuni aspetti strettamente economici del processo storico, come la legge del concentramento dei capitali, sono noti a Pisacane; e il gusto delle formule di battaglia («distruzione di chi usurpa») fa pensare alle formule divulgate piú tardi dal marxismo («espropriare gli espropriatori»).

Queste affinità di linguaggio hanno indotto gli studiosi a domandarsi se Pisacane avesse letto a

Londra il *Manifesto dei comunisti*. Dai dati che si posseggono non risulta un contatto diretto fra il nostro esule e il gruppo di emigrati internazionali che faceva capo a Marx e a Engels; comunque quello che preme sottolineare qui non è un problema di scuole, ma il singolare interesse che la polemica sociale di Pisacane ha tuttora nei riguardi del movimento rivoluzionario europeo. A quel movimento egli appartiene per l'intensità e il rigore delle sue convinzioni, ancor piú che per lo sviluppo del suo pensiero.

Pisacane non fu un grande teorico. I principî che sopra si sono citati e che attraverso il diffondersi del marxismo dovevano diventare la piú forte leva rivoluzionaria d'Europa sarebbero rimasti nelle sue opere a uno stadio letterario probabilmente infecondo. Nelle pagine dei *Saggi* si trovano mescolate a intuizioni felici vecchie e screditate dot-

trine; e bisogna riconoscere che, se egli aveva raccolto la tradizione del pensiero politico italiano del Settecento, ne aveva anche avuto in eredità costruzioni artificiose e caduche, ora tanto piú vuote dopo un secolo di vita.

Ma quello che non può non colpire lettori avvezzi al linguaggio dei nostri scrittori del secolo scorso è il tono nuovo di Pisacane, la sua spregiudicatezza di fronte a problemi da altri appena sfiorati e il vigore ideologico che si rivela nelle pagine piú penetranti. La parte veramente notevole di questo saggio è quella dedicata alla demolizione dei miti borghesi: il capitolo sulla proprietà, quello sulla religione e sulla fratellanza. Rare volte nella nostra letteratura si sono affrontati con tanta sicurezza e con tanta libertà di linguaggio argomenti che la tradizione e il sentimento degli italiani rendevano difficilissimi. Solo questo nobile borboni-

co, della famiglia dei duchi di San Giovanni, poteva arrivare a proposizioni cosí radicali come quelle che si leggono nella *Rivoluzione*. «Ostacoli all'umana felicità, come scogli di sicuro naufragio, il diritto di proprietà ed il governo», è scritto a p. 128; e piú avanti i giudizi sul cristianesimo provano un'avversione irreducibile non solo alla Chiesa di Roma ma a ogni forma di vita religiosa. Quanto fosse radicata in lui questa pregiudiziale laica si vede del resto anche nei giudizi su Mazzini che, piú o meno benevoli secondo i tempi, insistono tutti con molta acutezza sul motivo del distacco religioso. Infine notevolissime le pagine del capitolo IV in cui il mito della fratellanza è rifiutato con parole che sono piuttosto di un contemporaneo di Sorel e di Pareto che di un discepolo dell'umanitarismo settecentesco: «Il fine è l'unità d'interessi, la fratellanza, mezzo la riforma completa degli

ordini sociali operata con la forza» (dove l'accento è da mettere evidentemente sulla seconda proposizione, sul mezzo e non sul fine).

Cosí Pisacane si stacca dai moderati, da quei dottrinari i quali «badano che la scienza non esca dalla sua innocenza» e a cui si rivolge il suo sarcasmo come piú tardi quello di Marx. Egli afferma risolutamente la propria natura rivoluzionaria; si pone sulla via di quei «riformatori» che ha indicati poco prima come l'aristocrazia delle nazioni moderne e in cui vede rappresentato l'esempio della piú alta virtú civile. Questo coraggio ideologico mi pare che rappresenti il maggior contributo di Pisacane alla storia del pensiero politico italiano. E che insieme documenti la sua maturità di uomo, il grado di persuasione a cui era giunto attraverso letture e contatti personali un individuo per altro destinato a una vita non

certo di studio (la sua era prima di tutto una vocazione militare).

A questa maturità di coscienza e a questa chiarezza interiore non corrispose in lui una maturità politica. I singoli problemi gli sfuggono nella loro formulazione immediata: giudicava secondo gli schemi della propria ideologia e si affidava al difficile esempio di una natura generosa e impulsiva. Di fronte al problema italiano la soluzione scelta da Pisacane fu fin dal principio quella mazziniana; e da questo atteggiamento iniziale deriva in gran parte il suo errore politico. Meno fiducioso di Mazzini nelle virtú messianiche dei popoli, addirittura sprezzante quando accenna nel Testamento all'«ignobile volgo» che segue la fortuna dei vincitori, egli divide tuttavia l'indifferenza degli ideologi del suo partito per le possibilità individuali nell'uomo politico. «La vanità dell'uomo lo

induce a credersi creatore di quei concetti che ha semplicemente svolto, ispiratore di quelle imprese che dall'universale volontà sospinto produsse a fine» (p. 180). Dinanzi ai problemi del Risorgimento prendere una tale posizione significava non prevedere il fenomeno Cavour. Il «fenomeno», ché verso l'uomo Pisacane non ebbe né poteva avere alcuna simpatia, persuaso com'era che il costituzionalismo dei governanti piemontesi fosse piú dannoso all'Italia dell'assolutismo borbonico. La sua tesi doveva essere smentita dai fatti, almeno per quanto si riferisce alla capacità del Piemonte di promuovere l'unità nazionale; essa non è ancora del tutto vinta nell'ordine delle affermazioni ideali, e da molto tempo le conseguenze e i pericoli denunciati dai mazziniani provano la loro realtà di fronte all'Italia unita. Comunque contro il politico Cavour Pisacane non

poteva cedere. Egli apparteneva a un'altra razza, alla razza di coloro che nella storia del secolo scorso dovevano sostenere una parte diversa e difficile: non quella di chi raccoglie e ricostruisce, ma quella di chi abbatte e sacrifica. Solo tra questi suoi compagni di lotta egli appare nella luce che lo spiega, e trova la sua misura storica.

Altra forza educativa (almeno come capacità di convincere e di guidare) ebbe Mazzini, e diversa capacità di teorico e di sistematore Marx. Ma inevitabilmente fra questi due nomi si pone quello di Pisacane come un esempio di rara indipendenza di giudizio e di coerenza interiore. Cosí vicino a Marx nella capacità di adoperare al servizio di una ideologia tutti i mezzi di una forte dialettica, nella assoluta spregiudicatezza e nel rifiuto di ogni compromesso; cosí fedele a Mazzini nella persuasione che ogni problema politico si riduce

in definitiva a un problema di coscienza, egli attinge alle due maggiori forze rivoluzionarie del suo tempo. Comporre il dissidio fra il determinismo economico dell'uno e il volontarismo etico dell'altro era compito troppo alto per Pisacane; ma da questa apparente contraddizione egli trae il vero significato della sua opera. Resta, la sua, soprattutto una lezione morale. E non si può non riconoscere una raggiunta maturità umana a chi prima di partire per l'impresa di Sapri poteva dettare le ultime parole del Testamento. Non solo Dio e la sua legge sono lontani da quelle righe, ma vi appare superata qualunque ipostasi che possa soccorrere i morenti; la patria, il popolo, la gloria sono appena nominati in quel saluto: «Tutta la mia ambizione, tutto il mio premio lo trovo nel fondo della mia coscienza e nel cuore di tutti quei cari e generosi amici che hanno cooperato e

diviso i miei palpiti e le mie speranze».

## *XX.*

## *INDIPENDENZA E IGNORANZA*

### *Sul protezionismo della cultura*[31]*.*

Due anni fa, agli ultimi littoriali della cultura, ricordiamo che si discuteva sul tema «Indipendenza della letteratura italiana» e che furono coperti d'ingiurie e di fischi i pochi che tentarono di dare una interpretazione reazionaria all'argomento. Reazionari erano allora quelli che domandavano l'esclusione dal nostro orizzonte culturale di un complesso di opere e di modi espressivi che erano giudicati falsi solo perché stranieri. Tutti eravamo d'accordo nel deprecare la facile fortuna che trovano in Italia libri spesso mediocri; ma nessuno credeva seriamente che questo male si potesse eliminare adottando misure repressive, chiudendo la porta a ogni esperienza che fosse nata

31 In «Primato», 1° febbraio 1942.

fuori d’Italia e cercando una facile immunità nell’isolamento e nella inerzia spirituale. In quegli anni noi ci eravamo proposto un ideale d’indipendenza alquanto piú alto: che fosse consapevole elaborazione di una materia discorde, riduzione a un unico linguaggio e a un’unica dignità italiana dei motivi piú diversi. Cosí ci fu facile dimostrare che la cultura non è un prodotto da misurare in termini da bilancia commerciale, che ogni scambio è produttivo in un mondo dove non valgono le leggi dell’economia e che, in genere, la censura prefettizia è un efficace mezzo di controllo, ma non basta a promuovere una letteratura indipendente.

Del resto i littoriali avevano un vivo carattere di assemblea rivoluzionaria e quando i contradditori si fermavano su tesi cosí semplici e meschine era lecito disfarsene in modo brusco e abbando-

narli all’ironia del pubblico.

Da allora non sentimmo piú parlare di protezionismo della cultura. Leggemmo qualche tempo fa la candida proposta di un noto drammaturgo italiano il quale suggeriva di escludere dai nostri repertori tutte le opere drammatiche di autori stranieri, compresi Shakespeare e Goethe, perché diseducative; ma quella proposta, in cui non si sapeva dove finisse il civismo e dove cominciasse un’energica tutela dei propri interessi, fu accolta molto freddamente; e crediamo che Shakespeare si reciti ancora nei nostri teatri senza alcuna offesa per i soldati che combattono e con probabile vantaggio per l’educazione popolare.

Questa necessità di distinguere secondo valori e soprattutto di non temere il contagio è stata bene intesa, almeno come arma di propaganda, dai te-

deschi; e ricordiamo che ancora pochi mesi fa, nella vetrina di una grande libreria di Monaco spiccava l'orgogliosa scritta: «Le ultime novità inglesi e francesi», e i libri di Lawrence erano allineati in buon ordine accanto a quelli di Carossa e di Binding.

Si poteva dunque sperare che la tesi dell'indipendenza come ignoranza fosse definitivamente abbandonata; ma essa riaffiora in un articolo di Goffredo Coppola apparso sul «Popolo d'Italia» il 15 gennaio, in cui si chiede un provvedimento di polizia contro Dostojevskij e si considera traditore della patria e d'intesa col nemico chi si avventuri a tradurre il vecchio Charles Dickens.

Ci pare, questo, un atteggiamento cosí equivoco e dannoso da meritare una breve discussione.

Esaminando il bilancio per il 1941 di una casa

editrice italiana, Goffredo Coppola nota che il catalogo di quella casa comprende alcune opere anglosassoni e russe. Soprattutto lo colpisce il fatto che sia stata pubblicata quest'anno una nuova edizione di *Guerra e pace* di Leone Tolstoi, anzi di «Lev Tolstòj come Casa Einaudi stampa con giudaica scrupolosità di forestiero».

Ora si vorrebbe domandare a Goffredo Coppola perché adoperi parole cosí compromettenti. Che cosa vuol dire «giudaica scrupolosità di forestiero»? Il nome Tolstòj si scrive cosí, e il fatto che l'Italia fascista sia in guerra con la Russia bolscevica non è una buona ragione per sbagliare l'ortografia dei nomi propri. Allo stesso modo chi scrivesse Churchill con una elle sola non darebbe prova di un particolare odio all'Inghilterra, ma solo di una scarsa conoscenza dell'ortografia.

Goffredo Coppola se la prende con le traduzioni e non sa che solo paesi di alta cultura possono tradurre molto; che la traduzione, quando è veramente opera letteraria, non significa atto di soggezione ma presa di possesso. Tutte queste opere che entrano in Italia saranno un fecondo terreno di prova per chi sappia affrontarle con intelligenza critica e riconoscere in questo continuo confronto la misura della propria originalità. Quanto agli altri, gli imitatori della commedia francese e i succubi di Körmendi, essi potranno forse essere tratti in inganno; ma perché dovremmo preoccuparci di salvare uomini cosí evidentemente predestinati all'errore? La vera cultura italiana non ha bisogno di censori. Questa è la nostra certezza, fondata sulla fiducia nel lavoro dei migliori contemporanei, sulla loro maturità di giudizio.

Guerra di religione è intitolato l'articolo di Goffredo Coppola. Certo; ma questa che si combatte è una guerra di religione a cui rivendichiamo un senso e una dignità nuovi, se deve rispondere all'idea che ce ne siamo formata in un'epoca di faticoso rinnovamento. Mentre il Coppola – certo per amore di polemica – tenta far credere di avere un'idea alquanto diversa delle guerre di religione. Press'a poco quella che doveva avere il califfo Omar, «intransigente» anche lui, il quale, compiuto il meritorio gesto di bruciare la biblioteca di Alessandria, aggiunse la nota frase sull'utilità dei libri che non fossero il Corano. Ma non possiamo credere che Goffredo Coppola, di cui conosciamo l'impegno di studioso e la spregiudicatezza di polemista, abbia voluto riferirsi a questa forma di facile intransigenza che piú volte ha ripudiata nei suoi scritti.

## *XXI.*

## *LA DECOMPOSIZIONE DI UNA SOCIETÀ*

### *I rivoluzionari decadenti[32].*

Lo spettacolo delle nazioni oppresse e divise, questo antico tema biblico è ormai troppo familiare ai nostri occhi perché il primo sgomento non debba cedere a una piú fredda passione e risolversi nel severo giudizio della storia contemporanea. Pure, se i paesi provinciali e discordi continuano la loro vicenda di spartizioni e minacciano una interminabile storia di rappresaglie e di crisi, non si può accettare la scomparsa di una grande nazione come un incidente di guerra. Nessuna guerra e nessuna ideologia potranno cancellare dalla storia d'Europa il nome Francia o il nome Germania. Per questo si guarda oggi con particolare cura alla Francia che è al principio del 1942 il

32 In «Primato», 1° maggio 1942.

paese piú smembrato d’Europa.

Questa definizione non considera affatto lo stato del territorio francese. La linea di demarcazione, la sottile linea verde che corre da Ginevra a Baiona, è appena un simbolo geografico di questa sorte. È il confine piú astratto d’Europa: passa in mezzo ai campi, taglia le strade e solo al cadere della sera assume una sua realtà sensibile, quando da una parte si accendono le fioche luci della Francia di Pétain e dall’altra scende il buio che avvolge l’Europa in guerra. Altre linee, meno visibili ma piú profonde, dividono i francesi fra loro; ne fanno un popolo smarrito e discorde che cerca senza tregua una via al riscatto dei propri errori ed esita con sconcertante facilità fra soluzioni opposte.

Il primo tentativo, subito dopo la disfatta, fu quello

di ricomporre l’unità ideale del paese, quella figura di donna tante volte mutata nel tempo che ha trovato la sua ultima espressione in un puro e bel disegno di Matisse, «Gardez votre confiance dans la France éternelle». Cosí si chiudono i discorsi del maresciallo: ma invocazioni e figure non bastano a coprire uno stato di profondo squallore, e l’incubo del provvisorio grava sulle storiche decisioni di Vichy.

Dietro questa «France éternelle», che ha un po’ l’irrealtà dei vecchi simboli repubblicani, esistono molti paesi che portano il nome di Francia. Esiste la Francia di Pétain, piena di ritratti del Maresciallo nelle vetrine, di striscioni tricolori, di preghiere per la Vergine, di ceri e di famiglie savoiarde leali. Esiste una Francia dissidente, di piccoli borghesi, di ascoltatori di radio straniere, occupati a scrivere sui muri e a comprare di nascosto distintivi de-

gaullisti. Esiste ancora la Francia in qualche isolotto che ubbidisce a De Gaulle e nelle riunioni segrete di individui votati alla resistenza.

Nella povertà generale di carbone e di burro, di olio e di benzina, la Francia del 1941 ha visto nascere qualche libro. Pochi libri, scritti in fretta e stampati male, semibruciati come quel manoscritto di Petitjean che un proiettile tedesco colpí a Forbach, mentre un bombardamento ne distruggeva le bozze a Tours. Ma sono i segni di una lenta ripresa: le vetrine hanno di nuovo l'aspetto rigoglioso di una volta e i frontespizi bianchi della NRF si affacciano dai chioschi delle stazioni a portare il consueto saluto della civiltà francese. Degli editori risorti il maggiore è Grasset, e a lui si deve con i *Cahiers* di Montesquieu l'opera piú importante dell'annata. Strano libro, quei *Cahiers*.

Diffuso dopo quasi duecento anni dalla morte dell'autore e composto in modo da sorprendere gli studiosi, il libro è stato subito tradotto in tedesco e ha avuto quasi piú successo in Germania che in Francia. Molte parti sono ormai invecchiate: notizie di corte o moralità settecentesche; ma non si può ascoltare senza qualche sgomento la voce del vecchio magistrato tornare sulla terra per portare al suo popolo un messaggio di rassegnazione. «La France n'est plus au milieu d'Europe, c'est l'Allemagne». Questa l'unica voce di un grande del passato venuta a confortare i francesi del nostro secolo: dai viventi non si poteva aspettare maggiore conforto e non si è avuto.

Una specie d'ombra è scesa sugli uomini che rappresentavano fino a pochi mesi fa l'intelligenza francese. Al tempo dell'invasione corsero oscure voci sulla sorte degli intellettuali: si disse

che Gide era morto e che altri erano scomparsi sulle strade dell'esercito tedesco. In realtà Gide è vivo e pubblica tutte le settimane delle curiose interviste sul «Figaro»; dopo un primo momento di disordine fisico e di ripugnanza morale quasi tutti gli altri sono tornati alla superficie e cercano di riprendere le antiche fila nell'aria diversa dell'armistizio.

Ma un fenomeno piú grave ha colpito con Gide gli uomini che formavano il senato della cultura francese. Quella letteratura che occupava con abbastanza dignità gli ultimi venticinque anni e che aveva i suoi capi nella triade Gide-Claudel-Valéry ha trovato in questa guerra la sua fine puntuale. I futuri storici che ameranno, come Thibaudet, la divisione per epoche, potranno servirsi di questa approssimazione con sufficiente chiarezza. Un libro come *Les nourritures* o come

*Monsieur Teste* non avrebbe piú ragione di uscire dopo questa guerra. E del resto lo stesso Gide lo ha riconosciuto, illuminato forse dal suo estremo egoismo, quando a una domanda sull'avvenire della letteratura ha risposto che solo la sorte dei giovani lo interessa: quanto a lui e ai suoi coetanei, essi hanno già detto la loro parola, il loro messaggio non è di questo mondo.

Sarebbe facile fare del moralismo su una tale scomparsa: piú onesto indicare il limite cronologico, la conclusione formale di un periodo. E il migliore esempio è forse l'ultimo libro di Valéry: *Mélange*, una informe raccolta di annotazioni in prosa e in versi dove sembra che si estinguano tutti i temi di un'ultima poetica simbolista. «Mélange c'est l'esprit» è la triste conclusione di questo libro di cui non resta altro ricordo che il segno di una ornata vecchiaia e l'eco fresca di qualche

verso. («Quel silence, battu d'un simple bruit de bêche! – Je m'éveille attendu par cette neige fraîche – qui me saisit au creux de ma chère chaleur»).

Molto piú vivo nei suoi limiti di confessione letteraria un breve fascicolo di versi pubblicato da Aragon con il titolo di *Crève-cœur*. Dopo molte traversie politiche e ideologiche, dopo esser stato combattente in Spagna e direttore di un grande giornale, l'autore di *Anicet* ha ritrovato un ingenuo linguaggio poetico per accennare ai motivi della sua guerra. Gide ha indicato in questo libro, che ripete i modi della vecchia canzone, una possibile via di salvezza per la poesia francese; certo accanto a effimere scoperte formali l'opera di Aragon annunzia una non comune vitalità umana e un'alta dignità di linguaggio.

Ma i libri di poesia si perdono nella voce confusa della moltitudine: la letteratura di questo tempo è rivolta ad altri fini, documentari e apologetici. Come sul terreno politico l'armistizio è stato la rivincita degli esclusi, il ritorno di aspirazioni e programmi che da settant'anni lottavano contro la repubblica democratica, senza che un uomo nuovo abbia potuto raccogliere l'eredità dei nonagenari, cosí nessun giovane è venuto a sostenere le sorti dell'intelligenza francese. Ma voci che fino a ieri erano ascoltate con curiosità come ornamento di una libera discussione, hanno trovato a un tratto dei consensi e rappresentano, almeno di fronte agli estranei, l'ultimo dato della cultura contemporanea.

Un uomo che pareva destinato a compiere questa parte di demolitore delle rovine repubblicane è Henri de Montherlant. Ancora indeciso fra la

poesia civile e il romanzo erotico, padrone di una nitida intelligenza e viziato nelle sue radici profonde, Montherlant è piú di ogni altro l'uomo della crisi. Il suo libro *Solstice de juin* rappresenta il vero «désarroi» della Francia, la velleità rivoluzionaria e il triste spirito di reazione che animano le classi uscite intatte da questa guerra. La repubblica è caduta e la repubblica ideale che invocava Péguy è un nome troppo borghese per gli esteti della rivoluzione individuale. Il «bushido», gli ordini cavallereschi medioevali, il disprezzo per la donna e altre cretinerie di questo genere sono i miti che propone al suo popolo un soldato reduce dalla piú dura delle sconfitte. La guerra non ha insegnato a Montherlant nulla delle sue semplici virtú: la rassegnazione e il coraggio, la pietà di fronte al pericolo. È stata una specie di corrida per intellettuale disoccupato: «J'avais

pour ces armées déconfites la même indifférence qu'on a pour le cheval du picador, atterré, qui s'empêtre dans ses tripes. Déjà le jeu était ailleurs».

Abbastanza vicino a lui nell'ideologia è Drieu La Rochelle, l'ambiguo Drieu, ultimo direttore della NRF e attivo propugnatore della collaborazione con la Germania. (Con Chardonne, Jouhandeau e qualche altro minore, egli ha rappresentato la Francia al recente convegno degli scrittori europei a Weimar). Drieu ha raccolto un anno fa le sue *Notes pour comprendre le siècle*; ed è anche questo un libro assai utile per capire la «Weltanschauung» da decadenti rivoluzionari che anima gli ultimi superstiti di una classe vinta.

L'esaltazione della barbarie risorta fa da sfondo alla vecchiaia di tutto un mondo, una vecchiaia

cosí povera di contenuto genuino da appoggiarsi a deboli trovate pubblicitarie e al gusto mediocre del paradosso. Nelle note di Drieu si può leggere fra l'altro che l'omosessualità è una conseguenza della pace, e piú tardi questa singolare proposizione: «La révolution philosophique et religieuse qui ne fait que de commencer fait ses premiers pas par le sport. Quelqu'un a-t-il songé à écrire une histoire du sport? Cette histoire serait plus importante que celle du marxisme qu'elle implique un moment, puis noie dans son flot».

Piú ingegnoso un tentativo di interpretare la recente cultura francese attraverso una contrapposizione di tipi letterari. Da una parte: France, Duhamel, Giraudoux, Mauriac, Maurois, i tentatori; dall'altra i custodi dell'intelligenza virile: Sorel, Barrès, Maurras, Péguy, Bernanos, Céline, Giono, Malraux, Petitjean. E fra i contemporanei con

valore esemplare Gide e Valéry contro Claudel. Schema che, oltre ai difetti di tutte le classificazioni letterarie, ha il torto di mettere accanto sotto un pretesto di affinità elettive uomini di diversi propositi. È chiaro che il problema di un paese come la Francia è un problema di coscienza assai prima che un problema di stile. E basta risalire al ricordo di Dreyfus per convincersi che quella scelta andrebbe mutata di fronte a un fatto concreto: quasi nessuno nella Francia di oggi sarebbe- dreyfusardo.

Petitjean è citato da Drieu come l'ultimo rappresentante della tradizione virile. In verità non è dubbio che egli sia un uomo dotato di una certa risolutezza; ma io non saprei dire fino a che punto la sua coerenza verbale si traduca in forza politica e dove il suo inquieto animo rivoluzionario si plachi in una ferma convinzione. Petitjean ha

l'aria di coloro che per avere tutto compreso e superato sfociano in un generico attivismo e finiscono per esaurire la loro vitalità nel puro virtuosismo critico. Dei suoi *Combats préliminaires* «dedicati a tutti coloro che queste sconfitte preliminari hanno lasciato assetati di vittoria finale», la parte veramente concreta è un breve diario di guerra; tutto il resto è aspirazione e leggenda, mito dell'uomo inattuale e profezia disarmata.

Accanto a questi libri che portano su un piano ideologico la rivolta della borghesia francese, altri puramente documentari o autobiografici hanno avuto maggior fortuna di pubblico. È il caso di *Vingt-six hommes* di Baroncelli, un romanzo di guerra inteso a esaltare la piú alta virtú militare: il cameratismo. È il caso di un libro di Paul Mousset: *Quand le temps travaillait pour nous* (proibito in zona libera), in cui il risentimento del francese

medio contro l'alleato britannico piú fortunato e piú forte trova argomenti vivaci e la penna di un abilissimo giornalista. Altri infine hanno raccontato la loro campagna e i giorni confusi dell'armistizio con intenti diversi. Bénoist-Méchin ha raccolto in un austero diario le sue impressioni di prigionia; brutale e caotico Céline ha descritto ai francesi i fasti della «retraite motorisée».

Da questi libri raccolti a caso è difficile trarre una definizione che serva al nostro giudizio. Il loro valore letterario è spesso mediocre: ragioni esterne premono da vicino sull'opera d'arte e impediscono il libero formarsi di una cultura. Ma i libri dell'armistizio restano per il loro valore documentario: provano la civiltà di un popolo che sa analizzarsi fino nelle sue pieghe piú profonde, e insieme provano la crisi severa che attraversa la

Francia. Questa vivida intelligenza e questo gusto ancora insuperato dell'opera d'arte non varcano mai i limiti della natura individuale; si confondono nelle tenebre piú fitte appena sfiorano un problema umano, cessano di apparire «gratuiti» per divenire «strumentali». Crisi in un paese come la Francia può voler dire soltanto questo: distanza fra il fine e i mezzi, contrasto fra l'eredità intellettuale e le forze che dovrebbero plasmarla, fra la maturità del gusto e il vigore creativo.

L'impressione generale che si ricava dalla lettura di questi documenti è che gli intellettuali francesi non sanno che cosa vogliono. I comunisti hanno un loro programma, i degaullisti anche. Perfino i puri del regime di Pétain vivono di una loro convinzione arcaica ma ferma. Solo i «clercs» che parlano in nome dell'intelligenza francese sfuggo-

no a ogni precisazione, si difendono dietro il comodo riparo della crisi individuale. Se due partiti esistono ancora in Francia sono quello dei rimasti e quello dei fuggiti; fra gli attuali collaboratori della NRF e uomini come Malraux o Benda si è creato un distacco che non è soltanto ideologico.

Nella madrepatria i contrasti spariscono: la necessità del compromesso ha creato quella tendenza politica che va sotto il nome straordinario di «attesismo» e che esprime una situazione spirituale nuova nella storia. Gli intellettuali cercano di conciliare le esigenze del loro mestiere con i tempi tragici, come gli uomini di Vichy tentano di salvare il salvabile nel vecchio giuoco delle diplomazie. Ma abbandonati fra il paternalismo cattolico del maresciallo e il cinismo degli ideologi di destra i francesi rischiano di perdere qualcosa che è piú importante delle colonie atlantiche e

della flotta: rischiano di perdere il senso umano della virilità.

Virili erano ancora quelli che la guerra ha sorpresi, piccoli borghesi di Parigi e contadini della provincia, partiti «pour faire peur à Hitler» con le loro goffe divise e con i loro vecchi aeroplani. Alcuni di loro sono morti; altri scontano ora nei campi di concentramento e nel lavoro obbligatorio l'ingenuità di un tempo in cui tutto sembrava troppo vicino. Al loro posto sono apparsi i profeti della reazione, i piccoli Machiavelli che genera ogni sconfitta. La scritta «liberté, égalité, fraternité» è scomparsa dai frontoni dei palazzi, indice di un tempo che bisogna scordare; e Montherlant detta ai contemporanei i precetti di un'etica nietzschiana. Forse tutto questo non è che fermento del dopoguerra, e in Germania lo «spenglerismo» non fu meno orgoglioso e funesto. Ma per la nostra

chiarezza e senza alcuna animosità occorre definire i valori della Francia di oggi. Riconoscere che quel mondo appare povero, debole e corrotto di fronte alle vere forze che combattono in Europa, di fronte a un solo soldato russo o tedesco caduto nella pianura orientale per la difesa di un ordine che serva all'Europa futura.

## *XXII.*

## *UN MESSAGGIO SBAGLIATO*

### *Sulle scogliere di marmo[33].*

Ernst Jünger, di cui si comincia a parlare ora in Francia e in Italia e che anche in Germania è considerato con grande disparità di giudizi, è forse il maggiore scrittore tedesco di oggi. Una definizione cosí brusca deve essere presa con cautela: emergere nel mondo letterario della Germania contemporanea non significa portare un messaggio nuovo e positivo, ma affermare con un certo diritto la propria validità letteraria. In questo senso Ernst Jünger ha un'importanza già chiara: il suo posto nella prosa tedesca è quello di un maestro; e fra coloro che scrivono e pubblicano entro i confini del grande Reich forse il solo Carossa può stargli a pari per naturale dignità di

33 In «Primato», 15 settembre 1942.

scrittore. A Carossa, che gli si potrebbe contrapporre come uomo e come «Weltanschauung», lo apparenta anche la posizione che essi occupano di fronte alla storia letteraria tedesca. Provenienti da mondi di dottrina e di gusto affatto diversi, essi sono i piú illustri epigoni della tradizione letteraria tedesca, e in questo rappresentano meglio di ogni altro le sorti di una cultura che non ha saputo rinnovarsi oltre certi limiti e vive in modo assai precario di un patrimonio ereditato. Carossa ripete nella sua calma e nobile maturità il mito di Goethe, molto attenuato e impoverito; Jünger si può considerare l'ultimo episodio della tradizione romantica e precisamente di quella via orfica e tumultuosa che passa nei suoi ultimi «detours» attraverso Nietzsche e George. Tale qualifica gli viene dal suo gusto di prosatore e di stilista non meno che dal suo atteggiamento di pensiero, che

fa di lui una figura estremamente rappresentativa per indicare la crisi odierna.

Gli inizi di Jünger sono caratteristici. Egli si rivelò al pubblico come scrittore di guerra nel 1919, e dai primi diari di quegli anni fino alle ultime meditazioni dell'uomo maturo, la guerra è rimasta il motivo inspiratore della sua arte, le leggi e i valori del combattimento i termini della sua moralità.

Questa esperienza si è riflessa prima di tutto in una forma letteraria nuova; la prosa rigida del giovane scrittore, il taglio netto del suo discorso lo hanno separato subito dalla marea di retori tornati dal fronte e hanno elevato i suoi saggi di guerra sopra molte pagine celebrative o patetiche nate in Germania dopo la disfatta. L'annullamento delle piú forti emozioni in una immagine fredda e perfetta, il riscatto della povertà umana attra-

verso la visione fantastica, sono stati la sua scoperta originaria e hanno dato alle sue prime opere il sigillo formale della «Stahlhartromantik». Piú tardi questa dote naturale si è progressivamente affinata sino a produrre quei liberi giuochi della fantasia che con il nome di *Capricci e figure* e di *Foglie e pietre* costituiscono il piú autorevole contributo di Jünger alla letteratura moderna europea. D'altra parte la sua intelligenza costruttiva si esercitava su temi politici e sociologici, e negli ultimi anni di Weimar Jünger pubblicava un saggio sulla *Mobilitazione totale* e l'opera teorica *Il lavoratore* in cui è annunciato il sorgere di una società futura fondata, come un moderno ordine cavalleresco, sulla disciplina del lavoro. Questi saggi, che pure hanno avuto un notevole influsso sulle tendenze piú avanzate della Germania del dopoguerra, portano i segni della vocazione letteraria

dell’autore, e sono importanti piuttosto come indicazione di un interesse culturale che per il loro contenuto di dottrina. All’infuori delle divagazioni politiche Jünger torna sempre all’autobiografia; pura autobiografia è un piacevolissimo romanzo *Giuochi africani* in cui è raccontato con molta vivacità di colori un episodio avventuroso della sua adolescenza.

Salvo che per uno studio di Delio Cantimori sullo scrittore politico e per alcuni saggi di traduzione apparsi sulla rivista romana «La Ruota», l’opera di Jünger non era conosciuta in Italia. Alessandro Pellegrini ha raccolto ora in un volume della «Medusa» di Mondadori il libro piú significativo della sua recente evoluzione: *Sulle scogliere di marmo* e alcuni capitoli tolti dai precedenti volumi di saggi. In quelle ultime pagine di *Capricci* gli amatori del giuoco fantastico potranno trovare i piú raffi-

nati esempi dell'intelligenza da acquario di Ernst Jünger. La sua crudeltà cerebrale, il suo gusto del nitido e del levigato si esprimono in quei brevi capitoli con grande forza persuasiva, e la traduzione veramente notevole di Pellegrini permette di seguirne tutte le asperità e le dolcezze con una mano delicatissima.

Lo stesso mondo di superbo estetismo, ma piú compatto e uniforme, riappare nelle *Scogliere di marmo*, unito a una insolita profondità di significati. In una regione fantastica, che per i suoi aspetti fisici ricorda la Dalmazia, mentre per i nomi dei luoghi e la natura dei personaggi appartiene a una curiosa mitologia, si svolge la lotta fra l'ordine umano, impersonato in alcune figure di saggi e di eremiti, e l'irrompere oscuro della violenza e della follia. Il pregio letterario del libro è nella sapiente descrizione di questa marea mon-

tante dell'angoscia e nella libertà stilistica di alcune pagine, mentre altrove il linguaggio ricercato e purissimo non riesce sempre a sostenere lo sforzo di uno stile cosí prezioso. Tuttavia l'interesse del libro, il suo valore di curiosità è, piuttosto che in queste qualità letterarie, nel suo significato di confessione personale. Jünger ha tradotto la sua esperienza del dopoguerra in una allegoria che non si sa se piú ingenua o temeraria. I riferimenti sono cosí chiari che si potrebbe quasi compilare un glossario: cosí i mauretani, politecnici della potenza, sono i militari, la guerra di Alta Piana è la grande guerra; e altrettanto facile sarebbe riconoscere Bracquemart e le tetre bande del Forestaro. Questo premere dell'esperienza sulla fantasia prova la serietà con cui Jünger ha sentito certi problemi del suo tempo; insieme sollecita a un dialogo e propone alcune soluzioni per i gio-

vani venuti dopo.

Pellegrini sottolinea nella sua intelligente prefazione il motivo di riscatto religioso che dà al libro un valore apostolico; e in realtà molti in Germania credono al messaggio di Jünger. Ma nonostante i suoi significati religiosi e guerrieri Jünger appartiene per noi a una letteratura decadente o, se si preferisce, decaduta. Egli non ha nulla da dire alla nostra generazione, e i soldati tedeschi che si sono portati al fronte *Auf den Marmorklippen* accanto ai testi di Goethe hanno commesso un grave errore di scelta. Nello stesso anno in cui usciva in Germania *Auf den Marmorklippen*, Elio Vittorini pubblicava in Italia *Conversazione in Sicilia*. I due libri portano due messaggi assolutamente diversi e significano nelle loro evidenti allegorie il contrasto di due tempi fra cui forse si iscriverà il segno di una vera rottura.

## *XXIII.*

## *IL MONDO OFFESO*

## *Scrittori a Weimar[34].*

«A nome del suo presidente Hans Carossa ho

34 Questo articolo è stato ritrovato tra le carte di Giaime insieme al biglietto con cui lo aveva inviato alla rivista «Primato». Il biglietto, datato da Torino, 21 ottobre 1942, diceva: «Caro Airoldi, a Baroni il quale mi ha chiesto di fargli una nota sulle conclusioni e sul significato del convegno di Weimar ho risposto che il convegno era stato privo di conclusioni e non aveva avuto alcun significato (“Un covo di cretini”, lo ha definito Falqui). Non restava quindi che scrivere una specie di cronaca come questa che ti mando cercando di ridurre al minimo i giudizi. Vorrei che l’articolo uscisse senza tagli; soprattutto la fine non dev’essere cambiata. Se avete

l’onore di invitarvi al Convegno dell’Unione degli scrittori europei che avrà luogo a Weimar dal 7 all’11 ottobre». Seguivano a queste parole frasi di circostanza, promesse di vita facile e la firma di un funzionario dell’Ambasciata tedesca. Poco dopo arrivò un biglietto di Vittorini che era stato invitato anche lui e questa presenza di un amico mi mise di buon umore; mandai un corretto telegramma di ringraziamento e preparai le valige.

La Germania è solenne quando si arriva dal Brennero la mattina: i prati sono freschi e le montagne imminenti, contadine lavorano curve sulla

---

qualche osservazione da fare sabato mattina io sarò a Roma e passerò da “Primato”. Un cordiale saluto da Pintor».

L’articolo non fu pubblicato e venne piú tardi restituito insieme al biglietto di accompagnamento [*N.d.E.*].

terra e i vecchi sono immobili accanto alle loro case aguzze. Qualche prigioniero si intravede lungo i binari e alle stazioni salgono giovani soldati, ma non entrano nel paesaggio inumano della montagna e nulla ricorda il respiro affannoso e l'ansia precoce di altri paesi in guerra. Anche a Monaco poco era mutato dalle ultime volte: soltanto qualche vetrina era sostituita da pareti di legno, segno probabile della incursione inglese, e su quelle ancora rotte una scritta annunziava con brevità tedesca: «Wer plündert wird erschossen» (Chi rapina è ucciso).

Poi venne la Franconia calma e deserta, i tetti di Norimberga sotto il sole e le piccole stazioni popolate di donne. Solo la sera la terra diventò «nigra», quando il treno entrò in Turingia in mezzo alle foreste e si avvicinarono le città dai nomi claustrali, Bebra, Fulda, Apolda. Bisognò allora

cambiare in piccole stazioni e io caddi cercando di prendere il treno in corsa; peregrinai per Jena in un buio terribile alla ricerca dell'*Orso nero*, e finalmente mi addormentai fra le braccia dello stesso Orso nero, rimandando al giorno dopo l'ultimo breve tragitto.

La prima sorpresa la mattina furono le facce familiari e assonnate degli italiani: Cecchi, Baldini e Falqui che aspettavano allo stesso binario, accompagnati da un inviato del Ministero della Propaganda tedesco. Il barone Von Hutten, discendente dell'umanista e uomo compitissimo e spiritoso, fu per tutto il nostro soggiorno un tutore estremamente sollecito del nostro benessere. Quel giorno dovette subito placare un piccolo incidente con un signore di aspetto professorale che non voleva riconoscere il nostro diritto allo scompartimento riservato e protestava in lingua

aulica. Alla minaccia di fare intervenire gli agenti costui si alzò pronunciando con dignità la frase: «Cedo alla violenza», e Cecchi insistette per portarlo con noi a Weimar e presentarlo al congresso, ma la severità e l'ordine del convegno non l'avrebbero tollerato.

Di quell'ordine severo e esemplare riconoscemmo i primi segni quando, arrivati all'Albergo dell'Elefante, luogo già famoso in tempi parlamentari e ora rinnovato per i fasti nazionalsocialisti, ci buttarono addosso marchi, tagliandi per il vitto, programmi, biglietti d'ingresso e carte per il fumo. Restava appena il tempo per farsi la barba e poi Cecchi dovette pronunciare un discorso sullo stato della presente letteratura in Italia. Disse cose intelligenti con voce sommessa e affrettata e il semicerchio degli ospiti riuniti nella Sala del Camino si mosse concorde ad applaudirlo. Ave-

vamo tanta gente intorno a noi che era difficile riconoscere con chi si aveva a che fare. Solo piú tardi le successive relazioni permisero di tracciare i confini nella complicata geografia della nuova Europa; le facce corrisposero ai visi, gli interpreti gettarono i primi ponti. Mancava il presidente, Carossa, malato in Italia, e mancava Papini; li sostituiva un piccolo professore finlandese, Koskenniemi, e dirigeva le discussioni il segretario generale della società, il romanziere Rothe, uomo intelligente e preciso, molto idoneo al suo compito. Le discussioni non dovevano toccare per ora argomenti letterari, su cui sarebbe stato difficile trovare un linguaggio comune, ma ciascuna delegazione si limitava a riferire sull'attività svolta dalla società nel proprio paese.

La delegazione italiana era una delle piú numerose. Farinelli, magnificamente spettinato, genero-

so di parole e di abbracci, pronto a rispondere in qualsiasi lingua a qualsiasi allocuzione, era un capo esemplare e fu uno dei maggiori successi del convegno. Cecchi e Baldini, ritrosi e incuriositi, tradivano la loro sorpresa di fronte a una folla insolita: a volte impaziente Cecchi, placido e acuto Baldini (confessò una sera che mai come in mezzo agli scrittori europei si era sentito *Rione Flaminio*). In realtà la loro educazione rondista non corrispondeva al clima di folclore cosmopolita che inevitabilmente si era creato a Weimar; e Falqui aggiungeva alla reazione dei due maestri un rapido e vivace commento. Accanto agli accademici completavano la delegazione Sertoli, in rappresentanza del Ministero, e due professori non propriamente letterati, Acito e Cogni, provati amici della Germania. Due giorni prima della fine arrivò Vittorini col suo aspetto saraceno e il suo

sorriso di uomo dritto. Con lui, che non parlava la lingua ma faceva ugualmente amicizie e si intendeva con tutti, si passò una piacevole serata in compagnia dei francesi e di una giovane e civilissima editrice di Berlino, Toni Muller.

Per la Francia erano venuti Chardonne e Drieu La Rochelle; svagato e mondano il primo, chiuso il secondo in un ironico riserbo come conveniva all'uomo che si proclamava il piú intelligente del congresso. Li accompagnavano Thérive, il critico del «Temps», e due giovani, Blond e Fraigneau: gente vivace e in complesso civile, per quanto di una civiltà piú di costume che di cultura.

La Spagna era rappresentata da tre signori in uniforme nera, coperti delle piú rutilanti decorazioni che io avessi mai visto, parchi di parole e animati nei gesti (si facevano il segno della croce

a ogni partenza di treno). Per la Svizzera c'era Knittel, sanguigno e massiccio come i suoi libri; per il Belgio d'Hubermont, qualche olandese e qualche fiammingo. Ma il tono fondamentale era dato dai balcanici e dagli scandinavi i quali riempivano tre quarti dei seggi con le loro donne e i loro costumi, le loro barbe e i loro premi Nobel. Intendersi con questa gente sul piano letterario non era facile. Gli interpreti riducevano in italiano e in tedesco i diversi idiomi europei, ma la diversità degli accenti restava fortissima, e fra il discorso moderato di Cecchi e quello successivo di uno scrittore norvegese il quale compose una specie di rapsodia sulla storia della sua terra e parlò delle rune e degli scaldi e della futura Norvegia come grande potenza dello spirito, i punti di contatto erano minimi. Cosí l'augurio finale di Karl Rothe che nella prossima riunione si potesse

parlare di libri e di programmi culturali senza uniformi e senza fotografi, fu accolto con un applauso amichevole e sfiduciato.

A Weimar i fotografi imperavano. E tuttavia la parte delle uniformi e delle insegne non fu senza interesse per chi sapesse subire il difficile tirocinio del cerimoniale tedesco. Ci furono innumerevoli brindisi e innumerevoli discorsi, gite e concerti. (Una gita molto bella a Eisenach per visitare la Wartburg che come edificio ha la caratteristica di molti monumenti storici tedeschi, di essere cioè una rocca medioevale fatta quasi interamente nel secolo scorso, ma conserva il ricordo di Lutero e domina bellissime foreste).

E sullo sfondo di queste fitte giornate vedemmo muoversi e funzionare la grande macchina tedesca. Diretti egregiamente dal dottor Hövel del Mi-

nistero della Propaganda, pochi fiduciari e qualche ragazza provvedevano ai compiti della giornata, organizzavano viaggi e partenze, distribuivano denaro, subivano i capricci degli ospiti. Cameriere energiche e veloci servivano a tavola con l'impeto delle truppe d'assalto, e alle porte montavano la guardia ragazzi della Hitler-Jugend, dritti sulle gambe lunghe, silenziosi e ubbidienti nelle loro uniformi nere. Quella era la Germania, un'immagine ridotta e familiare dell'altra piú aspra che combatte a Oriente, ma simile nella struttura interiore e nei caratteri umani.

Quanto ai poeti, i tedeschi che erano numerosissimi, svolgevano le loro riunioni separati e noi eravamo loro ospiti solo nelle occasioni piú solenni; cosí non fu sempre possibile raggiungere chi si voleva conoscere e vedere i pochi a cui era giusto attribuire un valore letterario. Mancavano i

due maggiori, Carossa e Jünger, e qualche altro non era stato invitato: dei nomi piú noti in Italia c'erano Mechow e Alverdes, Biscoff, Britting, la Miegel. C'erano i due capi della letteratura ufficiale, Blunck e Johst, e c'era il giovane lirico Gerhard Schumann in uniforme di generale delle SA. Uno dopo l'altro i veri protagonisti delle riunioni salivano sul podio nella casa del partito e pronunciavano un discorso; le loro relazioni, ascoltate con molto rispetto e definite, spesso non a torto, «fabelhaft», avevano carattere prevalentemente politico: cosí Dwinger parlò sul bolscevismo come minaccia per la civiltà e Schumann sulla poesia di guerra.

Finalmente domenica 11 ottobre, ultimo giorno del congresso, scrittori tedeschi e ospiti stranieri si riunirono per partecipare all'atto ufficiale di chiusura. Lo scenario cambiò di colpo come

nell’epilogo di un dramma barocco: il tono dimesso e democratico delle sedute in albergo cedette al piú rigido stile totalitario e i signori che erano stati accanto a noi in comune abito grigio si coprirono a un tratto di aquile e di nastrini. La grande sala della Weimarhalle era pavesata di bandiere: il rosso e l’oro dei generali splendevano nelle prime file tra le giacche nere degli scrittori europei. Un’orchestra si era disposta immobile intorno all’arengario e lampi di magnesio diffondevano brividi dalle gallerie in alto.

«Soldaten und Fahnen, hoch!» gridò il piú elevato dei gerarchi presenti ed entrò Goebbels col suo passo strascicato e un seguito di personaggi in uniforme. Quindi la sala si ricompose lentamente mentre l’orchestra suonava musiche militari. Parlò per primo il Gauleiter della Turingia, Sauckel, il quale, salutato il ministro, definí i ne-

mici contro i quali combatte l'Asse: bolscevismo, democrazia, giudaismo, americanismo. Poi parlò Johst, presidente della Camera degli scrittori del Reich e ripeté l'assicurazione del Führer che da questa guerra non sarebbero usciti stati borghesi. L'orchestra eseguí i preludi di Liszt che simboleggiano la campagna orientale, e finalmente salí sul podio Goebbels e con la sua voce misurata e precisa espose agli scrittori le direttive del terzo Reich.

La parte piú importante del discorso fu quella polemica: in Germania si disprezzano gli scrittori che scrivono per fini estetici, lo scrittore che resta accanto o dietro al proprio tempo non ha diritto di esistere. Il ministro si rallegrò quindi del gran numero di libri e di altri scritti pubblicati sulla guerra e concluse con l'affermazione piú volte ripetuta che questa che si combatte non è solo una guer-

ra di forze materiali ma soprattutto un conflitto di spiriti.

Cosí la guerra, che per qualche giorno era stata tenuta lontano dai discorsi cosmopoliti, ma che era ancora alta su quegli uomini e dominava il loro avvenire, tornò fra noi come l'ospite principale. Il giorno fu ancora preso da riunioni e concerti, ma la mattina dopo rimasi solo a Weimar con Vittorini, e nella città vuota di ospiti e priva di bandiere i simboli della crisi apparvero piú scoperti e palesi. Goethe e Schiller erano nascosti sotto una casupola di mattoni, forti libri erano esposti nelle vetrine e le donne passeggiavano sole nel vecchio parco di Weimar. Con Vittorini che conosce «il mondo offeso» fu facile parlare di quegli argomenti che un congresso della letteratura europea non può affrontare; della letteratura come una onesta vocazione, e soprattutto dell'Europa:

una cosa che ci pareva troppo grande e incerta e afflitta perché trecento signori riuniti a Weimar nell’ottobre 1942 potessero parlare in suo nome.

**1943**

## *XXIV.*

## *L'ULTIMA ESPERIENZA FRANCESE*

### I.

### Profeti senza fede[35].

Vichy, gennaio

Mentre il fascismo francese manifesta la sua inanità nelle modeste prove dei partiti totalitari di Doriot e di Déat e la situazione politica della Francia si precisa sempre meglio come una situazione di puro attesismo (a Vichy si parla di «quelques chefs indignes»; ma è opportuno ricordare che tutti i capi militari del Nord Africa, gli uomini cioè meglio qualificati per il loro lealismo e la loro devozione a Pétain, sono passati in massa alla dissidenza dopo lo sbarco americano), si va affer-

35 In «Primato», 1° febbraio 1943.

mando in alcuni ceti della cultura francese un fascismo ideologico, una dottrina o tendenza fascista, che ha ormai una breve tradizione e si appoggia a qualche nome significativo. Montherlant e Drieu La Rochelle sono i due esempi piú notevoli di questo atteggiamento intellettuale e Bénoist-Méchin è l'uomo che lo ha sostenuto con piú fortuna sul terreno politico fino alla sua recente caduta.

A questi maestri e precursori si ispirano diversi gruppi di giovani i quali, anche se divisi dai loro programmi immediati, sono però riconoscibili per certi caratteri comuni: irrazionalismo, culto della forza e dell'onore, sentimenti antidemocratici, imperialismo come meta ultima e collaborazione con la Germania come meta vicina. Non si può dire in complesso che si tratti di un fenomeno imprevedibile né di forze nuove venute ora a matu-

razione: sono piuttosto voci della vecchia Francia che si perdevano un tempo nel confuso clamore della terza repubblica e che, per essere ora le sole autorizzate e quelle che corrispondono alla congiuntura politica, hanno preso un tono piú alto e s'impongono all'attenzione del pubblico.

Un tipico esponente di questa situazione è Alfred Fabre-Luce. Fabre-Luce è un isolato nella vita politica e un signore nella vita civile. Ancora di recente Drieu La Rochelle in un corsivo della «Nouvelle Revue Française», intitolato chi sa perché *Libéraux*, faceva delle varianti su questa condizione di patrizio di Fabre-Luce, che per molto tempo gli ha alienato la simpatia della critica e lo ha confinato in un'aura di dilettantismo. Egli stesso del resto contribuiva a questa fama disperdendo la sua attività in tutte le zone della cultura e dedicandosi alla narrativa, al teatro e alla critica,

con esito sempre discutibile.

Solo dopo la guerra Fabre-Luce ha puntato decisamente sul suo talento politico e, oltre a qualche saggio minore, ha scritto quella fortunatissima cronaca della vita francese dal ’39 al ’42 che si chiama appunto *Journal de la France* ed è uno dei libri piú venduti e piú letti degli ultimi anni. Il *Journal* è un libro prezioso per seguire l’evoluzione degli avvenimenti e delle idee nella Francia di Pétain e, benché scritto in modo un po’ ornato e pittoresco (letterariamente Fabre-Luce è un adepto di Giraudoux), rivela una mano di giornalista non comune. Quanto ai sentimenti dell’autore, si avverte quella inclinazione a destra che, variamente mascherata, è poi l’impronta caratteristica degli uomini della sua classe e dei suoi gusti. Tuttavia per indicare con esattezza una situazione spirituale il *Journal* non basta; la stessa

abilità con cui è scritto lo rende evasivo e sfuggente. Fabre-Luce ha rimediato a questa lacuna dandoci ora un libro che dovrebbe essere il documento migliore per intendere ragioni e propositi dei suoi compagni di dottrina; questa *Anthologie de l'Europe nouvelle* (Plon, 1942), che raccoglie le pagine piú significative dei nuovi classici, indica i profeti e le guide a cui dovrebbe rivolgersi la gioventú del dopoguerra.

Il libro si apre con un capitolo che è intitolato *Realismo* e che con il solito Machiavelli e il solito Nietzsche e un insolito e ambiguo Pascal mette insieme una professione di fede di pessimismo generico. Ora, è bene forse chiarire un punto che trascende di molto l'importanza del signor Fabre-Luce e delle sue idee sull'avvenire d'Europa. Si può essere pessimisti riguardo ai tempi e alle circostanze, riguardo alle sorti di un paese o di una

classe, riguardo a questi o a quegli uomini, ma non si può essere pessimisti riguardo all'uomo. Non lo si può, almeno quando si vuol fare della politica sul serio, essere cioè uomini prima di tutto. Un tale atteggiamento, che una moda in decadenza si ostina a considerare sano e virile, è soltanto stupido: noi abbiamo superato, sí, l'ottimismo dogmatico di Rousseau, come questa gente non si stanca di ripetere, ma non abbiamo scordato che tutte le grandi rivoluzioni sono state fatte da uomini i quali credevano nell'uomo, che volevano mutarlo e costringerlo, ma che in definitiva volevano aiutarlo. A che scopo altrimenti fare una rivoluzione e non legarsi una pietra al collo e buttarsi in mare? Cosí il vero elemento discriminatore fra rivoluzione e reazione, questo sottile sostegno del giudizio storico, potrà apparire alla nostra coscienza chiuso nella piú semplice delle formu-

le: la sorte dell'uomo di fronte ai suoi simili. Il preteso realismo dei rivoluzionari decadenti li porta invece a scegliersi come maestri sociologi invecchiati e politici senza fortuna, uomini che dalla loro stessa inerzia hanno tratto ispirazione a fantasie e progetti di potere.

Dopo un inizio cosí netto la scelta di Fabre-Luce non lascia molte sorprese. I nomi che si susseguono nei diversi capitoli del libro appartengono a una medesima costellazione politica o vi sono assunti con atto arbitrario (Péguy e Georges Sorel, secondo la distinzione che si è fatta prima, restano come rivoluzionari di fronte alla storia, Nietzsche è troppo vario e complesso per servire da trampolino a questi esercizi; ma H. S. Chamberlain, Spengler, Unamuno, Maurras appartengono a una sola categoria di disordine intellettuale e di debolezza umana e Jacques Chardonne,

che Fabre-Luce cita coraggiosamente sotto il titolo *Socialismo antimarxista*, è soltanto un romanziere di second'ordine che fa ridere contrapposto a Marx).

Il compilatore nota nella prefazione che la parte degli anglosassoni nella formazione delle nuove ideologie sembra essere molto modesta, mentre Francia e Germania vi avrebbero contribuito piú di tutte le altre nazioni. E il merito concreto di un libro di questo genere dovrebbe essere almeno quello di riavvicinare la cultura francese alla tedesca, di colmare cosí un lungo e dannoso silenzio.

Ma a tutti è chiaro che la cultura tedesca non è quella rappresentata in queste pagine da due brani di Goethe e di Nietzsche e da tutte le povere apparizioni del momento: i Grimm, i Kolbenheyer, gli Dwinger, che Fabre-Luce presenta con

l’ingenua soddisfazione del neofita. E come l’autore e i suoi compagni di dottrina non hanno riconosciuto la vera tradizione della civiltà tedesca nelle sue forme storiche, cosí non sono riusciti a penetrare l’essenza della Germania di oggi, di quella Germania di cui pure cercano l’appoggio e ammirano l’esempio. Essi si sono fermati nella loro ricerca a una zona tutta esterna di polemica ideologica, che corrisponde se mai alla fase preparatoria del nazionalsocialismo. Con i tedeschi in casa non si sono accorti del grande mutamento che la guerra, vera prova di una rivoluzione, ha portato in Germania, semplificando i rapporti e riducendo il paese a uno stato elementare di tensione da cui è lontano ogni schema ideologico. I soldati che traversano le stazioni d’Europa carichi d’inverosimili bagagli, obbedienti e tranquilli, quegli ufficiali delle SS i

quali trascorrono le loro vacanze pilotando apparecchi da bombardamento, hanno superato Möller van der Bruck non meno di Kant, non sono soltanto fuori di un'ideologia, ma fuori dell'ideologia. Per comprendere questo fenomeno non è necessario forse leggere tutto *Il tramonto dell'Occidente*, ma piuttosto rivivere lo stato febbrile, la povertà, l'angoscia da cui è nato il terzo Reich. Esperienze tutte estranee e incomprensibili per gli uomini educati nella Francia fra le due guerre, paese delle violenze verbali e delle caute attese.

**2.**

**La decadenza comune[36].**

Vichy, maggio

Se questi anni di confusione e di equivoci, di po-

36 In «Primato», 15 giugno 1943.

vertà e di paura, vorranno tuttavia essere ricordati nella storia di Francia, se questo paese, percorso da soldati stranieri e logorato dall'opportunismo, vorrà lasciare un suo magro segno ideologico, il nome di Drieu La Rochelle vi sarà certo legato. Come tutti i protagonisti della «Révolution nationale», egli è un rappresentante genuino dei tempi che si vogliono negare (giacché la caratteristica di questa curiosa rivoluzione, dove i marescialli nonagenari hanno avuto la meglio sui generali settantenni, è di essere fatta di «refoulements» e di risacche: una rivoluzione di cui tutti i capipopolo sono Philippe Égalité). Come la maggior parte di loro egli è un protagonista involontario, e credo che sarebbe per il primo molto scontento di sentirsi citare in questi termini e in questa compagnia.

Pure, quando nella propria vita si fa della politica

intellettuale, bisogna rassegnarsi ai pericolosi soprassalti della macchina politica, e oggi Drieu La Rochelle si trova automaticamente al centro di un mondo di interessi e di opinioni a cui è forse lontano dal dare il proprio consenso. Sopravvissuto al crollo dei monumenti repubblicani, invocato dai giovani come maestro, direttore del maggiore organo della cultura francese militante, la «Nouvelle Revue Française», egli deve assumere per forza certi impegni e certe responsabilità.

Questa è la giusta conclusione di una carriera intellettuale sempre leggermente pervertita, che lo ha portato a credere in formule negative e a vedere in Jacques Doriot il vero rivoluzionario dei nostri tempi. Pure la sua eresia non merita una condanna sommaria, perché nel corso della sua lunga avventura Drieu ha avuto almeno un merito: ha salvato una lucidità di idee e una esattez-

za di termini che mancano di solito agli eresiarchi e che permettono una precisa valutazione del suo errore.

Rifacevo questa constatazione leggendo la prefazione scritta nel ’42 alla nuova edizione integrale di *Gilles*, una lucida e intelligente prefazione a un brutto romanzo. *Gilles* è brutto per molte ragioni: intanto è uno degli esempi piú cospicui di quella che si potrebbe chiamare «l’illusione del romanzo», prosperata con la NRF. Si sa l’importanza preponderante che quel gruppo di scrittori accordò al romanzo attraverso una discutibile poetica: praticamente il romanzo, portato a un limite estremo di ibridismo, divenne il pretesto buono a tutti per raccontare le proprie faccende private o per esporre le proprie idee generali. *Gilles* è un caso tipico di questa doppia deviazione; e del resto la critica piú avveduta l’ha riconosciuto fin dal

primo momento negandogli ogni merito come opera narrativa. Ma questa constatazione indurrebbe semplicemente a non parlarne: io credo invece che di *Gilles* si debba parlare, perché questo libro, che racconta la vita di un francese fra le due guerre e in cui evidentemente molti francesi si sono riconosciuti (se ne sono fatte 27 edizioni), è uno dei documenti piú precisi e convincenti sul costume francese degli ultimi venti anni. Drieu stesso si rende conto dell'importanza principalmente polemica del suo libro quando nella prefazione porta prima di tutto la discussione sul terreno morale.

«Mi sono trovato come tutti gli altri scrittori contemporanei di fronte a un fatto schiacciante: la decadenza». Questo è il presupposto del libro a cui è indispensabile risalire per comprenderne certi aspetti essenziali. La povertà di sangue e la

miseria morale di una società a cui l'uomo solo non può sfuggire sono i motivi su cui Drieu ha costruito il suo romanzo saggio. E questa povertà di sangue, questa miseria morale risultano benissimo dalla triste vicenda di Gilles, dalla celebrazione di una gente erotica e finanziaria, annegata nell'adulterio e nel traffico politico, sempre piú lontana da un'immagine concreta dell'uomo.

Ma quello che forse Drieu non sospetta è quanto egli stesso sia complice di quella miseria, indissolubilmente legato ai suoi personaggi da una comunità di linguaggio e di gusti che lo tradisce come una somiglianza fisionomica. Egli pretende di scrivere la satira della borghesia francese, ma la satira presuppone un distacco netto, l'appartenenza a una sfera che ha già rotto i ponti con il mondo che si vuole rappresentare. Hemingway ha descritto ambienti e persone in preda a

un’orribile decadenza, ma vi è passato attraverso netto come il suo linguaggio, e chi chiude *The Sun Also Rises* si sente fresco e tranquillo come dopo la piú onesta delle letture. Cosí in Francia il pessimismo totale di Jean-Paul Sartre, in Italia l’acredine del primo Moravia sono molto meno corrotti di questo libro politico, perché suppongono appunto una satira risoluta e sincera. Drieu al contrario è profondamente radicato in un mondo di cui vede l’insufficienza: vi dedica la sua amara ironia, ma non osa fare un gesto per liberarsene.

E qui è la nozione stessa di decadenza che viene in causa e determina una variazione. La decadenza non è mai un fatto «écrasant» per l’individuo, è sempre un fatto possibile che si tratta di subire o di respingere. Nella sua prefazione Drieu rimprovera ad altri scrittori contemporanei l’evasione dal loro mondo naturale per paura di cede-

re ai pericoli circostanti. Ma quella evasione indica appunto la vitalità delle reazioni di un uomo contro le insidie sociali: Malraux che cerca in Cina e in Spagna quei motivi umani che non trova in Francia è un esempio positivo, ed è per questo che *L'espoir* resterà come un libro edificante, mentre *Gilles* sarà appena l'ultima celebrazione di una crisi senza uscite.

Tale problema della decadenza di un uomo e di una società è immanente sull'orizzonte politico europeo, e il desiderio di discuterlo la sola origine di questo commento. Esso ci tocca tutti in quanto figli e partecipi di una civiltà borghese, ed è tanto piú necessario meditarlo di fronte a uomini come Drieu, Montherlant o Ernst Jünger che ce ne offrono soluzioni ingannevoli e vestono di ambigue parole la semplice figura della rivoluzione.

## *XXV.*

## *LA LOTTA CONTRO GLI IDOLI*

### *Americana*[37]*.*

Un libro conta sempre per quello che non si propone, per quel margine di imprevisto che contiene in sé come una riserva di energia e di vigore. Cosí l'antologia di Vittorini, *Americana*, apparsa in una raccolta di opere di carattere divulgativo e facile a confondersi in una nozione critica comu-

37 Pubblicato postumo in «Aretusa» (marzo 1945) a cura di C. Muscetta su una minuta autografa non riveduta, non essendo stato possibile allora, a causa delle vicende belliche che dividevano ancora l'Italia, rintracciare l'originale. Qui viene riprodotto il testo definitivo della copia dattiloscritta consegnata da Giaime all'amico Felice Balbo, a cui lo scritto era dedicato [*N.d.E.*].

ne. Quando si parla di narrativa tedesca o di teatro religioso si allude a un'unità scolastica, a un pretesto di cultura. Ma il libro di cui vogliamo parlare conta per un significato diverso: vale come il messaggio disinvolto di un popolo a chi è lontano dalle sue rive e la risposta orgogliosa dell'America ai problemi del mondo nuovo. Questa è stata almeno la riuscita di Vittorini, e su questa riuscita polemica si può iniziare un discorso piú vivo di quello che spetterebbe a una semplice antologia di testi. *Americana*: la brevità del nome suggella la ricchezza delle intenzioni, evoca la fantasia dei viaggiatori piuttosto che lo studio dei filologi.

L'America è stata sempre da noi oggetto di una valutazione unitaria: forse la sua compattezza geografica e la distanza sul mare hanno contribuito a creare questo mito di un paese che cresce come un unico corpo e si configura e si atteggia

secondo abitudini proprie. Emigranti arrivavano da tutte le terre d'Europa, ma la grande voce dell'America copriva presto il frastuono delle lingue diverse e confondeva in un'unica razza i popoli lontani. Architetture sorgevano di fronte ai due oceani diverse da quelle delle nostre città. E quando questo slancio del vivere superò la sua fase iniziale, uscí dalle praterie e dalle miniere per farsi industria e potenza, la curiosità indulgente degli europei si coprí di un tono polemico, finché parve a qualcuno che un vero conflitto fosse sorto tra le due civiltà, simile all'urto violento e inevitabile delle età successive.

Questo complesso di diffidenza e di curiosità trovò altrove la sua espressione naturale in una ricca sociologia; soprattutto dopo la guerra, quando l'America entrò da vicino nella vita europea e impose i propri gusti e le proprie tendenze. Allora si

studiò questo astratto nei suoi fenomeni piú appariscenti, la democrazia totale e il cinematografo, la musica negra e i cartelli industriali; altri processi restarono indistinti nell'ombra, troppo embrionali o discosti per colpire occhi non esercitati. Da noi in Italia la sociologia non fiorisce, e le relazioni fra i due popoli rimasero allo stato grezzo dei rapporti di massa: influenzate dalla povertà degli emigranti, dagli aspetti piú chiassosi della pubblicità. Pure la forma America era ormai troppo netta all'orizzonte per non suscitare la curiosità degli intellettuali; e accanto a libri lirici, come quello di Soldati, e ai documenti inespressivi del giornalismo politico, uscí qualche anno fa *America amara*, primo saggio importante delle reazioni della nostra intelligenza alle forme ormai mature della cultura americana.

*America amara* è un libro esemplare. Puro di lin-

guaggio come pochi scrittori europei e sensibile al valore della parola attraverso una sottile educazione letteraria, Cecchi porta con sé i limiti della «regione»: subisce lo spazio come un ostacolo invalicabile. La Toscana, questa regione troppo civile, è presente in ogni suo giudizio, e le figure ormai consuete del paesaggio toscano sono il limite di ogni altra terra. Viaggiatore instancabile, egli è uno degli uomini meno capaci di adattarsi alle sorprese del viaggio, uno dei piú ostinatamente rinchiusi nei pregiudizi di una sola patria.

Accanto a questa inferiorità geografica Cecchi è trattenuto nel suo giudizio politico da un'altra remora: la caratteristica inettitudine della sua generazione a comprendere tutti quei valori che sfuggono all'apprezzamento estetico, la tendenza a convertire i fatti del costume in pura curiosità e le situazioni sociali in moti della fantasia. Questa di-

sposizione può essere in uno scrittore motivo di superiorità e infatti ha liberato la letteratura del nostro secolo da faticosi complessi ideologici e le ha dato un nuovo respiro; ma è insieme il primo sintomo di oscuri pericoli. Da noi ha coinciso, dopo l'esaurimento di poche esperienze piú coraggiose («La Voce», Gobetti), con l'affermazione di una scuola la cui eredità si è presto consumata e il cui maggior torto storico sarà di aver vissuto in pacifica contemporaneità col fascismo. In Francia, madrepatria di tutte le colonie letterarie moderne, lo stesso fenomeno ha conosciuto casi piú cospicui e convincenti. Si pensi all'assoluta infondatezza delle pretese politiche di Gide, alla debolezza di Valéry quando si avventura a discutere di cose temporali, all'amabile e infruttuoso arabesco tracciato da Giraudoux in *Pleins pouvoirs*. La critica di Cecchi, come quella di tutti costoro, ri-

gorosa e talvolta perfetta sul piano orizzontale della pagina, non ha alcuna validità quando cerca di svilupparsi in altre dimensioni, quando abbandona il terreno familiare della variazione per tentare quello piú aspro del giudizio. Si assiste allora al vano spettacolo dello scenografo che vuol rendere abitabili le sue pareti, del matematico indotto a portare le sue formule sulle sabbie mobili dell'economia politica.

Solo ragioni cosí forti, e un'altra che non possiamo discutere, ma che decide in definitiva di ogni controversia – l'età che ci separa – possono spiegare il contrasto nato fra le nostre intelligenze su questo nome di America. Perché dove Cecchi ha raccolto scrupolosamente un museo di orrori, dove ha isolato malattie e decadenza e riconosciuto un mondo a cui è impossibile prestar fede, noi abbiamo sentito una voce profondamente vicina,

quella di veri amici e dei primi contemporanei.

Vuoti e oscurità sono stati colmati nella nostra anima dalla presenza di questa America. I miti dell'infanzia, logorati in una scolorita tradizione dialettale e bonaria, risorgono piú candidi e freschi sulle autostrade d'America. L'infanzia di Saroyan, armeno d'America, è la nostra, con le stesse scoperte e gli stessi desideri, un'infanzia dove biciclette e giornali hanno la presenza incantevole che è negata agli oggetti consunti delle fiabe. E la nuova leggenda nasce fra pianoforti e canzoni in un tremante cinematografo.

Le donne astratte di un tempo, le prime apparse all'orizzonte dell'adolescenza, erano protagoniste di avventure decise su uno schermo di provincia, e i nomi impronunciabili delle dive americane segnavano le gloriose tappe di un'educazione senti-

mentale. E dopo che la guerra del 1914 aveva confuso la nostra fantasia attraverso un'ambigua leggenda, prima che un'altra guerra tradisse il vero significato di quell'episodio da cui doveva scaturire la nostra maturità, Hemingway aveva scritto *A Farewell to Arms*, primo sicuro esempio di come l'uomo solo possa ottenere la liberazione da un costume ormai scaduto, sottrarsi con le proprie energie alle imboscate della storia.

Cecchi non può rendersi conto dell'enorme importanza di tutto questo, del valore del prezioso carico di spezie e di oro che i nuovi vascelli hanno riportato dall'America. Egli si accanisce nella sua critica ai narratori americani su discutibili motivi filologici per giustificare quella che è prima di tutto una incompatibilità esistenziale: l'incompatibilità di chi è cresciuto in un'aria condizionata con i liberi terreni d'America e di chi ha confessato

troppo francamente il proprio rispetto dei «carabinieri a cavallo» per poter comprendere gli impulsi e le reazioni di una folla in tumulto.

Il suo nome torna ora in testa a questa antologia a firma di una prefazione che è veramente amara per il suo rifiuto di ogni intesa con l'avversario. Ma subito dopo, le pagine che Vittorini ha dedicato ai diversi momenti della cultura americana rappresentano l'antitesi piú netta alla formula di Cecchi, ne rovesciano insieme il contenuto ideologico e il metodo critico.

Vittorini sa che una pura lettura musicale dei testi non ci serve piú, che dopo i saggi piú recenti della critica europea, insistere su quella strada significa perdere il sapore genuino della parola scritta per arrendersi alla pura sensibilità. (E in Francia, dove la stessa evoluzione storica ha raggiunto un

grado piú maturo, la critica non giornalistica è precipitata in un vortice da cui è difficile salvarsi). Vittorini compie quel rovesciamento di valori che era necessario per tenere in piedi una storia letteraria che sia ancora storia universale, propone senza accorgersene una tesi radicale, una via di salvezza, per cui sarà proprio l'oggetto, l'origine concreta dell'ispirazione, a determinare una scala di valori e a dirigere l'interesse del critico.

Una tale formula potrebbe provocare le piú facili condanne e richiamare polemiche ormai sepolte se fosse appunto una formula, se corrispondesse a una dottrina, a una qualsiasi estetica neorealistica. Ma essa è prima di tutto un'invenzione e uno sfogo, un rivolgersi a quello che cresce intorno a noi con la disinteressata ricerca della creatura viva e con quella pura curiosità da cui nasce ogni giudizio valido. Perché, che cos'è in fondo

una rivelazione poetica se non la scoperta di un nuovo paese, lo sguardo che improvvisamente si ferma su figure prima indistinte, l'emergere dal buio di parole sconosciute? Tutti i veri poeti, i veri maestri del passato sono rimasti nella nostra memoria come governatori di una provincia, scopritori di tesori che ci hanno lasciati in eredità. A loro appartengono certe ore del giorno come ai pittori appartengono i paesaggi che l'arte ha riscattato: ogni libro, ogni opera compiuta resta come un segno dell'uomo piantato nella giungla circostante.

In questa progressiva opera di conquista e di incivilimento, in questo espandersi dell'uomo oltre i confini della sua esperienza primitiva, l'America si trova ora come la terra piú fertile e generosa. Un secolo e mezzo fa la Germania usciva definitivamente dalla preistoria culturale e mostrava or-

mai un profilo inconfondibile nella geografia dei popoli europei. Cinquant'anni or sono un gruppo di intellettuali e di scrittori di genio portava a termine una faticosa opera di riavvicinamento storico e faceva dono al mondo occidentale della Russia, del suo paesaggio e della sua esperienza religiosa, delle sue esaltazioni collettive e delle sue malattie. L'America ha ora raggiunto quel punto di equilibrio in cui la letteratura cessa di essere materia vissuta e non è ancora tradizione accademica: gli scrittori che vivono in questo periodo hanno il diritto di chiamarsi classici perché in loro si precisa per la prima volta una figura dell'America che non ha bisogno di alcun richiamo.

Hawthorne, Melville, i nomi maggiori del secolo scorso, avevano già raccolto il materiale per una storia americana, avevano parlato a momenti con

una voce che non è possibile confondere, ma in loro erano ancora presenti i residui di una storia piú antica: sentivano i vincoli di una tradizione religiosa, potevano intuire forse le ragioni di una nuova legge, non porre i fondamenti di un nuovo costume.

Soltanto la generazione attuale ha fatto dei suoi mezzi d'espressione, dei suoi film e dei suoi libri un'arma di guerra totale, ha accompagnato con lo slancio della propria parola il progresso di un secolo che chiedeva l'impegno di tutte le proprie energie, ha saputo celebrare le nuove opere dell'uomo nell'atto stesso in cui venivano compiute. Come in ogni vero rivolgimento letterario, i nomi che contano fra gli scrittori americani d'oggi, Hemingway, Faulkner, Saroyan sono soprattutto gli inventori di uno stile; ma il loro è uno stile sotto cui è ancora fresca la materia terrestre, che

deve la sua pienezza alla presenza di nuovi oggetti: di nuove macchine e di nuove case, di nuove relazioni fra gli uomini.

Sentire questo assoluto privilegio non è ancora esaurire il compito del critico, ma è la prima condizione per non fraintendere lo sforzo che un popolo e una generazione fanno per esprimersi. E questa consapevolezza si trova nelle note che Vittorini ha anteposto a ogni gruppo di scrittori. Libere da ogni influsso scolastico, sorrette da una fantasia vigorosa e sicura, esse sono uno dei piú notevoli esempi di storia letteraria vissuta da uno scrittore; certo piú vicine a esempi classici, come *L'Allemagne* della Staël o *Die romantische Schule* di Heine, che al consueto lavoro dei critici di mestiere. Il fatto che Vittorini abbia scritto queste pagine qualche mese dopo *Conversazione in Sicilia* prova quale forza egli sia per la nostra cultu-

ra, come il suo nome abbia già varcato i limiti di una viva amicizia per iscriversi in una storia piú duratura e profonda.

Forse perché mentre leggevo questo libro la campagna bavarese passava davanti ai miei occhi dai finestrini di un treno, la Germania si è a poco a poco presentata nella riflessione come l'antitesi naturale di questo mondo e in un significato piú esteso il suo specchio in Europa. Nessun popolo è piú vicino a quello americano per la giovinezza del sangue e il candore dei desiderî e nessun popolo celebra con parole tanto diverse la propria leggenda. Le vie della corruzione e quelle della purezza sono anche qui paurosamente vicine; ma una continua follia trascina i tedeschi fuori della loro strada, li opprime in avventure disumane e difficili.

Cosí questi due popoli, che pochi anni fa lottavano vicini nel caldo degli stadi e cercavano il migliore esempio di un lavoro organizzato, si affrontano ora come i protagonisti di una lotta cruenta: essi hanno preso su di sé la responsabilità di dirigere il mondo e colpiscono senza ritegno gli ultimi ostacoli alla loro impetuosa natura. Perché questo è il senso maggiore della guerra che si combatte. Alla consuetudine diplomatica e alla fantasia dei generali si presentano ancora vecchie figure: l'equilibrio europeo e la «France éternelle», la monarchia absburgica e gli stati cuscinetto. Ma queste figure appartengono alla pace di Westfalia e a quella di Versailles: dietro la loro vacillante realtà chi ha bisogno di corpi vivi e di parole senza inganno vede altri nomi: America e Germania, Russia, Cina.

Da una parte e dall'altra sono impegnate forze

capaci di correggere il corso della nostra esperienza, di buttarci in un angolo come rottami inutili o di condurci in salvo su una riva qualsiasi. Ma l'America vincerà questa guerra perché il suo slancio iniziale obbedisce a forze piú vere, perché crede facile e giusto quello che si propone. *Keep smiling*, «conserva il tuo sorriso»: questo «slogan» di pace veniva dall'America con tutto un seguito di musiche edificanti, quando l'Europa era una vetrina vuota e l'austerità di costumi imposta ai paesi totalitari scopriva soltanto il volto disperato e amaro della reazione fascista. L'estrema semplicità dell'ottimismo americano poteva allora indignare quanti erano persuasi del dovere di portare il lutto in segno d'umanità, quanti anteponevano l'orgoglio per i propri morti alla salute dei propri vivi. Ma il grande orgoglio dell'America per i suoi figli di oggi sarà la consa-

pevolezza che essi hanno corso sulla strada piú ripida della storia, che hanno evitato i pericoli e le insidie di uno sviluppo quasi senza soste. L'arricchimento e la corruzione burocratica, i gangster e le crisi, tutto è diventato natura in un corpo che cresce. E questa è la sola storia dell'America: un popolo che cresce, che copre con il suo continuo entusiasmo gli errori già commessi e riscatta nella buona volontà i pericoli futuri. Le forze piú ostili potevano incontrarsi sul suolo americano, le malattie e la miseria; ma la media di questi rischi e paure era sempre una positività, ripeteva ogni volta l'esaltazione dell'uomo.

Certo una simile avventura non poteva essere proclamata ad alta voce, doveva trovare una maschera qualsiasi, una cifra divulgabile: troppo vecchio sangue inglese restava nella razza americana per permettere un'esposizione cosí impu-

dica di propositi morali e un gusto dell'astratto decisamente riprovevole. Allora il benessere, la ricchezza o semplicemente il danaro coprirono questi astratti furori, diedero un contenuto concreto allo slancio verso l'uomo che animava la gioventú americana. E tutti gli esteti oziosi che si sentivano contemporanei di Pericle, gli pseudofilosofi avvolti in distinzioni metafisiche, i giornalisti che avevano assunto la difesa dell'occidente volsero le spalle a un popolo cosí manifestamente degenere.

Grava sulla civiltà americana la stupidità di una frase: civiltà materialistica. Civiltà di produttori: questo è l'orgoglio di una razza che non ha sacrificato le proprie forze a velleità ideologiche e non è caduta nel facile trabocchetto dei «valori spirituali»; ma ha fatto della tecnica la propria vita, ha sentito nuovi affetti nascere dalla pratica quo-

tidiana del lavoro collettivo e nuove leggende sorgere dagli orizzonti conquistati. Qualunque cosa pensino i critici romantici, un'esperienza cosí profondamente rivoluzionaria non è rimasta senza parole; e mentre nell'Europa del dopoguerra si riprendevano i temi di una cultura decadente o si adottavano formule, come quella surrealista, necessariamente sprovviste di futuro, l'America si esprimeva in una nuova narrativa e in nuovo linguaggio, inventava il cinematografo.

Che cosa sia il cinema americano molti sentono, con quell'ambivalenza di simpatia e di fastidio che è stata descritta come uno dei nostri irriducibili complessi di europei, ma nessuno forse ha posto in luce con il necessario vigore. Ora che un'astinenza obbligatoria ci ha guariti dagli eccessi di pubblicità e dal fastidio dell'abitudine si può forse ricapitolare il significato di quell'episo-

dio educativo e riconoscere nel cinema americano il piú grande messaggio che abbia ricevuto la nostra generazione. Certo il cinema è nato in Europa e in Europa ha fatto le sue prime prove; ma appena uscito dallo stadio infantile, è diventato una mediocre appendice delle nostre letterature. L'equivoco di una estetica rigida su presupposti discutibili ha fatto sí che per anni si agitassero i problemi piú fatui: chi sia l'autore del film, in che rapporto si trovi l'attore col regista. Solo in Russia il cinema aveva riconosciuto la sua strada e la seguiva con la naturalezza di chi non cerca una giustificazione araldica, ma si affida allo slancio delle proprie forze. E quando qualche anno dopo rinacque in America con la stessa facile spontaneità ma dotato di una molto maggiore capacità di espansione, i custodi del gusto letterario incorrotto cominciarono a piangere sulla industrializza-

zione, sulla decadenza dell'arte muta e su altre sciagure da laboratorio.

Pure anche qui capitalismo americano e proletariato russo si incontravano nella loro risoluta volontà di provare un mondo non ancora scoperto, di servirsi con fiducia e con energia dei nuovi strumenti dell'uomo. Nato come industria di lusso, sottoposto alle piú dure leggi dell'economia capitalistica, il cinema americano doveva presto diventare il nutrimento di una massa anonima, esprimere i suoi bisogni e le sue preferenze, instaurare il primo colloquio tra le grandi folle di tutto il mondo e una cultura unitaria.

Allora il cinema entrò nella nostra vita come una presenza insostituibile; cresciuto con la nostra stessa giovinezza ci insegnò a vedere e a comporre secondo nuove misure, modificò la storia e

la geografia nei nostri cervelli, fu insieme scuola e polemica, divertimento e mitologia. In questo sforzo di espansione la sua importanza era soprattutto sociale in quanto, arma serenamente rivoluzionaria, aboliva le frontiere politiche e collaborava alla presa di coscienza piú urgente per il nostro tempo, quella dell'unità della razza. Ma nell'ordine estetico il suo significato non era minore, perché senza il cinema i nostri occhi vedrebbero il mondo in un'altra luce, e oggi è sicuro che gli anonimi autori del film americano furono i primi a rispondere all'appello rivolto da Baudelaire agli artisti moderni, i primi a mostrare come siamo giovani e belli con le nostre scarpe di vernice e con le nostre cravatte borghesi.

Questa certezza era indispensabile per uscire da un mediocre estetismo e, piú o meno palesemente secondo le affinità del gusto, la lezione ameri-

cana fu assimilata da tutti i popoli civili. Sola ostinatamente chiusa nei suoi complessi medioevali, la Germania di oggi rifiuta di accettarla. Il corno del postiglione di Eichendorff suona ancora nei versi dei cattivi poeti del terzo Reich: nessuno di loro potrà riconoscere dei valori visivi fuori di una cornice tradizionale, sentire una musica non consacrata da ragioni accademiche. Ogni ragazza tedesca rinnova le scoperte che una sua bisavola fece in un crepuscolo d'autunno, si estasia di fronte agli stessi paesaggi, trova «fabelhaft» e «wunderbar» le stesse reliquie archeologiche. Il fascino del deserto, l'esotismo, il cielo azzurro d'Italia restano i limiti di una poetica che da oltre un secolo basta a nutrire questi irriducibili filistei: nessuno di loro ha capito che una fabbrica della periferia di Berlino può essere non meno «natura» degli scogli di Capri e che una finestra intravi-

sta dalle vetture dell'U.Bahn ha molto piú diritto a essere ammirata di un «point de vue» riconosciuto, come nei giardini barocchi.

L'universo romantico, questo pericoloso giocattolo per uomini difesi da una superiore ironia, è passato tale e quale nelle mani dei nipoti, ridotto a una formula comune e venerato come un oggetto da museo. Tutte le reazioni tentate in piú di un secolo dall'intelligenza europea, da Heine a Thomas Mann, non hanno potuto correggere questo vizio fondamentale dell'anima tedesca. Cosí l'estetica romantica agisce come un ingorgo nello sviluppo di una libera sensibilità e la politica romantica copre col suo equivoco la sostanziale incertezza di un popolo cresciuto attraverso prove durissime, ma a cui è sempre mancata una vera esperienza politica.

In virtú di quell’equivoco è nato il regime nazionalsocialista, assurda perversione a cui si deve se un paese proletario vive secondo ideali piccolo-borghesi. Per quell’equivoco il piú forte paese produttore d’Europa ha posto uno iato incolmabile fra produzione e cultura, dirige la sua industria verso scopi di guerra, mette nelle mani dei militari il miracolo dell’organizzazione.

La Germania di oggi perpetua la retorica dell’uomo inattuale; sulle piú povere derivazioni nietzschiane celebra la rivolta del mito contro l’uomo concreto, si avvolge in insanabili contrasti. Il sangue e la terra sono diventati gli emblemi di un popolo che nella confusione del sangue e nell’indifferenza ai problemi territoriali aveva trovato la sua civiltà; il paese che per primo ha conosciuto il grande sforzo dell’industria centralizzata moderna non ha altro esempio da proporre

alle generazioni future che la comunità di villaggio. Su un tale inconciliabile antagonismo di fedi e di dottrine ereditate si basa ora il conflitto fra America e Germania. L'importante è viaggiare, risponde un popolo di pionieri ai mistici del focolare domestico; e l'antico idolo di patria s'infrange, ritorna memoria dell'uomo, terra a cui si crede e si pensa, ma che non può renderci schiavi. Con lui periscono altre sovrastrutture radicate nel profondo delle nostre abitudini, molte viltà e pigrizie mascherate da nobili parole. L'America non ha cimiteri da difendere. In questa lotta contro gli idoli può riconoscere la sua missione: nella lotta contro i gentili che continuamente riproducono il loro errore e oppongono all'uomo un'ortodossia o un rito, una macchina, politica o dottrinale.

A contatto di questa generosa missione l'utopia del mondo nuovo, riprende coraggio; ancora pura

enunciazione nell'ideologia marxista, si fa prova concreta dovunque l'uomo non cede agli oscuri pericoli della mistica e del rimpianto, non si rifugia nella neutralità e nel disinteresse, ma affronta liberamente e con i propri mezzi i compiti di un'esistenza problematica. Questo può avvenire in America, può avvenire in Russia. Nelle nostre parole dedicate all'America molto sarà ingenuo e inesatto, molto si riferirà ad argomenti forse estranei al fenomeno storico Usa e alle sue forme attuali. Ma poco importa: perché, anche se il Continente non esistesse, le nostre parole non perderebbero il loro significato. Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione uma-

na.

## *XXVI.*

## *IL MONITO DELL'ALTRO DOPOGUERRA*

### *Il sangue d'Europa*[38]*.*

Sarà bene che tutti gli italiani i quali esercitano in virtuose recriminazioni la loro fantasia politica leggano un libro destinato a scuotere chi non è ancora persuaso della natura essenzialmente vulcanica del sottosuolo d'Europa, *I proscritti* di Ernst von Salomon (Einaudi, 1943). Probabilmente questo nome non dirà molto ai lettori di oggi; ma quando il libro uscí in Germania, una quindicina di anni fa, fu accolto con un enorme rumore di giudizi contrastanti e divenne il centro di una discussione non soltanto letteraria. Molti giovani, cresciuti nello smarrimento del dopoguerra, vi trovarono la materia di cui nutrire la lo-

38 Pubblicato postumo nel primo numero de «La Nuova Europa», 10 dicembre 1944.

ro impaziente ambizione; altri, fedeli a una tradizione di costume o impegnati dall'altra parte nella lotta politica, lo salutarono come il manifesto dell'Apocalisse.

Il motivo spicciolo, la ragione immediata di questo interesse e della violenza delle reazioni era un dato biografico: l'autore del libro era uno degli assassini di Rathenau e la sua spietata confessione aveva un forte sapore di scandalo. Ma lo scandalo Salomon varca di molto i confini di un episodio giudiziario, è lo scandalo della Germania, lo scandalo di un paese che l'Europa aveva messo al bando mentre la guerra si spegneva ai suoi confini e tutte le fibre tese per oltre quattro anni si spezzavano. Lo stesso assassinio di Rathenau, episodio centrale del libro, si confonde in un clima di arbitrî e di terrore che il grande incendio d'Europa domina coi suoi riflessi. Vera ragio-

ne del libro è il dopoguerra, quel dopoguerra che solo la Germania conobbe, quando il crollo delle istituzioni significò la rottura di un equilibrio difficilmente recuperabile, e la prima scossa provocò una vertiginosa caduta di valori veri e fittizi. La polemica contro l'antico ordine divenne allora negazione di ogni ordine, i contrasti di classe raggiunsero uno stadio di violenza improduttiva e i soldati del piú disciplinato esercito del mondo portarono le loro armi a una lotta senza disciplina. Stretta in questo vortice di contraddizioni la Germania si logorava senza trovare una via d'uscita e le forze chiamate a soccorrerla esaurivano una dopo l'altra le loro possibilità.

I proscritti furono coloro che accettarono questo stato di cose come una condizione insopprimibile, che, nutriti di odio e di disprezzo, vollero portare alle ultime conseguenze il germe della rovina

e varcarono senza esitare le soglie dell'Apocalisse. Reduci dal fronte, che la guerra aveva consunti ma che dalla guerra, come da un vizio insanabile, non sapevano piú staccarsi, adolescenti cresciuti lontano da ogni scuola di umanità, idealisti e avventurieri, si riconobbero una missione comune. Si costituirono bande armate con compiti indefiniti: il nemico era l'Intesa che imponeva condizioni di pace vessatorie, erano i popoli finitimi stretti come bestie da preda intorno alle spoglie del Reich, ma era anche la debole repubblica di Weimar e le forze che in essa si esprimevano: la socialdemocrazia e il marxismo. Quale fosse invece il motivo comune che stringeva queste azioni e la meta positiva che questi uomini si proponevano è molto piú difficile definire.

L'importante era agire: organizzare la guerriglia nei territori di confine, promuovere il sabotaggio

contro le potenze occupanti, punire con atti di terrorismo gli incerti e i traditori. In nome di che cosa avvenne tutto questo? Una parola torna spesso nei discorsi esaltati dei capi e nei proclami dei corpi franchi: «Germania»; ma è facile accorgersi che si tratta di un vessillo mistico piú che di una concreta insegna politica, e i canoni del nazionalismo tradizionale indicano malissimo le pretese e le intenzioni dei proscritti. Cosí la qualifica di reazionari puri che si suole dare ai corpi franchi, se risponde alla funzione storica assolta in definitiva da quelle formazioni, quando la lotta si polarizzò fra loro e gli elementi di sinistra, esprime molto vagamente le oscure forze che guidarono i piú generosi fra i proscritti, quelli di cui Salomon è l'interprete autorizzato e convinto. Reazionari di sinistra, se si può tentare una definizione di questo genere, si assunsero una posizione nuova

nella storia del nostro secolo: combatterono le forze progressiste perché rappresentavano il maggior tentativo di dare alla Germania un nuovo volto e nuove leggi, ma non ebbero che ironia e disprezzo per le destre tradizionali a cui erano asserviti. Dalla guerra portarono lo spirito estremamente libero dei soldati di ventura e il bisogno di combattere per qualcosa e contro qualcuno, ma se in qualcosa credettero, fu nella caduta della civiltà borghese e in una specie di rigenerazione mistica che la Germania avrebbe raggiunto attraverso il sangue e il sacrificio.

Le confuse dottrine sul tramonto dell'Occidente sono un altro aspetto di questa mentalità, insieme alle ripetute contraddizioni per cui Rathenau, il piú vicino a loro degli uomini politici tedeschi, fu scelto a vittima esemplare, e di tutti gli avversari gli unici a essere considerati con una certa bene-

volenza furono i piú aspri: i comunisti. Certo nulla di conservatore rimase in costoro: piú pericolosi dei reazionari comuni, essi gettarono il seme dell'anarchia nel campo della reazione, colpirono i vivi per difendere il fantasma di una patria perduta e adoperarono tutte le loro forze perché si affermasse sovrano «il primo istinto dell'uomo: la distruzione».

Quanto di questo spirito sia passato nella ideologia nazionalsocialista è noto a tutti coloro che hanno seguito lo sviluppo del movimento. Gli uomini della tempra di Salomon, che ne costituivano l'estrema ala sinistra, esaurirono la loro funzione quando il partito entrò nel suo secondo momento, passò dalla fase rivoluzionaria alla fase organizzativa: ma a loro resta legato il germe piú vitale dell'ideologia e l'origine di una dottrina che nella guerra ha le sue radici e nella guerra dovrà

concludere le sue dure vicende. Cosí credo di non sbagliarmi se dico che i testi piú significativi dell'hitlerismo sono ancora oggi questo libro di Salomon e gli scritti di Ernst Jünger.

L'accostamento è insolito e ha valore solo per quel che riguarda il sostrato ideologico e di costume, non certo un'affinità letteraria. Jünger è infatti uno scrittore letteratissimo, e proprio questa sua armatura culturale lo ha portato a poco a poco a spegnere i motivi rivoluzionari e a rifugiarsi nelle ultime opere in un virtuoso e disperato estetismo. Quanto alle qualità letterarie dello scrittore Salomon, esse costituiscono in fondo un argomento secondario. Chi ha visto in lui un grande narratore ha torto: Salomon si muove vagamente nel clima dell'espressionismo; il suo trucco consiste nel creare un'atmosfera concitata attraverso l'evocazione di orrori fisici e psicologici, cervelli spappo-

lati sui muri, voluttà che nascono dal contatto con una canna di mitragliatrice. Dove manca un motore esterno di agitazione, per esempio nell'ultima parte che descrive la prigionia, l'interesse langue rapidamente e le formule di Salomon si scoprono in tutta la loro facilità. D'altra parte rifiutare all'autore dei *Proscritti* ogni dote di scrittore e farne semplicemente un delinquente esibizionista, come ha preteso qualcuno, è un errore.

L'evocazione delle ore piú febbrili del dopoguerra, la Berlino desolata del '19, gli assalti alle case operaie sono resi con una superba crudezza:

Ci battemmo dappertutto con le guardie che tiravano dai tetti; scivolammo incollati ai muri delle case, intorno agli angoli, fucile imbracciato, cercando qualche spiraglio aperto; rimanemmo in agguato dietro barricate costruite in fretta, ci al-

lungammo in terra dietro colonne di avvisi e fanali, sfondammo porte e ci precipitammo su per scale oscure, sparammo su tutto ciò che portava armi e non apparteneva alla truppa, e qualche volta stendemmo nelle strade anche uomini disarmati, anche donne, anche bambini, qualche volta, e sui loro corpi fischiavano le pallottole, e accadeva qualche volta che i morti fossero colpiti: sembrava allora che trasalissero un'ultima volta e noi sentivamo in bocca un cattivo sapore (p. 39).

Altrove questa eloquenza si gonfia di un pathos polemico, quando è rivolta al mondo circostante dei bonzi e dei politicanti di mestiere, e crea quadri di un vigoroso rilievo. Ma non per questo bisogna considerare Salomon uno scrittore da antologia. La sua importanza è altrove, è nell'avere ten-

tato un genere di narrativa documentaria di cui oggi gli scrittori americani, Hemingway alla testa, ci mostrano le ragioni profonde. Alla tendenza tutta introvertita della piú recente narrativa europea questa letteratura contrappone una violenta «contaminatio» col cinematografo e col giornalismo, ma soprattutto rivendica allo scrittore, all'uomo di cultura, il diritto di discutere apertamente i presupposti della condizione umana. Libri come *Im Westen nichts Neues* di Remarque, *L'espoir* di Malraux o il recente *The Moon is Down* di Steinbeck sacrificano palesemente i problemi di stile a una fedeltà giornalistica umile e polemica insieme. In questo senso *I proscritti* è uno dei pezzi centrali di un documentario costruito con le testimonianze di tutti i partiti e di tutte le scuole e dotato per noi di un valore essenziale, perché illumina meglio di ogni testo di storia il de-

stino di un’epoca in cui la tolleranza doveva diventare una colpa e la morte fisica scendere con inaudita violenza su intere generazioni. Se questo ciclo parossistico sia per concludersi noi non possiamo dire. Certo oggi, all’avvicinarsi della fine di un’altra guerra mondiale, la fucilata dei proscritti suona come un’eco sinistra all’orecchio dei cittadini d’Europa, e chiama ancora una volta a raccolta le forze piú segrete che difendono la nostra civiltà.

## *XXVII.*

## *L'ORA DEL RISCATTO*

### *Il colpo di stato del 25 luglio[39].*

Nella primavera del 1943 l'opposizione clandestina al fascismo aveva esaurito praticamente la sua funzione originaria. Questa funzione era stata importantissima: aveva tenuta viva per oltre vent'anni l'unica linea di pensiero politico indipendente in Italia, aveva mostrato al fascismo la sua sostanziale debolezza e aveva preparato attraverso la lotta e il sacrificio i quadri di un avvenire migliore. Ma non poteva superare un certo limite: a ogni tentativo di uscire dal chiuso delle cellule e delle amicizie rispondeva immediata la reazione poliziesca, e il piú maturo dei centri di opposizio-

39 Scritto a Napoli nell'ottobre del 1943, un mese avanti la morte, e pubblicato postumo nei *Quaderni italiani* di New York, IV, 1944.

ne, il partito comunista, che si sforzava di portare la lotta dal gruppetto clandestino all'azione di massa, vedeva inesorabilmente repressi i propri tentativi, strozzato sul nascere ogni movimento piú esteso, colpiti i quadri che era difficile sostituire.

Certo, vent'anni di storia non erano passati inutilmente. La corruzione interna di un regime inizialmente bacato, la stanchezza per le continue avventure militari, il disagio per una politica economica disordinata e pazzesca avevano influito potentemente sull'animo delle masse e avevano portato il popolo italiano a una condizione ben diversa da quella di illusoria concordia che aveva accompagnato, per esempio, la conquista dell'Etiopia. La condotta rovinosa della nuova guerra diede il colpo definitivo a questo stato di cose, precipitando dalla parte dell'opposizione in-

sieme a pochi fascisti delusi tutta la folla dei pigri e degli opportunisti. L'antifascismo dispose allora di una forza che non aveva mai posseduto prima; l'enorme maggioranza del popolo italiano, contrario al regime e alla guerra, si trovò schierata contro una esigua minoranza di fascisti stretti senza piú convinzione ai loro privilegi e alle loro prerogative.

Eppure proprio questo grado di maturità nello sviluppo dell'opinione pubblica corrispondeva a un punto morto nella sfera dell'azione politica. Perché uno squilibrio cosí evidente non tendeva a risolversi, il peso delle masse disorganizzate e inesperte non bastava a capovolgere la bilancia del potere politico e, secondo ogni probabilità, se non fossero intervenuti agenti esterni, la guerra fascista sarebbe continuata fino alla sconfitta completa, il popolo si sarebbe piegato sotto un

peso sempre maggiore di lutti e di sventure, e soltanto le armi degli alleati avrebbero liberato l'Italia dall'assurdo fardello che l'opprimeva.

Le ragioni di questo stato di fatto in apparenza paradossale sono da ricercare in condizioni tecniche che la scienza politica contemporanea ha largamente studiato. Lo stato totalitario moderno è una macchina che si muove con poche leve e pochissime persone. Chi non è in possesso di queste leve potrà svolgere una azione piú o meno feconda, ma è destinato a spezzarsi appena giunto a un certo limite, è condannato a restare irrimediabilmente lontano dalla iniziativa politica. In Italia lo stato fascista era una macchina che funzionava malissimo, i suoi congegni erano rozzi e imperfetti, e a ciò si deve se, a differenza di quanto avvenne in Russia o in Germania, larghe sfere della vita pubblica rimasero in sostanza immuni

dalla sua azione. Tuttavia questa macchina imperfetta sarebbe bastata a spezzare ogni resistenza interna se il fascismo non avesse commesso l'errore di lasciare alcune delle leve di comando in mano a forze apparentemente controllate, in realtà estranee. Dopo vent'anni di regime la piú importante di queste forze era ancora la monarchia; e al vecchio istituto giustamente condannato da tutti gli italiani responsabili e privo di ogni consistenza e prestigio morale, era riservato il compito di dare la spinta finale all'edificio marcio del fascismo, di assumersi cioè l'iniziativa che nessuna forza sana in Italia poteva rivendicare.

Pronta a tutti i compromessi per salvaguardare la propria posizione, priva di vero contatto col paese, Casa Savoia aveva vissuto per vent'anni in perfetto accordo col regime che aveva salvato

nel ’22 il trono pericolante e che permetteva ai suoi dignitari una sicura e comoda vita. Essa aveva avuto però l’abilità di mantenersi esteriormente staccata dal fascismo, conservando una vaga veste di irresponsabilità costituzionale e dando credito a voci di dissidenza da parte del principe ereditario o di altri principi del sangue. In sostanza la dinastia poteva contare sull’attaccamento degli strati meno evoluti della popolazione e sulla fedeltà della maggior parte dell’esercito: dato quest’ultimo molto importante, perché l’esercito, divenuto strumento debolissimo contro il nemico esterno, era tuttavia la organizzazione piú efficiente rimasta in piedi nel paese. Era quindi naturale che da varie parti si guardasse a Casa reale come a uno dei possibili perni del futuro rivolgimento, da alcuni con sincera fiducia, da altri con la speranza di servirsi della pedina monarchi-

ca per un piú vasto giuoco.

Per molto tempo la monarchia non sembrò incoraggiare questi sentimenti. Ma col volgere della guerra verso una fine disastrosa, il suo atteggiamento di cauta riserva di fronte al regime si accentuò. Nell'autunno del '42 due grandi avvenimenti militari, il fallimento dell'offensiva tedesca in Russia, culminata nella battaglia di Stalingrado, e lo sbarco angloamericano nell'Africa francese del nord col successivo crollo del fronte africano dell'Asse, avevano dato la sensazione che la guerra fosse perduta per la Germania. Da quel momento l'azione di sganciamento della monarchia dal fascismo acquistò un moto progressivo. Membri della Casa reale presero contatto direttamente e attraverso emissari con esponenti dell'opposizione[40], e fu stabilita tutta una rete di

40 In particolare il re riprese a ricevere e a con-

sondaggi destinata a identificare le forze favorevoli e a valutare le possibilità di successo di un'iniziativa monarchica per l'eliminazione di Mussolini e la fine della guerra. Fu facile convincersi che l'enorme maggioranza del popolo avrebbe accolto come una liberazione qualunque gesto contro il fascismo e che tutti gli elementi politici, dai conservatori ai comunisti, avrebbero sostenuto chi se ne fosse fatto l'iniziatore. Cosí nella primavera del '43 il disegno del colpo di sta-

---

sultare vecchi uomini politici dell'epoca anteriore al fascismo, il principe di Piemonte lavorò a formarsi un gruppo di devoti fra gli alti gradi militari, mentre la principessa di Piemonte si dedicava agli intellettuali d'opposizione. A lato di queste linee maestre maturarono un'infinità di altri intrighi fra cui, con un carattere speciale, quelli dei fascisti dissidenti.

to passò dallo stadio di ipotesi a quello di progetto.

Era convenuto che la corona avrebbe avuto l'iniziativa e che i gruppi politici l'avrebbero appoggiata con tutte le loro forze. Le modalità non importavano molto; restava da stabilire il momento della attuazione. Cominciò allora quella ridda d'incertezze, di rinvii, di contraddizioni che caratterizza molto bene la mentalità degli uomini preposti alla esecuzione del piano e che fino da allora ne prefigurò il mediocre esito. Qualunque fosse stato infatti il giudizio dei singoli sulla via da seguire, una cosa era certa: che ogni momento che passava rendeva piú grave la situazione e diminuiva il valore del gesto. Occorreva non perdere tempo: questo principio era ammesso in teoria da tutti gli interessati ma praticamente trovava dovunque ostacoli e resistenze.

I tardivi scrupoli costituzionali del re[41], l'insufficienza dei capi militari, le esitanze di alcuni degli uomini politici consultati furono altrettante remore alla sollecita realizzazione del progetto. La paura dei tedeschi impose tali cautele, anche di fronte ai collaboratori piú fidati, che si finí col dare l'impressione, soprattutto ai gruppi di sinistra, che si trattasse di una mistificazione e che in realtà il colpo di stato non sarebbe mai avvenuto. Questa prima conseguenza non sarebbe stata in sé mol-

41 Quando il colpo di stato era già maturo, Vittorio Emanuele avrebbe preteso che l'iniziativa fosse presa dal Senato, l'organo certo meno adatto ad assumere parti di questo genere per la sua composizione e per il servilismo di cui aveva sempre dato prova. Del resto l'intervento del Gran Consiglio fu escogitato appunto per dare alla cosa carattere costituzionale.

to temibile, in quanto il colpo doveva avvenire con l'intervento diretto di pochissime persone ed era inutile farne partecipi elementi destinati comunque ad appoggiarlo. Ma purtroppo le incertezze non erano solo apparenti: esse corrispondevano a una effettiva mancanza di idee negli organizzatori e incidevano su due aspetti essenziali della situazione: le trattative con gli alleati e la resistenza alla reazione tedesca.

Le trattative con gli anglosassoni furono condotte per vie molteplici e vaghe, con sondaggi a lunghissima distanza e soprattutto senza mai rendersi conto di un fatto decisivo: gli alleati avevano costituito con la loro caratteristica lentezza e metodicità un piano militare destinato a riuscire in ogni caso, e molto difficilmente lo avrebbero modificato per venire incontro alle esigenze italiane. Occorreva dunque fornire loro tutti gli elementi

necessari e quindi metterli di fronte al fatto compiuto, senza presumere di poter strappare da essi piú di quanto ci consentisse la nostra debole posizione. Per il resto provvedere noi ad assicurarci la possibilità di sopravvivere nel periodo che sarebbe trascorso fra la richiesta di armistizio e l'arrivo degli angloamericani in Italia. Il problema fondamentale non era quello diplomatico, era quello di predisporre la resistenza alla reazione tedesca. Ora, i militari assicuravano di averlo preso in esame, ma diversi indizi lasciavano supporre che la preparazione morale e tecnica in quel settore fosse ancora a uno stadio molto arretrato[42]. Del resto continuava a trovare credito

42 Nel maggio 1943, il capo di stato maggiore generale, generale Ambrosio, uno dei pilastri della cospirazione antifascista, non era in grado di dire quanti soldati tedeschi si trovavano

l’assurda tesi che i tedeschi si sarebbero ritirati spontaneamente e che all’Italia sarebbe stata risparmiata la triste sorte di campo di battaglia e all’esercito quella di dover combattere contro l’antico alleato.

Intanto la situazione si evolveva rapidamente e le occasioni piú favorevoli passavano senza che si osasse sfruttarle. La prima di queste occasioni poteva essere la caduta dell’ultimo baluardo dell’Asse in Tunisia, episodio che ebbe una profonda ripercussione in Italia in quanto mise in evidenza i contrasti ormai acuti fra il nostro soldato e quello tedesco e soprattutto diffuse la sensazione che la penisola sarebbe stata il prossimo obiettivo degli alleati. Si trovavano allora nel paese pochissime forze tedesche ed erano tornati dalla Russia i resti del corpo di spedizione italia-

---

in Italia.

no, togliendo cosí uno dei piú spinosi ostacoli al nostro distacco dalla Germania. Tuttavia l'occasione fu giudicata prematura perché gli anglosassoni non erano ancora pronti a intervenire in Europa e le nostre forze da sole non sarebbero riuscite a contenere i tedeschi.

Si entrò allora nel periodo cruciale, quello che intercorse fra la fine dei combattimenti in Tunisia e lo sbarco alleato in Sicilia (12 maggio – 10 luglio). Tutti coloro che avevano una responsabilità politica ed erano al corrente della situazione adoperarono ogni mezzo per convincere il re della necessità di attuare senza piú ritardi una decisione da cui poteva dipendere la salvezza del paese. Vale la pena di esaminare quali erano le prospettive che si aprivano ai loro occhi e quale significato avrebbe avuto allora il rovesciamento della posizione italiana.

Un paese condotto per venti anni da una banda di avventurieri, impoverito delle sue migliori energie, compromesso in tutte le avventure internazionali, si trovava dopo tre anni di guerra sul punto di dover pagare con la sconfitta totale le responsabilità dei suoi capi. Tuttavia, per un concorso di circostanze eccezionalmente fortunate, gli si apriva una via di salvezza che nessuno avrebbe osato sperare piú facile e sicura. L'eliminazione del regime fascista e il conseguente distacco dalla Germania sarebbero apparsi a tutto il mondo come il naturale esaudimento dei voti del popolo italiano, e l'elemento di rischio che il gesto comportava ne avrebbe garantito la sincerità. D'altra parte la nostra forza militare, che rappresentava ormai un peso morto per la Germania, sarebbe stata assai notevole gettata dall'altra parte della bilancia, in quanto un accordo con

l’Italia avrebbe aperto agli alleati le porte della fortezza europea, allora ancora intatta, e avrebbe capovolto la situazione nei Balcani, dove era lecito sperare che le nostre truppe, d’intesa con i patrioti, avrebbero avuto il predominio e dove gli altri stati vassalli della Germania non aspettavano che un esempio per uscire da una crisi insostenibile. Gli alleati erano pronti a imbarcarsi: occorreva soltanto prevenirli perché il gesto apparisse un’iniziativa spontanea e non una resa di fronte all’inevitabile. Quanto alla situazione interna, tutte le forze importanti in Italia avevano uguale interesse al buon esito dell’impresa: le masse non piú disposte a tollerare il peso di una guerra senza speranze; i partiti politici che nella caduta del fascismo vedevano la condizione preliminare di ogni futura attività e che contavano evidentemente di passare presto oltre l’iniziativa

monarchica; ma soprattutto la stessa monarchia che, mettendosi alla testa della resistenza popolare contro la reazione tedesca, poteva evidentemente ricostituirsi una base di prestigio altrimenti perduta.

Perché questo complesso di vantaggi non fu sfruttato? Alcuni aspetti particolari sono tuttavia oscuri e mancano ancora oggi, per poter valutare con esattezza la situazione, elementi assai importanti, come quelli che concernono le trattative segrete e che coprono in sostanza le responsabilità anglosassoni. Ma il quadro generale è nettissimo e un elemento ne emerge con assoluta evidenza: l'inadeguatezza degli uomini che diressero il colpo di stato di fronte al compito rivoluzionario a cui erano chiamati. La cricca dei generali che manovrò in definitiva i comandi non vide mai nella liberazione dal fascismo un gesto rivoluzio-

nario; essa concepí sempre il colpo di stato come un espediente necessario a tirarsi fuori da una cattiva situazione. Le sue obiezioni al fascismo furono sempre tecniche, non di principio, e i discorsi che Badoglio pronunciò dopo l'armistizio, accusando Mussolini soprattutto di aver trascurato la preparazione della guerra, sono una prova evidente di questo stato d'animo. Partendo da simili premesse non si poteva che avviarsi su una strada nettamente equivoca di fronte alle esigenze del paese, cercare dovunque compromessi e garanzie e vagheggiare l'assurda idea di un colpo di stato senza rischi.

Infatti per convincere i congiurati a muoversi non bastarono le sollecitazioni e le promesse: ci volle lo sbarco alleato in Sicilia che rivelò la schiacciante superiorità aereo-navale degli angloamericani e nello stesso tempo svalutò la portata della

nostra iniziativa; ci volle il primo bombardamento di Roma con i fischi che salutarono l'automobile reale nei sobborghi colpiti. Soltanto allora, quando anche i piú ottimisti avevano deposto le loro speranze, la macchina fu messa in moto.

Bisogna riconoscere che l'esecuzione tecnica del colpo è l'unico episodio riuscito dell'intera vicenda. Con accortezza degna piú della Sublime Porta che di un sovrano costituzionale, Vittorio Emanuele riuscí ad attirare nel giuoco i capi del fascismo dissidente, probabilmente promettendo loro la successione, provocò il voto di sfiducia del Gran Consiglio e finalmente fece catturare a casa sua e trasportare in un'autoambulanza l'uomo che da venti anni compariva al suo fianco come il padre della patria. Cosí una rivoluzione che si era dovuta adattare a presentarsi come un colpo di stato si risolse in una brillante manovra di palaz-

zo. Gli sviluppi politici ne apparvero subito negativi.

Il 25 luglio, alla notizia delle dimissioni di Mussolini, data dalla radio nella forma piú cauta alle undici di sera, in tutte le città d'Italia la folla si era riversata nelle strade e aveva celebrato con clamoroso entusiasmo la fine dell'èra fascista. L'Italia di Mussolini si era disfatta in un giorno come una facciata di cartapesta; ma quel primo giorno aveva provato anche l'immaturità organizzativa delle masse italiane. *Pace* era la parola che in tutte le dimostrazioni aveva coperto le altre grida e che i partiti avevano fatta propria nelle prime manifestazioni ufficiali. Ma il proclama di Badoglio conteneva la formula: «la guerra continua», e il nuovo governo non ebbe difficoltà a imporre la sua linea: già la sera del 26 luglio lo stato d'asse-

dio e severissime disposizioni di ordine pubblico vietavano ogni inopportuna manifestazione di dissenso. Cosí il rivolgimento si fermava a mezza strada: il fascismo era caduto, ma restava in piedi la sua struttura burocratico-militare, continuava l'alleanza con la Germania e continuava la guerra che nulla poteva ormai giustificare.

Evidentemente, se le masse italiane avessero avuto un'effettiva maturità politica, se i partiti antifascisti avessero potuto contare su di una base larga e disciplinata, nessuna misura repressiva sarebbe bastata a imporre la continuazione della guerra, e al colpo di stato sarebbe seguita la rivoluzione antifascista e antitedesca. Ma questo non era: le masse, dopo la prima ubriacatura, tornarono a una condizione di passività, e i partiti, ancora privi dei loro quadri migliori e sorpresi dal passaggio dalla fase clandestina a quella legale, non

ebbero la forza di padroneggiare la situazione. D'altra parte Badoglio aveva dalla sua un argomento a cui non si poteva controbattere: quello della sicurezza militare.

La tesi del governo, che del resto non fu mai enunciata esplicitamente ma solo sottintesa, era pressappoco questa: gli anglosassoni non sono ancora pronti a intervenire sul continente; dal canto loro i tedeschi hanno concentrato in Italia forze preponderanti e una nostra iniziativa ufficiale per la pace separata provocherebbe una reazione a cui non potremmo resistere. Occorre dunque, sotto pena di perdere una parte del territorio e di compromettere l'esito di tutta l'impresa, temporeggiare finché gli accordi con gli alleati non saranno maturi e non ci consentiranno di denunciare il patto con la Germania. Questa soluzione, tipica della mentalità dilatoria e pseudo-

diplomatica dei nostri generali, non teneva conto di fattori politici molto importanti: l'entusiasmo degli italiani nei primi giorni, durante i quali la resistenza ai tedeschi sarebbe stata vista come il corollario indispensabile della liberazione dal fascismo e quindi sostenuta da tutti, e per contro la demoralizzazione dei tedeschi, veramente sconvolti da un cataclisma politico che erano lontanissimi dal prevedere[43]. Inoltre non si valutava ab-

43 Per circa una settimana i soldati e anche gli ufficiali tedeschi dislocati in Italia non riuscirono a nascondere il piú grave sgomento. Quando, pochi giorni dopo il colpo di stato, si sparse la notizia che Hitler si era ucciso, vi furono impressionanti manifestazioni di gioia da parte dei militari tedeschi che in diverse città fraternizzarono con i nostri soldati. Subito dopo cominciò l'afflusso in Italia di SS e di reparti spe-

bastanza il fatto che raccogliere, sia pure provvisoriamente, l'eredità del fascismo metteva il nuovo governo e tutto il popolo italiano in una posizione terribilmente falsa di fronte all'opinione pubblica mondiale: era assurdo abbattere un regime totalitario e proclamare il ritorno alle tradizioni del Risorgimento per restare impegnati a fianco della Germania in una guerra contro le democrazie.

Queste obiezioni erano abbastanza facili e furono subito rivolte al governo dalla stampa tuttora clandestina dei partiti e dagli stessi uomini politici che avevano accesso al Quirinale e alla Presidenza del Consiglio; ma poiché non vi era mezzo di sostenerle con argomenti piú energici della persuasione, si dovette trovare un «modus vivendi» che permettesse alle forze antifasciste di non

---

ciali per «rafforzare il morale delle truppe».

perdere interamente contatto col centro. Si stabilí allora un rapporto di natura insolita fra il governo e l'opposizione, rapporto che durò all'incirca inalterato nelle sei settimane del regime Badoglio.

Alla base, la grande massa del popolo era rimasta profondamente delusa dalla continuazione della guerra: vedeva peggiorare la situazione economica e ripetersi i bombardamenti sulle città. In queste condizioni gli sproloqui della stampa sulla ripristinata libertà non avevano molto successo e la gente si domandava a che cosa fosse servito il colpo di stato e finiva col confidare in soluzioni miracoliste. Era abbastanza diffusa per esempio l'idea che a una nostra richiesta d'armistizio tedeschi e inglesi avrebbero lasciato il territorio italiano per andare a combattere altrove, e anche elementi vicini al governo non si peritavano di diffondere simili sciocchezze. Solo una mi-

noranza era convinta che pace «tout court» non aveva piú senso e che pace con gli anglosassoni voleva dire guerra alla Germania. Si vedevano i gravi inconvenienti di questa soluzione (mutilazione del territorio, dominio tedesco almeno su una parte dell'Italia del Nord, forse guerra civile), ma essa era accolta ugualmente come il punto di arrivo inevitabile della politica fascista e insieme il punto di partenza per il rinnovamento ideologico e civile del nostro paese.

Espressione di questo elemento politicamente piú evoluto erano i partiti. Per tutto il periodo che va dal colpo di stato all'armistizio si può parlare di partiti in senso collettivo, perché effettivamente l'opera dei sei partiti riuniti nella concentrazione antifascista (liberale, democrazia del lavoro, democrazia cristiana, partito d'azione, socialista e comunista) per la parte che ci interessa fu con-

dotta in comune. C'eran naturalmente differenze grandissime di metodi e di programmi e contrasti che ritardarono e intralciarono l'azione collettiva, ma in sostanza la linea politica fu imposta dalle circostanze piuttosto che scelta in base a presupposti ideologici e si può riassumere in una formula: premere sul governo e sospingerlo in ogni modo ad agire senza rompere definitivamente con esso.

In realtà il governo aveva molto bisogno di essere sospinto. Già la scelta dei ministri, merito quasi esclusivo di un cortigiano ambizioso e senza idee, il duca Aquarone, era stata infelicissima. Il criterio prevalso di formare un gabinetto di funzionari, criterio di per sé discutibile, era stato applicato nel modo piú elementare; si era preso un direttore generale per quasi ogni ministero e lo si era messo a capo dell'amministrazione. Non solo

cosí il governo non aveva una fisonomia politica, ma molti dei ministri non si potevano neanche dire generici antifascisti. Essi erano legati, per gli uffici occupati fin allora, a persone e a interessi del passato regime e non erano in grado di intervenire con la necessaria energia per produrre una situazione nuova. La stampa, che era passata solo in parte in mano di uomini veramente spregiudicati, avrebbe potuto tuttavia essere un efficace stimolo se non fosse stata imbrigliata da una censura severissima e dalle disposizioni per nulla mutate dell'antico Ministero della Cultura popolare (anche in questo privi di fantasia, gli autori del colpo di stato non avevano capito che quello della propaganda era uno dei posti piú importanti da assegnare e avevano chiamato a coprirlo un funzionario senza rilievo, fino al giorno prima direttore generale del ministero fascista).

In queste condizioni, l'opposizione, rappresentata ormai dal comitato nazionale dei partiti antifascisti, iniziò la sua opera fra notevoli difficoltà. Tutti i provvedimenti di un certo coraggio rivolti a mostrare che la fine del fascismo non era stata una data qualsiasi nella storia degli ultimi anni, che qualche cosa era cambiato nella vita italiana, furono il frutto dei laboriosi interventi del comitato presso il governo. Occorreva l'ordine del giorno controfirmato dai sei partiti per convincere Badoglio che il regime di terrore instaurato in varie città dai comandi militari non rispondeva alla nuova situazione; la visita di un ex presidente del Consiglio al Ministero dell'Interno per ottenere la sostituzione di un prefetto squadrista; un seguito di lettere e telefonate perché si desse finalmente corso all'ordine di liberazione di un confinato politico. Senza questa pressione ininterrotta dell'opi-

nione pubblica, costretta a esprimersi per bocca di pochi autorizzati, il fascismo sarebbe stato sepolto onorevolmente, macchiato solo di un lieve sospetto di concussione, e la legge sull'arricchimento dei gerarchi e i fasci scalpellati sugli edifici pubblici sarebbero rimasti l'unica vendetta del popolo italiano per venti anni di soprusi.

Le due battaglie piú importanti combattute dall'opposizione su questo terreno dei provvedimenti rivoluzionari furono quella per l'immediata liberazione dei detenuti politici e quella per l'eliminazione dei fascisti pericolosi. La prima fu vinta faticosamente ed ebbe il merito di riportare nella vita pubblica uomini di grande valore che gli anni di carcere non avevano piegato e che poterono subito riprendere il loro posto alla testa dei partiti. La seconda si trascinò miseramente senza che si riuscisse mai a vincere i ritegni del governo e

l’ostilità della polizia rimasta fondamentalmente fascista. Soltanto quando, verso la fine di agosto, fu scoperto un vasto complotto appoggiato alla ambasciata tedesca, Badoglio si decise a far eseguire diversi arresti fra i fascisti piú facinorosi. Ma se questi erano problemi molto urgenti ed era giusto dedicarvi le prime energie, era chiaro che la loro soluzione definitiva e quella di ogni altra questione dipendevano in realtà da un problema piú ampio: quello della posizione internazionale dell’Italia e dell’uscita dalla guerra. Col 25 luglio il popolo italiano aveva ripudiato definitivamente il fascismo e aveva condannato la sua opera, ma era rimasto formalmente contro le Nazioni Unite e alleato della Germania nazionalsocialista. Come ora si potesse uscire da questo equivoco ed evitare la rovina totale del paese era l’unica seria preoccupazione del momento.

Purtroppo, proprio su questo terreno dove sarebbe stato piú necessario, era difficilissimo intervenire. Consapevole della forza che gli dava la gravità della situazione e mascherandosi dietro il vecchio armamentario retorico degli interessi supremi del paese e della necessità di stringersi tutti intorno a un solo responsabile, Badoglio aveva praticamente inibito ogni controllo sulla sua politica estera che conduceva con criteri di stato maggiore, senza neppure farne parte agli altri membri del governo[44]. Di fronte alle pressioni e alle insistenze dei gruppi politici, il maresciallo risponde-

44 È dubbio se il ministro degli Esteri, Guariglia, sia stato tenuto al corrente delle trattative per l'armistizio. Il fatto che la dichiarazione d'armistizio e la fuga del re e di Badoglio lo abbiano colto di sorpresa come gli altri ministri, fa pensare di no.

va assumendo un contegno enigmatico, lasciando capire che sentiva le loro esigenze e che il governo era già avanti sulla via di soddisfarle, ma che la terribile gravità del momento gli imponeva un riserbo assoluto, anzi lo costringeva a fingere spesso atteggiamenti non suoi. Le sue dichiarazioni si concludevano generalmente con vaghe promesse e con accenni altrettanto vaghi agli ostacoli che trovava la sua opera. Tutto l'interesse della situazione politica italiana si concentrò cosí intorno ad un solo dilemma: il governo fa o non fa le trattative, farà o non farà la pace. Da una parte e dall'altra di questa alternativa militavano ragioni piuttosto forti. Evidentemente Badoglio non aveva preso il potere in modo cosí rischioso per assumersi il compito di portare a termine una guerra già perduta. Era inoltre notoriamente antitedesco; e tutto faceva supporre che

avrebbe cercato di staccarsi dalla Germania appena gli fosse stato possibile. In questo caso, se cioè erano in corso trattative militari con gli alleati e si aspettava solo il momento buono per renderle pubbliche, un gesto intempestivo dell'opposizione diventava un grande errore, poteva far precipitare tutto e dare ai tedeschi il pretesto di prendere in mano la situazione. D'altra parte, se le trattative non esistevano o erano destinate a fallire, come altri indizi lasciavano supporre[45], lo starsene in attesa rappresentava una gravissima perdita di tempo e un tradimento di fronte al popolo italiano. Decidere in base a semplici indizi era molto rischioso: si finí col restare sulla linea già adottata di premere sul governo evitando una rottura, e fu solo accentuata la pressione.

---

45 Soprattutto il ripetersi dei bombardamenti terroristici su Milano, Torino e Napoli.

Questa linea ebbe del resto la sua sanzione pubblica quando, dopo lunghe trattative, gli esponenti dei partiti accettarono le cariche sindacali offerte loro dal ministro delle Corporazioni, Piccardi, a condizione che fosse pubblicato un comunicato in cui dichiaravano di assumere la carica nell'interesse della categoria, ma di scindere le loro responsabilità sindacali dalla responsabilità politica[46]. Una volta concluso tale patto, mentre i

46 La tesi della rottura totale col governo fu sostenuta soltanto dal partito d'azione. La direzione del partito, dominata dalla pregiudiziale antimonarchica, non aveva creduto alla realizzazione del colpo di stato e non credeva all'intenzione di Badoglio di rovesciare le alleanze; inoltre aveva una netta tendenza a sottovalutare il pericolo tedesco. La sua tesi estremista fu combattuta dai partiti di destra, natu-

tempi della guerra si affrettavano e incombeva la minaccia di un colpo di mano tedesco con successiva restaurazione fascista, sarebbe stato facile al governo guadagnarsi, se non la collaborazione completa, la fiducia dei gruppi d'opposizione. Non era necessario per questo tradire nessun segreto militare: bastava mostrarsi piú aperti verso le esigenze dell'opinione pubblica e desistere da una politica interna fatta di compromessi e di

---

ralmente conciliativi, e dai comunisti i quali giudicavano inevitabile a un certo momento la decisione di Badoglio e soprattutto erano preoccupati dell'esiguità delle forze su cui l'opposizione avrebbe potuto contare una volta rotti i ponti col governo. Per questo anche le manifestazioni piú importanti di dissidenza, gli scioperi di Milano e di Torino, furono sfruttati solo a scopo tattico.

paure. Fedele al suo piccolo machiavellismo di generale travestito da uomo politico, Badoglio intensificò invece le contromanovre, moltiplicò gli equivoci e riuscí a produrre un disorientamento totale del paese. Ai primi di settembre, mentre il suo rappresentante era tornato in Sicilia con pieni poteri per firmare l'armistizio, il maresciallo prometteva in segreto ai capi dell'opposizione la formazione di un governo politico per la guerra antitedesca, ma intanto faceva spargere voci d'imminenti soluzioni di compromesso e assicurava i rappresentanti di Hitler della sua indefettibile lealtà. Questa superiore strategia ebbe l'esito che si meritava: la sera dell'8 settembre la dichiarazione d'armistizio trovò impreparati tutti quelli che avrebbero dovuto avere una funzione positiva e preparatissimi gli avversari. Poche ore dopo l'annuncio ufficiale, le colonne tedesche marcia-

vano su Roma e il re e Badoglio fuggivano precipitosamente abbandonando il paese all'anarchia e allo sfacelo.

Le giornate che seguirono l'8 settembre furono le piú gravi che l'Italia abbia attraversato da quando esiste come paese unito. Caduto Mussolini, Badoglio non aveva voluto andare oltre e rompere l'alleanza nazista per timore di sviluppi che non avrebbe saputo dominare. I suoi seguaci rappresentavano allora le terribili conseguenze di un gesto cosí temerario: Torino e Milano distrutte, l'Italia del Nord invasa, un ritorno di elementi fascisti con programma vendicativo. Per evitare questi mali il governo aveva obbligato gli italiani a reprimere il loro primo slancio rivoluzionario e trasformato quella che sarebbe stata una sincera esplosione di popolo in una ambigua manovra di-

plomatica. I capi militari avevano avuto quaranta giorni di tempo per predisporre la resistenza e ancora cinque giorni dopo la conclusione dell'armistizio per dare gli ultimi ritocchi alla loro sapiente opera. E questo era il risultato di tante precauzioni: Torino e Milano veramente distrutte, non dai bombardamenti tedeschi ma da quelli alleati, l'Italia occupata dai tedeschi non fino alla valle del Po ma fino al Mezzogiorno, Mussolini liberato, i fascisti al potere.

In una guerra che aveva visto la tragedia della Polonia, il crollo della Francia e della Jugoslavia, nessuno spettacolo fu piú tragico del disfacimento della compagine italiana. Delle forze armate, la sola marina eseguí ordini precisi e raggiunse in gran parte i porti alleati; l'aviazione praticamente non esisteva piú; l'esercito entrò nel caos. In tre giorni la resistenza organizzata fu soffocata quasi

dovunque. Roma, intorno a cui Badoglio aveva concentrato cinque divisioni, si arrese a due divisioni tedesche; abbandonata all'arbitrio dei comandanti militari, senza un responsabile politico, senza una voce che la sostenesse[47], la città vis-

47 Il re e Badoglio, accompagnati dai ministri della Marina e dell'Aeronautica e dai capi di stato maggiore delle forze armate, partirono da Roma in automobile nelle prime ore del mattino del giorno 9. Gli altri membri del governo ne furono informati durante il Consiglio dei ministri che si tenne la stessa mattina dal ministro dell'Interno, Ricci, al quale Badoglio aveva telefonato, pochi minuti prima di partire, pregandolo di assumere interinalmente la presidenza del Consiglio. Responsabile militare era il comandante del corpo d'Armata speciale, generale Carboni, dislocato a Tivoli, col quale non

se tre giorni di angoscia e di entusiasmo, ma la volontà di resistere della popolazione non servì contro gli intrighi dei generali. Nelle altre città manifestazioni d'inettitudine, viltà, aperti tradimenti dei capi sabotarono la resistenza. L'armata dei Balcani, forte di quasi trenta divisioni, si sfasciò come un frutto marcio: immense colonne di fuggiaschi raggiunsero la costa sotto la protezione dei patrioti jugoslavi i quali si limitarono a toglier loro armi e vestiario. Tutte le strade d'Italia si coprirono di sbandati che portarono da un capo all'altro della penisola l'immagine vivente dell'umiliazione e della sconfitta.

Le responsabilità dirette di questi avvenimenti, le ragioni dei singoli episodi saranno discusse ancora per molto tempo. Certo il re e i capi militari ne portano il peso maggiore: la loro viltà e la loro

---

fu possibile mettersi in contatto.

inettitudine sono costati all'Italia quasi quanto i delitti dei fascisti. Certo un intervento piú generoso, soprattutto piú fiducioso, degli alleati avrebbe modificato notevolmente la situazione: Roma, per esempio, si poteva tenere ed evitare cosí il senso della catastrofe totale. Ma le responsabilità storiche che confluiscono in questa crisi di pochi giorni superano il gruppetto di uomini che si trovavano momentaneamente in primo piano; e la lezione diretta che noi possiamo trarne, oltre a un generico sdegno, è la certezza del fallimento della classe dirigente italiana: questo fatto, mascherato per anni dietro ogni sorta di equilibrismi, oggi scoperto e evidente come una piaga incurabile.

I soldati che nel settembre scorso traversavano l'Italia affamati e seminudi, volevano soprattutto tornare a casa, non sentire piú parlare di guerra e

di fatiche. Erano un popolo vinto; ma portavano dentro di sé il germe di un'oscura ripresa: il senso delle offese inflitte e subite, il disgusto per l'ingiustizia in cui erano vissuti. Ma coloro che per anni li avevano comandati e diretti, i profittatori e i complici del fascismo, gli ufficiali abituati a servire e a farsi servire ma incapaci di assumere una responsabilità, non erano solo dei vinti, erano un popolo di morti. La caduta dell'impalcatura statale scoprí le miserie che ci affliggevano, scoprí che il fascismo non era stato una parentesi, ma una grave malattia e aveva intaccato quasi dappertutto le fibre della nazione. Poteva scomparire in modo pacifico e i suoi postumi potevano essere curati: le giornate di settembre esclusero questa possibilità e gettarono il paese nelle estreme convulsioni. Tornò il terrore sulle città italiane, appoggiato all'agonizzante potenza hitleriana, e il fanto-

matico Duce di Verona cancellò il Duce dell’autoambulanza, restituí alla reazione la sua maschera tragica. Ormai l’Italia uscirà da questa crisi attraverso una prova durissima: la distruzione delle sue città, la deportazione dei suoi giovani, le sofferenze, la fame. Questa prova può essere il principio di un risorgimento soltanto se si ha il coraggio di accettarla come impulso a una rigenerazione totale; se ci si persuade che un popolo portato alla rovina da una finta rivoluzione può essere salvato e riscattato soltanto da una vera rivoluzione.

# *L’ultima lettera*

*Per mio fratello*[48].

*Napoli, 28 novembre 1943*

*Carissimo,*

48 La lettera è indirizzata al fratello Luigi. Già diffusa dattiloscritta, a cura di amici, nel periodo dell'occupazione tedesca, è stata pubblicata per la prima volta in un opuscolo commemorativo (*In memoria di Giaime Pintor*, Einaudi, 1946), e successivamente riprodotta piú volte in giornali e riviste.

Immediatamente prima di partire per Castelnuovo, il 29 novembre, Giaime uní a questa lettera un altro breve biglietto di saluto per la madre e le sorelle: «Cara mamma, aggiungo all'ultimo momento un abbraccio particolarmente affettuoso per te, per Silvia e per Antonietta. G.»

*parto in questi giorni per un'impresa di esito incerto: raggiungere gruppi di rifugiati nei dintorni di Roma, portare loro armi e istruzioni. Ti lascio questa lettera per salutarti nel caso che non dovessi tornare e per spiegarti lo stato d'animo in cui affronto questa missione. I casi particolari che l'hanno preceduta sono di un certo interesse biografico, ma sono troppo complicati da riferire: qualcuno degli amici che è da questa parte vi potrà raccontare come nella mia fuga da Roma sia arrivato nei territori controllati da Badoglio, come abbia passato a Brindisi dieci pessimi giorni presso il Comando Supremo e come, dopo essermi convinto che nulla era cambiato fra i militari, sia riuscito con una nuova fuga a raggiungere Napoli. Qui mi è stato facile fra gli amici politici e i reduci dalla emigrazione trovare un ambiente congeniale e ho contribuito a costituire un Centro*

*Italiano di Propaganda che potrebbe avere una funzione utile e che mi ha riportato provvisoriamente alle mie attività normali e a un ritmo di vita pacifico. Ma in tutto questo periodo è rimasta in sospeso la necessità di partecipare piú da vicino a un ordine di cose che non giustifica i comodi metodi della guerra psicologica; e l'attuale irrigidirsi della situazione militare, la prospettiva che la miseria in cui vive la maggior parte degli italiani debba ancora peggiorare hanno reso piú urgente la decisione. Cosí, dopo il fallimento, per ragioni indipendenti dalla nostra volontà, di altri progetti piú ambiziosi ma non irragionevoli, ho accettato di organizzare una spedizione con un gruppo di amici. È la conclusione naturale di quest'ultima avventura, ma soprattutto il punto d'arrivo di un'esperienza che coinvolge tutta la nostra giovinezza.*

*In realtà la guerra, ultima fase del fascismo trionfante, ha agito su di noi piú profondamente di quanto risulti a prima vista. La guerra ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza nella neutralità e nell'isolamento. Nei piú deboli questa violenza ha agito come una rottura degli schemi esteriori in cui vivevano: sarà la «generazione perduta», che ha visto infrante le proprie «carriere»; nei piú forti ha portato una massa di materiali grezzi, di nuovi dati su cui crescerà la nuova esperienza. Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari: avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un*

*profondo interesse, e l'incontro con una ragazza o un impulso qualunque alla fantasia avrebbero contato per me piú di ogni partito o dottrina. Altri amici, meglio disposti a sentire immediatamente il fatto politico, si erano dedicati da anni alla lotta contro il fascismo. Pur sentendomi sempre piú vicino a loro, non so se mi sarei deciso a impegnarmi totalmente su quella strada: c'era in me un fondo troppo forte di gusti individuali, d'indifferenza e di spirito critico per sacrificare tutto questo a una fede collettiva. Soltanto la guerra ha risolto la situazione, travolgendo certi ostacoli, sgombrando il terreno da molti comodi ripari e mettendomi brutalmente a contatto con un mondo inconciliabile.*

*Credo che per la maggior parte dei miei coetanei questo passaggio sia stato naturale: la corsa verso la politica è un fenomeno che ho constatato in*

*molti dei migliori, simile a quello che avvenne in Germania quando si esaurí l'ultima generazione romantica. Fenomeni di questo genere si riproducono ogni volta che la politica cessa di essere ordinaria amministrazione e impegna tutte le forze di una società per salvarla da una grave malattia, per rispondere a un estremo pericolo. Una società moderna si basa su una grande varietà di specificazioni, ma può sussistere soltanto se conserva la possibilità di abolirle a un certo momento per sacrificare tutto a un'unica esigenza rivoluzionaria. È questo il senso morale, non tecnico, della mobilitazione: una gioventú che non si conserva «disponibile», che si perde completamente nelle varie tecniche, è compromessa. A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve sapere prendere il suo*

*posto in una organizzazione di combattimento.*

*Questo vale soprattutto per l'Italia. Parlo dell'Italia non perché mi stia piú a cuore della Germania o dell'America, ma perché gli italiani sono la parte del genere umano con cui mi trovo naturalmente a contatto e su cui posso agire piú facilmente. Gli italiani sono un popolo fiacco, profondamente corrotto dalla sua storia recente, sempre sul punto di cedere a una viltà o a una debolezza. Ma essi continuano a esprimere minoranze rivoluzionarie di prim'ordine: filosofi e operai che sono all'avanguardia d'Europa. L'Italia è nata dal pensiero di pochi intellettuali: il Risorgimento, unico episodio della nostra storia politica, è stato lo sforzo di altre minoranze per restituire all'Europa un popolo di africani e di levantini. Oggi in nessuna nazione civile il distacco fra le possibilità vitali e la condizione attuale è cosí grande:*

*tocca a noi di colmare questo distacco e di dichiarare lo stato d'emergenza.*

*Musicisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti. Contrariamente a quanto afferma una frase celebre, le rivoluzioni riescono quando le preparano i poeti e i pittori, purché i poeti e i pittori sappiano quale deve essere la loro parte. Vent'anni fa la confusione dominante poteva far prendere sul serio l'impresa di Fiume. Oggi sono riaperte agli italiani tutte le possibilità del Risorgimento: nessun gesto è inutile purché non sia fine a se stesso. Quanto a me, ti assicuro che l'idea di andare a fare il partigiano in questa stagione mi diverte pochissimo; non ho mai apprezzato come ora i pregi della vita civile e ho coscienza di essere un ottimo traduttore e un buon diplomatico, ma secondo ogni probabilità un mediocre partigiano.*

*Tuttavia è l'unica possibilità aperta e l'accolgo.*

*Se non dovessi tornare non mostratevi inconsolabili. Una delle poche certezze acquistate nella mia esperienza è che non ci sono individui insostituibili e perdite irreparabili. Un uomo vivo trova sempre ragioni sufficienti di gioia negli altri uomini vivi, e tu che sei giovane e vitale hai il dovere di lasciare che i morti seppelliscano i morti. Anche per questo ho scritto a te e ho parlato di cose che forse ti sembrano ora meno evidenti ma che in definitiva contano piú delle altre. Mi sarebbe stato difficile rivolgere la stessa esortazione alla mamma e agli zii, e il pensiero della loro angoscia è la piú grave preoccupazione che abbia in questo momento. Non posso fermarmi su una difficile materia sentimentale, ma voglio che conoscano la mia gratitudine: il loro affetto e la loro presenza sono stati uno dei fattori positivi princi-*

*pali nella mia vita. Un'altra grande ragione di felicità è stata l'amicizia, la possibilità di vincere la solitudine istituendo sinceri rapporti fra gli uomini. Gli amici che mi sono stati piú vicini, Kamenetzki, Balbo, qualcuna delle ragazze che ho amato, dividono con voi questi sereni pensieri e mi assicurano di non avere trascorso inutilmente questi anni di giovinezza.*

GIAIME

## *I.*

## *INTRODUZIONE A «KÄTCHEN DI HEILBRONN» DI KLEIST*[49]

La storia della poesia vive di una continua scoperta, del ricordo mutevole e perenne dell'opera compiuta. Nessun poeta moderno serve piú di Kleist a questa valutazione dell'arte, e il cammino che resta da compiere per portare la sua opera nel quadro della nostra esperienza è la conclusione di una lunga disputa, l'ultimo capitolo a una storia accidentata e diversa. Comprendere Kleist significa penetrare nel folto degli equivoci, giungere alla mediazione diretta fra il suo gusto e i contemporanei. E se tale passo è indispensabile per intendere il significato di ogni poesia, qui la ri-

49 Dal volume H. VON KLEIST, *Käthchen di Heilbronn*. Saggio introduttivo e traduzione di G. Pintor, Fratelli Parenti ed., Firenze 1942.

cerca non sarà inutile: non darà scoperte archeologiche ma una mediazione feconda, perché Kleist, come Stendhal o Leopardi, non ha esaurito il giro delle sue ripercussioni, la sua opera è scoperta al gusto dei contemporanei, la sua leggenda non si è ancora estinta nel facile disegno di una mitologia ufficiale.

La leggenda di Kleist: il tema è cosí evidente che ha fornito il titolo di un libro a uno dei suoi critici piú recenti[50]. E in realtà la leggenda investe tutto Kleist: procede dalla complessità della sua figura umana e dal significato della sua apparizione letteraria. La critica patetica ha raccolto in lui tutti i motivi di una vita delirante e ha scoperto in quella

50 R. AYRAULT, *La légende de H. von Kleist*, Paris 1934. Libro assai utile come repertorio storico della critica kleistiana ma stranamente apologetico nei riguardi dello scrittore.

morte senza esempio la formula per infinite divagazioni. La critica allegorica ha trovato nell'uomo posto dalla sorte di fronte a Goethe e apparso nel pieno fervore del romanticismo tedesco, un terreno straordinariamente fertile per ogni abuso d'interpretazione. Tutti gli schemi coincidono con la geometria arbitraria della sua mente: l'erotismo e la metafisica cristiana, il mito nazionale e quello umanitario. E tutte le formule sono buone per indicare l'uomo che fu a volta a volta portatore del genio tragico tedesco ed erede della psicologia settecentesca, profeta della Germania liberata e guida ai sentieri dell'inconscio.

Cosí la «confusione dei sentimenti» di cui parlava Goethe a proposito dell'autore, si è fortemente arricchita della successiva confusione critica, e il disordine si perpetua nell'odierna controversia sul valore della sua opera. La poesia resta come

un’intatta ricchezza su questa corrente di notizie e di inganni e offre la sua fortuna mutevole alla nostra ostinata ricerca.

Al centro delle varie ambizioni critiche si trova, come si è detto, la vita di Kleist. Una povera vita: di uomo trascinato dalla malattia e sempre angosciato da problemi e miti senza risposta, ma ricca di un oscuro impulso, chiusa in questa orgogliosa follia che fa della sua fine il piú singolare episodio dell’avventura romantica. Forse questo rapporto continuo tra la creazione letteraria e la esperienza di vita – documentato nelle lettere che sono una delle parti indispensabili dell’opera di Kleist – questo scambio perenne fra il motivo personale che anima gli scritti e l’invenzione fantastica che egli infuse nella propria esistenza, giustificano un’attenzione altrimenti superflua ai casi della

biografia.

Comincia con Kleist una storia che occuperà tutto il secolo XIX, quella storia che ha come sua prima insegna le pistole da viaggio di Werther e giunge fino ai torbidi casi di Rimbaud e al mito moderno del figliuol prodigo. Nasce il ritratto dell'artista come profugo; e la sua prima rivelazione coincide col sorgere di una società nuova. Il romanticismo, riconosciuto piú tardi nei suoi limiti espressivi, è allora tumulto e passione: cresce nel sangue degli uomini prima che nei loro libri, cambia il destino dei viaggi prima di modificare il corso degli studi. Si trasforma il paesaggio in cui gli europei sono vissuti fino a quel giorno e l'esatta misura di Palladio cede alle oscure selve medioevali. Prima che gli Schlegel diffondano il verbo della chiesa romantica e quando il libro della Staël è ancora limitato a un pubblico di let-

tori colti, la vita orgogliosa di Lord Byron annuncia all'Europa la scoperta di un mondo nuovo.

La vita di Kleist è assai piú limitata, porta ancora i segni della provincia prussiana in un'Europa civile e cosmopolita. I tentativi di interpretazione titanica suggeriti piú tardi dai critici deformano notevolmente la realtà: il suo odio per Napoleone, l'antagonismo con Goethe, la reazione non naturale a Kant, non sono esempi di un positivo orgoglio di fronte ai maggiori uomini del suo tempo, ma piuttosto la prova della sua natura di velleitario. Quello che importa nella sua storia è la capacità di accogliere i motivi biografici piú diversi, di fare di una vita privata il perfetto paradigma del secolo.

Kleist era nato il 18 ottobre 1777 da una famiglia di nobili della Marca Orientale. Indotto dalla tradi-

zione domestica a entrare nell'esercito, lascia il servizio a ventidue anni per insofferenza di una disciplina che limita la sua natura, e si dedica allo studio e alla educazione delle persone care con incostante passione. Ma quasi subito comincia l'irrequietezza che dominerà la sua esistenza.
Nel 1800 abbandona una prima volta Francoforte, i corsi universitari e la fidanzata per un misterioso viaggio a Würzburg in compagnia di un amico. Scrive da Würzburg delle lettere esaltate e da quel momento non ritrova piú un ordine esteriore da imporre alla propria vita. Ottiene a Berlino un ufficio provvisorio, ma dopo pochi mesi lascia Berlino per Parigi dove spera di potersi dedicare all'insegnamento del tedesco e della nuova filosofia. La grande città lo sgomenta: deluso dai francesi e dalla loro civiltà cade nell'episodio rousseauiano e tenta un esperimento di vita pri-

mitiva in una piccola isola del lago di Thun. Quando nell'autunno del 1802 torna in Germania, Kleist ha scoperto la vocazione letteraria e ha riconosciuto una meta a cui rivolgere le proprie disordinate ambizioni. La gloria, il mito settecentesco inteso in tutto il suo candore, lo attira con una forza primitiva, e il giovane quasi sconosciuto parla di aggiungere onore alla tradizione familiare e di strappare dalla fronte di Goethe il lauro del poeta germanico.

Conosce a Weimar Goethe e Schiller, è accolto con amicizia da Wieland. Ma in tutto questo periodo matura in lui l'angoscia che lo trascinerà come un malato o un demente per le città d'Europa. L'opera incompiuta, il *Guiscardo*, lo ossessiona come una febbre fisica: si esalta a ogni riconoscimento del suo stato e traversa ore di pericolosa prostrazione.

Nel gennaio del 1803 lascia la casa di Wieland dopo un laconico annuncio alla sorella: «Ho trovato qui piú amore che non fosse giusto e presto o tardi devo fuggire: strano destino!» Soggiorna a Lipsia e a Dresda: propositi di suicidio e confuse aspirazioni per il futuro si mescolano stranamente nell'esperienza di quei mesi.

Nell'ottobre dello stesso anno, dopo un ultimo colloquio con i suoi, riparte senza una ragione precisa, traversa la Francia in preda a un freddo delirio, e arrivato a Parigi compie il primo gesto tragico della sua vita: brucia tutti i suoi scritti e si congeda dalle persone che amava con una lettera alla sorella in cui annuncia il suo prossimo trapasso: «Mi rallegra la vista della tomba infinitamente bella»[51]. Aveva deciso di arruolarsi

51 Le notazioni stilistiche e psicologiche suggerite dalle lettere di Kleist sono infinite e merite-

nell’esercito francese raccolto sulla Manica per lo sbarco in Inghilterra e di morire «la bella morte delle battaglie». Un amico lo trovò qualche giorno dopo mentre errava lungo la costa della Normandia, sospettato di spionaggio e in pericolo di vita, e lo fece rimpatriare. Dal suo ritorno in Germania (novembre 1803) al giugno 1804 non si sa piú nulla di Kleist: una malattia che lo colse a Magonza sembra consumare in un’unica febbre tutte le energie sprecate e gli astratti furori della sua giovinezza.

La seconda parte della sua vita porta la stessa

---

rebbero uno studio a parte. I nomi che vengono piú spesso alla mente sono Hölderlin e Nietzsche; tuttavia questa «tomba infinitamente bella» nell’Atlantico fa sentire come l’eco di Kleist si spinga lontano e arrivi fino al linguaggio mediterraneo di D’Annunzio.

impronta di disordinata avventura. Königsberg, Dresda, Praga, Berlino, sono le tappe di un viaggio che non conosce tregua e che non consola il poeta della sua sfortuna e l'uomo della sua povertà. La sua vicenda è nella corsa precipite dei cavalli, nel distacco doloroso dalle insegne a cui in ogni nuova sosta sembra chiedere rifugio. Traversa come un sonnambulo i campi di battaglia, è arrestato e messo in fortezza, e appena libero torna a cospirare e ad agitarsi. Sempre sprovvisto di denaro vive degli aiuti della sorella e per un certo tempo di una pensione della regina Luisa; si illude di poter tornare agli uffici pubblici e ricade come in un vizio antico nel mestiere letterario.

Riferimenti esterni di qualche importanza per questo periodo sono i giornali che successivamente egli diresse: il «Phoebus», fondato a Dresda con Adam Müller, che fu per tutto il 1808 uno

dei piú notevoli fogli del movimento romantico; la «Germania» appena progettata a Praga nell'estate del 1809 come una bandiera di raccolta del nazionalismo tedesco e morta subito dopo la vittoria napoleonica di Wagram; infine i «Berliner Abendblätter», quotidiano di opposizione alla politica liberale di Hardenberg, in cui ritorna l'influsso di Adam Müller e l'interesse molteplice e insoddisfatto dello scrittore Kleist.

Tutte queste imprese, iniziate con grande spreco di programmi, caddero presto quasi travolte dalla instabilità naturale dell'uomo. E le opere letterarie non ebbero maggior fortuna: editori e direttori di teatro furono costantemente in conflitto col poeta di difficile umore, e dei suoi drammi due soli furono rappresentati in vita e senza successo.

Cosí disgusto e passione si alternarono nel go-

vernare gli ultimi anni della vita di Kleist. Nell'agosto del 1811 scrive ancora: «Appena sarò libero da quest'impegno, mi proverò di nuovo a scrivere opere di fantasia. A volte durante una lettura o a teatro sento come un soffio della mia prima giovinezza. La vita che posa deserta di fronte a me mi appare d'improvviso in una luce splendida e sento agitarsi nel mio animo forze che credevo estinte». Ma poco dopo l'ultima ondata di disgusto avrà un effetto piú duraturo. A Berlino, attraverso amici comuni, aveva conosciuto Henriette Vogel, moglie di un funzionario prussiano e vagamente appassionata di letteratura e di musica. Questa donna non giovane e non bella doveva essere la prima a subire fino in fondo la suggestione di Kleist e doveva dividere con lui il passo piú difficile della sua esistenza. Le lettere scambiate fra i due nel periodo della loro breve amicizia testimo-

niano di una rara esaltazione, contengono frasi che ricordano il linguaggio piú acceso di Käthchen, e spumeggiano di tutta l'enfasi che era nella natura di Kleist. Ma l'ultimo atto di cui essi furono protagonisti è un modello di consapevolezza e di virtú, la piú notevole eccezione all'inettitudine tecnica di Kleist, il primo capolavoro nella storia segreta dei suicidi.

Tutta la barbarie fisica che aveva accompagnato la vita dell'uomo, il rigurgito di sangue che acceca i suoi personaggi, si placano nella tranquilla visione della morte; e la tragedia romantica spinta cosí ai suoi ultimi limiti supera se stessa e ricade in un leggero velo di nebbia e di lacrime. Per il modo in cui fu compiuto quel suicidio non appartiene alla moda transitoria di Werther ma risale agli esempi di una piú antica civiltà e si adorna di tutto l'orgoglio della tradizione stoica.

Il 20 novembre 1811 i due amanti partono in carrozza sulla via di Potsdam diretti a una piccola osteria sulle rive del Wannsee. Là si dispongono a una breve villeggiatura e preparano la scena della loro fine con una cura che tradisce la vocazione teatrale di Kleist. Scrivono agli amici le ultime lettere, lettere che resterebbero in ogni caso come un prezioso documento psicologico, tanto l'ironia e la tenerezza crescono di significato in quello stretto contatto con la morte. Poi, scelto un luogo adatto nel cavo di un vecchio albero, allontanano per un istante la cameriera e si uccidono con la stessa arma: Kleist con un colpo alla bocca, Henriette al cuore, per non turbare in un atto cosí solenne i lineamenti del viso.

Nel corso di questa vita, agitata da un demone cosí violento, poche cose ebbero un'importanza

non puramente biografica, utile cioè anche per noi. Gli amici erano personalità di secondo piano: meno Adam Müller, che ebbe un influsso durevole sulla sua attività intellettuale, tutti gli altri furono piuttosto episodi della vita di Kleist che figure dotate di una esistenza propria. Le sue relazioni letterarie con i contemporanei sono assai curiose: dai rapporti con Wieland, Goethe, Arnim, Fouqué, Tieck, risulta che essi erano colpiti soprattutto dagli aspetti bizzarri della personalità di Kleist, dalle sue tare fisiche e insieme dal singolare fascino che contrastava con la mediocrità apparente dell'uomo. Quando Goethe, molti anni dopo la morte di Kleist, volle raccogliere il suo giudizio sull'uomo, disse: «Egli mosse sempre in me, con le piú pure intenzioni d'affetto, sgomento e orrore, come un corpo ben dotato dalla natura che soffra di una malattia incurabile». Queste parole

spesso interpretate come un segno di inimicizia sono la prova migliore dell'equanimità penetrante di Goethe. Di fronte al male che assillava Kleist egli non poteva esprimere meglio il proprio distacco, e se piú tardi una cattiva letteratura ha preso origine da questo giudizio, la colpa è di chi non ha saputo distinguere fra patologia normale e critica della persona. La lettera che Goethe scrisse a Kleist dopo la lettura della *Pentesilea* tocca come un ferro di chirurgo i punti morti della fantasia kleistiana, e nessuna interpretazione allegorica può aggiungere qualcosa alla chiarezza dei rapporti letterari che essa pone fra i due uomini[52]. Nietzsche indicò piú tardi con parole pre-

52 I rapporti personali non ebbero seguito anche perché Kleist con la sua caratteristica insofferenza rispose alla lettera di Goethe pubblicando sul «Phoebus» alcuni epigrammi offensivi

cise il vero dissidio che li separava quando disse che Goethe aborriva in Kleist «i lati incurabili della natura», quella zona segreta da cui nasce la tragedia e da cui Goethe volle sempre tenersi lontano come gli animali dal buio.

Goethe, per cui il solo pensiero di scrivere una tragedia era stato un tempo un'angoscia e un pericolo, non poteva accettare la natura tragica di Kleist; e pieno di sgomento di fronte a quella favolosa creatura, Pentesilea, non poteva riconoscere l'uomo il quale confessava di aver posto nella storia inumana dell'amazzone «tutto il dolore e tutto lo splendore della propria anima».

Sul significato di Kleist come uomo politico le opinioni sono discordi. La politica dei romantici è

---

per l'uomo a cui si era rivolto «sulle ginocchia del cuore».

sempre stata una categoria molto imprecisa[53], e Kleist, cosí vicino a Adam Müller, ne divise tutte le incertezze e i pericoli. Ma egli era cresciuto in un'epoca in cui certi valori di civiltà e di vita politica europea erano stati troppo chiaramente enunciati perché si potessero subito scordare, e il nazionalismo a cui si convertí negli ultimi anni non è affatto comparabile ad altre manifestazioni piú recenti dello spirito tedesco. Le espressioni del suo odio verso la Francia furono sí acerbe e terribili, come tutto quello che veniva da Kleist, ma la Germania del 1810, ora confusa in un mito comune di sangue e di suolo, non era la Germania del

53 Cfr. C. SCHMITT-DOROTIC, *Politische Romantik*, München 1919. Sulle idee politiche di Kleist vedi anche un buon saggio di H. MEYER-BENFEY in «Jahrbuch der K. Gesellschaft», 1931-32.

1870 né quella del 1933, e l'esaltazione patriottica che ebbe tanta parte negli ultimi anni di Kleist non intaccò mai la sua coscienza di uomo. Cosí anche i suoi scritti piú feroci, come il *Catechismo di un tedesco*, conservano le tracce di una sana educazione illuministica e sono penetrati da un linguaggio di libertà e di giustizia a cui l'empito retorico non toglie ogni accento generoso.

Infine l'ultimo elemento che non si può trascurare perché in certo modo circoscrive tutta la personalità di Kleist è quello erotico. È stato detto che la sua vita è il problema erotico personificato, e certo una gran parte dell'interesse rivolto a Kleist da alcuni strati della cultura moderna si deve a questa singolare posizione sessuale. Fino dai primi anni le donne occupano interamente la sua esistenza: Ulrike, la sorella, è l'unica ad accompagnarlo anche nelle piú infelici avventure, e la fi-

danzata di Francoforte, Wilhelmine von Zenge, è strettamente legata al suo sviluppo intellettuale. Poi figure concrete: le sorelle von Schlieben, Luoise Wieland, Maria von Kleist, Henriette Vogel, e altre persone appena intraviste, come la leggendaria contadina del lago di Thun, determinano crisi e rinascite nella vita di Kleist, sono protagoniste della sua avventura terrena e insieme episodi della sua storia fantastica.

Ogni tentativo di far coincidere questi due mondi è destinato a fallire: resta il fatto, soltanto importante per noi, che a eccezione di *Kohlhaas* tutti i drammi e tutti i racconti di Kleist hanno come sfondo un tema erotico. Una cosí forte concentrazione di sentimenti basta a far presumere una natura anormale, e in realtà i rapporti che Kleist ebbe con tutte queste donne furono tempestosi e ambigui. La chiave biografica della sua situazio-

ne sessuale è nel viaggio a Würzburg del 1800: di là egli scrisse a Wilhelmine von Zenge alcune strane lettere in cui accennò piú volte al gran mutamento intervenuto nella sua vita, all'atto che lo aveva reso degno di lei, e al loro avvenire di felicità matrimoniale.

Dopo le prime indulgenti interpretazioni ottocentesche, secondo cui il poeta avrebbe avuto nel suo viaggio la rivelazione della natura, i biografi sono ora quasi tutti d'accordo nel ritenere che Kleist abbia subito a Würzburg una cura intesa a guarirlo di una debolezza di origine nervosa sopravvenuta per eccessi giovanili. Un simile dato di fatto riempí naturalmente di giubilo la cultura positivista della fine del secolo scorso, e da allora tutta la critica di orientamenti psicanalitici ha fatto di Kleist il suo eroe, confondendo valori letterari e curiosità biografiche e tentando di stabilire impos-

sibili determinismi. Ora, dissipato forse l'errore freudiano, non sfuggirà il valore letterario di questo episodio. Alcmena, la marchesa di O., Toni del *Fidanzamento a San Domingo*, sono i personaggi di un mondo di cui Käthchen di Heilbronn e Pentesilea rappresentano i due poli estremi e che è stato rivelato da Kleist con una intensità senza pari. La dilatazione dell'erotismo fino ai suoi limiti morbosi, il furore del sangue e del sesso dànno l'accento piú deciso all'opera di Kleist e la mettono cosí violentemente in contrasto con l'ambiente in cui nacque. Il mondo morale dell'uomo del Settecento dominato da alcuni universali, la virtú o la grazia, si dissolve e scopre enormi piaghe e passioni insoddisfatte. Su questa via si eserciteranno poi innumerevoli altri nei cento anni che vanno da Kleist a Baudelaire e da Baudelaire a Joyce. Parlare di decadentismo qui è forse superfluo: certo

Kleist è legato a un determinato momento della nostra sensibilità; e queste conclusioni a cui si giunge attraverso un esame sommario della sua vita trovano la loro conferma piú chiara nell'analisi del suo sviluppo interiore.

All'origine della personalità culturale di Kleist non sta un letterato ma un moralista. Tutti i documenti che si posseggono della sua giovinezza provano che i suoi interessi erano prevalentemente morali, quasi mai orientati in senso tecnico. Occupò molti anni nello studio delle scienze, uno studio concepito in modo illuministico e sempre rivolto al perfezionamento della personalità umana; si dedicò alla matematica e alla filosofia con l'eclettismo proprio del suo tempo. Direi che il livello medio dell'educazione illuministica è rappresentato benissimo dal giovane Kleist, con la mania pedagogica e il gusto delle affermazioni morali, il vago

empito religioso che accompagnava ogni sua certezza. Le lettere giovanili alla sorella e alla fidanzata sono un terribile esempio di questa serietà di autodidatta; si sentiva successivamente attirato dai vari rami della scienza settecentesca e voleva versarla con ordine nel grembo delle due donne. Organizzava corsi e dava lezioni; una volta, scrisse che non concepiva come si potesse vivere senza costituirsi un piano di esistenza. E già il senso della malattia affiora in quest'ordine trascendentale, lo rende cosí distante dall'ordine umano di Goethe. Piú tardi anche il suo maggior incontro nel campo della cultura tedesca, quello con la filosofia kantiana, fu dominato dallo stesso squilibrio. Credette di trovare nell'affermazione kantiana dell'inconoscibilità del noumeno la condanna di tutti i suoi sforzi di adolescente e fu preso da una disperazione quasi fisica. Lasciò allora

i progetti e le ambizioni che lo avevano occupato fino a quel giorno, prese a viaggiare e a scrivere con lo stesso dissoluto entusiasmo.

Ora si discute dai critici se Kleist abbia capito Kant e addirittura se lo abbia letto nel testo. Ma l'incontro col pensiero kantiano è certo un momento decisivo nella storia del poeta Kleist. Esso segna lo sfasciarsi della costruzione razionalistica, la prima crepa in un sistema di pensiero che aveva difeso come una corazza il giovane scrittore. Le affermazioni di libertà dell'individuo e di trionfo delle passioni succedono agli atti di fede nella scienza e nella virtú, l'enfasi del sentimento sostituisce l'enfasi della ragione. La tesi kantiana, ingenuamente tradotta in termini personali, non sparirà piú dall'opera di Kleist e il conflitto fra verità e apparenza ritornerà come un tema ossessivo nelle vicende dei drammi e dei racconti.

Ma un processo descritto in termini cosí rigorosamente intellettuali rischierebbe di ingannare sulla natura dell'evoluzione di Kleist. Il viaggio a Würzburg del 1800 aveva destato in lui un vago bisogno di azione, e alla certezza distrutta nel dominio dell'intelletto egli doveva sostituire un nuovo credo. Le dottrine filosofiche e pedagogiche che avevano rivelato la categoria del sentimento furono il migliore impulso a uscire da questa crisi, e nelle *Confessioni* di Jean-Jacques egli trovò quello che non potevano dargli la critica kantiana e l'alto esempio di Goethe: una spiegazione della propria natura. Cosí i motivi della sua fede giovanile cadono fra i residui scolastici e il nome che da allora ricorre piú spesso nelle lettere di Kleist è quello di Rousseau. In un simile passaggio da una circoscritta educazione illuministica, attraverso la nuova filosofia, alla scoperta di un mondo

che si pone come il mondo della libertà e dell'individuo creatore, è facile riconoscere uno splendido paradigma del secolo, oltre che la migliore guida per seguire l'evoluzione del poeta. La vittoria del motivo sentimentale coincide in Kleist con la conquista dell'espressione letteraria: il mondo che egli ritrova nell'intimo della propria natura è quello che Rousseau ha scoperto e che i romantici difendono nel loro fervore rivoluzionario.

Debole e irruento Kleist doveva esprimere meglio di ogni altro questo capovolgimento di valori: la lettera a Rühle von Lilienstern dell'agosto 1806 è la piú netta smentita ai precetti contenuti nella dissertazione di sette anni prima al maestro Martini. Il lavoro intellettuale esaltato allora come unica strada alla felicità è ora respinto come un peso inutile: «O l'intelletto! Lo sciagurato intelletto!

Non studiare troppo, mio caro. La tua traduzione di Racine ha brani eccellenti. Segui il tuo sentimento. Quello che ti pare buono, daccelo, e alla buon'ora. È come un colpo di dadi, ma non esiste altro». Un passo ulteriore su questa via sarà compiuto qualche anno dopo con il saggio *Sul teatro delle marionette*, il piú importante scritto teorico di Kleist. Due interlocutori immaginari nel giardino pubblico di una città tedesca espongono la tesi della superiorità del burattino sull'attore: libero il primo dalla legge di gravità, gratuito e perfetto in ogni suo gesto; ancora avviluppato il secondo nel giro delle proprie intenzioni. Con quest'ultimo saggio Kleist pone i fondamenti di un'estetica irrazionalista che potrà essere compresa solo in tempi molto vicino a noi: perché l'esaltazione della marionetta come mezzo espressivo implica il rifiuto di ogni verosimiglian-

za esteriore e la scoperta del surreale.

È notevole che una storia cosí elaborata non contenga quasi elementi letterari. I nomi che contano sono Kant e Rousseau, nomi di filosofi e di moralisti; e gli scritti teorici a cui si è accennato valgono appena come rare intuizioni o si limitano a fornire notizie sulla genesi del suo linguaggio drammatico. Ogni altro tentativo di istituire rapporti di scuola o di tendenza è destinato a fallire di fronte a una personalità cosí violentemente autoctona. Le sue letture giovanili furono probabilmente scolastiche: i classici latini e greci, i maestri di retorica e gli scrittori francesi del gran secolo. Piú tardi conobbe i contemporanei e, certo molto bene, le opere di Wieland e di Goethe e il teatro di Schiller. Per rintracciare un influsso preciso sull'opera di Kleist al di fuori di questo cerchio limitato di interessi bisognerà arrivare a

un curioso teorico dei sogni, E. G. von Schubert, o risalire all'esempio di Shakespeare, dove ogni riferimento ai testi diventa problematico e una vaga parentela spirituale conta ancora piú di qualsiasi derivazione provata. Da Goethe, cosí raffinatamente letterato pur nei suoi vari interessi, lo distacca questa mancanza di interessi formali. La storia delle opere di Goethe è una storia di esperienze letterarie e i suoi diari e le sue conversazioni provano una continua attenzione alle cose dell'arte. In Kleist non ci fu mai una precisa natura di letterato: soprattutto non si può parlare per la sua opera di progresso stilistico.

Quando nel 1800 egli dichiara di aver dinanzi a sé una carriera letteraria, questa affermazione non suona diversa da altre precedenti, cadute nel rapido corso delle ambizioni kleistiane. Ma aveva scoperto quel giorno la propria vocazione mag-

giore e la sua prima opera ha già tutti i segni di una necessità rigorosa, è l'immagine giovanile di un'opera classica. Da allora tutti i drammi e i racconti di Kleist vivranno di questa fortissima impronta senza che una sensibile evoluzione formale accompagni il loro crescere, modifichi oltre alla tecnica e i dati esteriori le piú profonde qualità del linguaggio.

Necessità non vuol dire facilità; e la lunga fatica sul *Guiscardo*, le ricorrenti crisi di disperazione basterebbero a provare la serietà del suo impegno di poeta. Quello che si sa del suo modo di comporre conferma la nostra ipotesi. Arnim e Brentano derisero la sua diligenza di letterato, l'interminabile lavoro di correzione a cui si dedicava sui testi; e tutti gli altri critici piú acuti hanno sottolineato l'elemento di pedanteria senza di cui non è spiegabile la personalità di Kleist. Probabil-

mente egli trasportò nelle cose dell'arte un'abitudine giovanile: quel complesso scolastico, quel bisogno di perfezione e di ordine che avevano accompagnato i suoi fallimenti di uomo e che dovevano trovare la loro giustificazione proprio nell'opera letteraria. Tali notizie contrastano con l'immagine fantastica che è rimasta del poeta. Ma la tendenza all'interpretazione puramente dionisiaca di Kleist[54], oltre che piuttosto volgare nei suoi motivi, è inesatta letterariamente. Lo spirito dionisiaco penetra certo *Pentesilea* (che infatti è giudicata l'opera capitale da quegli interpreti), ma non spiega la costruzione rigida dei racconti, non giustifica gli ultimi documenti della sua vita: quel-

54 L'opera piú rappresentativa di questa tendenza è forse il saggio di Stefan Zweig contenuto nel volume *Der Kampf mit dem Dämon* (trad. it., Sperling e Kupfer, Milano 1937).

le lettere che annunciano il suicidio e cominciano, come *Kohlhaas* o la *Marchesa di O.*, col freddo gelo di un enunciato: «Giacciamo uccisi sulla via di Potsdam...»

In realtà nessuna interpretazione univoca basta a esaurire la vitalità di un poeta; e dove altri hanno seguito il flusso di follia che penetra in apparenza tutto il suo mondo, a noi converrà tracciarne i limiti, salvare ciò che d'ingenuo e pittoresco continua a crescere fra quelle rive tempestose. Solo in questa involontaria dialettica si potrà riconoscere una nuova immagine dello scrittore e dare alla sua figura storica una piú profonda ragione. Come il fenomeno culturale Kleist è il rompere di energie sentimentali da un involucro razionalista e settecentesco, cosí il fenomeno letterario è il brivido che a un tratto percorre l'unità ragionata della sua opera. E lo sgomento che da Goethe ai

contemporanei coglie i lettori di Kleist nasce dal pensiero che il suo volto nasconde la perenne ambiguità della maschera tragica, che il giovane malaticcio e balbuziente porta dentro di sé l'urlo feroce di Pentesilea e la desolata follia di Käthchen.

Quando nel 1821 Tieck raccolse e pubblicò le opere di Kleist, si fermò nella sua prefazione sul *Principe di Homburg* che vedeva allora la luce per la prima volta e che definí un dono incomparabile per il teatro tedesco, e subito dopo sulla *Famiglia Schroffenstein* e su *Käthchen di Heilbronn*. Da allora il furore critico che Kleist ha sempre attirato su di sé si è ripercosso nella diversa valutazione delle opere. In particolare delle due grandi correnti ideologiche che si dividono la critica kleistiana, quella psicanalitica e letteraria

ha preferito *Anfitrione* e *Pentesilea*, mentre quella eroica e celebrativa, ancora molto forte in Germania, ha messo l'accento soprattutto sulla *Battaglia d'Arminio*. Ora dopo oltre un secolo di diverse contese è forse giusto tornare sul giudizio di Tieck e, lasciando da parte il *Principe di Homburg* che è l'opera meno discussa, mettere di nuovo a fuoco gli altri due drammi. Appunto perché sottratte all'ideologia, la *Famiglia Schroffenstein* e *Käthchen di Heilbronn* sono per noi le opere che restituiscono piú chiara l'immagine di Kleist. Meno immediate di *Pentesilea*, piú deboli del *Principe di Homburg*, esse rispondono meglio di quei drammi al nostro vivo bisogno di poesia. E in questo caso l'accordo col giudizio di Tieck non sarebbe casuale perché indicherebbe un avvicinamento alla misura originaria del poeta attraverso le soprastrutture e gli inganni di una lunga

epoca critica.

La *Famiglia Schroffenstein*, edita nella forma attuale nel 1803 ma in quel tempo già piú volte rielaborata, ha caratteri evidenti di immaturità su cui tutti i giudizi sono concordi[55]. Tuttavia è con *Käthchen* l'opera che illumina meglio il momento shakespeariano nel dramma di Kleist e resta, nella grande confusione di stile e di motivi, un'opera straordinariamente vitale. I grandi conflitti di virtú astratte e di sentimenti che si ripeteranno poi fino a *Kohlhaas* sono presentati con molta chiarezza nei primi atti di quel dramma. Ma quando l'impostazione retorica e ogni tanto la tecnica del verso farebbero pensare a Schiller, un'ondata di entusiasmo kleistiano travolge i limiti apparenti, crea una atmosfera di desolato stupore nuova nel tea-

55 Kleist stesso la giudicò piú tardi molto severamente.

tro tedesco. Il desiderio e l'angoscia, gli stadi elementari della passione, risolvono le virtú astratte dei personaggi: le figure si cancellano ai nostri occhi e l'azione si perde in un vago clamore verbale.

Qualche edizione tedesca conserva ancora il quadro degli «Hauptcharaktere» nella *Famiglia Schroffenstein*. Un simile lavoro, perfettamente ozioso, mostra come non si sia capito nulla del significato dell'opera e in genere dell'ispirazione romantica. Le categorie psicologiche inventate per il teatro francese si applicano ancora benissimo a Schiller, ma diventano uno stupido strumento scolastico per chi voglia misurarvi i personaggi di Kleist. Descrivere i caratteri della *Famiglia Schroffenstein* è press'a poco come fissare in una formula psicologica i protagonisti dei *Fratelli Karamazoff*. Con Kleist, almeno con il Kleist piú

ardito di *Kätchchen* e della *Famiglia Schroffenstein*, comincia quella dissoluzione del personaggio che porterà ai piú sconcertanti esempi moderni: ora marionette, ora esseri profondamente razionali, gli uomini e le donne di quei drammi sfuggono a qualsiasi modulo esteriore, vendicano nella loro assoluta libertà il lungo asservimento a una poetica classica.

La vicenda si snoda e si perfeziona, tocca episodi di un tragico temerario e si perde in battute gratuite e superflue: l'interesse lascia sempre piú la rappresentazione dei fatti per guidarci a una segreta e fortissima «orchestra». E qui soccorre un ultimo esempio che probabilmente non è stato mai fatto e che è forse il piú significativo per Kleist: quello dell'opera lirica. Pare che Kleist mostrasse da giovane un notevole talento musicale, ma questa può essere una coincidenza senza

valore[56]: quello che è certo è che il suo genio drammatico ha i suoi veri eredi soltanto nei grandi operisti dell'Ottocento. Il senso del tragico, presto scaduto nelle formule del teatro borghese, doveva trovare soluzioni inattese nello scenario confuso dell'opera in musica. Hebbel e Ibsen sono lontanissimi da Kleist e come in genere tutta la letteratura ottocentesca trasportano in un linguaggio moderno problemi e miti ereditati da Schiller. Ma per capire Kleist è molto piú utile seguire la linea che da Weber e Berlioz porta a Wagner[57] e considerare in ultima analisi il nome

56 Tuttavia, in antitesi ad altri scrittori prevalentemente visivi, Kleist sottolineò sempre la natura musicale della sua espressione.

57 La scena d'amore del quinto atto della *Famiglia Schroffenstein* è quanto la letteratura tedesca abbia dato di piú simile al *Tristano*.

sorprendente di Verdi.

Chi trovasse arbitrario l'ultimo riferimento pensi alla concitazione di certe scene di massa, al continuo alternarsi di episodi patetici e di effetti brutali, infine a quell'assurda conclusione del quinto atto dove in un'apoteosi di vestiti scambiati, di personaggi inutili e di omicidi non commoventi tutti i nodi del dramma si sciolgono come per caso.

Un senso cosí eroico dell'assurdo[58] è rintraccia-

58 Si obietterà certamente che questa interpretazione è strettamente moderna e che il senso dell'assurdo è sopravvenuto solo tardi. È bene sapere che quando Kleist lesse agli amici svizzeri nel 1802 il testo definitivo della *Famiglia Scbroffenstein*, il quinto atto fu interrotto da una clamorosa risata a cui lo stesso autore dovette associarsi.

bile solo nell'opera lirica italiana, e *Rigoletto* e *Un ballo in maschera* sono il piú bell'epilogo di un dramma avviato per queste strade. Accanto a questo aspetto ideologico, la *Famiglia Schroffenstein* interessa per un altro motivo: filologico. Nasce in quel dramma il linguaggio di Kleist, quel verso fatto di spezzature e di ripetizioni, che dà al dialogo un carattere fortemente antiaccademico e interrompe ogni voluta retorica in un improvviso singhiozzo. Il sonnambulismo dei personaggi si esprime naturalmente in questa forma concitata e contrasta nel modo piú netto con la lucida visione del mondo degli eroi schilleriani. Per la prima volta si parla sul teatro tedesco un linguaggio che non ha nulla a che fare con la tradizione letteraria, né col basso realismo della commedia volgare. Sarà appunto questo linguaggio, portato a un alto grado di perfezione, che tornerà in *Käth-*

*chen* con tutti i segni della maturità di Kleist.

Quale sia il vero messaggio di *Käthchen*, religioso e umano, è stato discusso fra gli interpreti che hanno voluto riconoscervi una complicata allegoria kleistiana. Per noi il messaggio poetico è molto chiaro ed è contenuto nel rapporto, altrove enunciato dallo stesso autore, fra l'azione come giuoco istintivo di sentimenti e il linguaggio come giuoco istintivo di parole. Nel suo saggio *Sulla elaborazione progressiva delle idee* Kleist dà alcuni splendidi esempi di quello che egli intendesse per fantasia letteraria: capacità di segnare su un libro aperto i moti della immaginazione, sviluppo autonomo del linguaggio da una facoltà non controllata[59]. A questo irrazionalismo estetico cor-

59 Su questo punto del linguaggio piú che altrove si innesta la parentela di Kleist con alcuni movimenti moderni, col surrealismo e con

rispondeva nell'ultimo periodo della vita di Kleist un profondo irrazionalismo etico. Cosí la verità e il bene si manifestano solo attraverso gli aspetti notturni della nostra natura, nei momenti in cui cade ogni schermo e sorgono immagini che l'intelletto non spiega. Di qui l'importanza del sogno in *Käthchen*, il contrasto fra quello che si manifesta alla luce del giorno e le assorte figure della notte, il rompersi dei piani degli uomini sotto l'impero di una piú forte volontà.

*Käthchen* è il dramma dell'imprevedibile; nel colmo delle scene risolutive i personaggi si mettono a discutere degli argomenti piú impensati e suscitano un'improvvisa tensione come acrobati che si affannino nel vuoto (vedi il bellissimo episodio dei servi che litigano per appoggiare la scala nel terzo atto). Scene assolutamente gratuite

---

l'espressionismo tedesco.

come il dialogo fra il Burgravio di Friburgo e Giacomo Pech, pure nel terzo atto, hanno per molto tempo provocato lo sdegno dei critici. Eppure il genio del teatro romantico tedesco è proprio in questa libertà di parola, nel nobile sdegno di ogni compiutezza esteriore. Dal *Gatto con gli stivali* di Tieck, a *Scherzo, satira, ironia* di Grabbe, al *Woyzeck* di Büchner, corre una tradizione in cui l'amore della «licenza» è diventato motivo di una nuova e libera maniera poetica. Kleist fu l'assertore teorico di questo mondo quando nella conclusione del saggio *Sul teatro delle marionette* accennò a coloro che per aver mangiato di nuovo all'albero della saggezza sarebbero tornati nella primitiva innocenza.

Solo alla luce di questo paradosso romantico si può comprendere il valore positivo di molte ingenuità che turbano *Käthchen* e risolvere le con-

traddizioni di un tale «sorprendente miscuglio di cose sensate e insensate» (Goethe). Cosí le figure del dramma non sono uomini e donne legati a una vicenda corporea, ma attori di una storia fantastica. Cunegonda è essenzialmente «personaggio», quasi marionetta che i fili dell'immaginazione sottraggono a ogni peso terreno. La sua parte è strettamente verbale, i suoi gesti non corrispondono a una premessa psicologica ma avvengono, secondo le parole di Kleist, nel dominio astratto della legge del pendolo. Perfino l'assurdo particolare della sua composizione fisica è una garanzia di naturalezza in quanto toglie ogni pretesa di veridicità alla favola di cui essa è protagonista. E del resto ogni inverosimiglianza non è salvata dal riso che corre per tutto il dramma, da quel raro e difficile impiego dell'umorismo nell'opera tragica?

A questa estrema rarefazione intellettuale corrisponde in *Käthchen di Heilbronn* una grande semplicità di sentimenti e di visione. Kleist confessò piú tardi di aver ceduto in quell'opera a suggestioni esteriori, e normalmente si riconosce in *Käthchen* un traviamento del gusto in senso popolare. Ma esiste qualcosa di piú di una semplice adesione alla moda dominante e il consiglio di Goethe conta per qualche cosa accanto agli applausi del pubblico. Una delle espressioni piú felici che Goethe abbia trovato per indicare il suo distacco da Kleist è quella del «teatro invisibile». E il voltafaccia piú notevole nel corso dell'opera di Kleist è appunto quello che precede i due ultimi drammi: *Käthchen di Heilbronn* e il *Principe di Homburg*[60]. Dopo la *Famiglia Schroffenstein* lo

60 La *Battaglia di Arminio* sta a sé in quanto dominata in gran parte da fattori extraletterari.

scrittore Kleist si era inoltrato per strade assai difficili. Il *Guiscardo*, iniziato press'a poco nello stesso tempo ma con diversi propositi, porta già l'impronta di un altro ingegno. È il tipico esempio dell'ambizione umana di Kleist, della grandiosità imperfetta della sua natura. Wieland disse per primo la frase famosa che «se Eschilo, Sofocle e Shakespeare si fossero riuniti in una sola persona non avrebbero potuto scrivere qualcosa di piú alto del *Guiscardo*». E da allora è rimasta intorno a quell'opera un'aura di commosso stupore. Gran parte di questa fortuna si deve probabilmente alla mania tedesca dell'opera incompiuta, dell'abbozzo come dato metafisico. In realtà del frammento il *Guiscardo* ha tutti i difetti: resta come opera tragica fermo a una promessa iniziale che nasconde la sorte matura del dramma, e vive di questa incerta promessa e del linguaggio straordinaria-

mente vigoroso delle prime scene. La *Brocca rotta* è completamente isolata nell'opera di Kleist e in fondo nella letteratura tedesca. Gli imitatori hanno cercato invano di riprodurre la straordinaria vitalità di questo episodio e i fedeli di Kleist non persuadono nel loro tentativo di allegorizzare il breve quadro di genere oltre i suoi limiti di perfetto esercizio tecnico. Molto piú ricco di significati certi è *Anfitrione* in cui i sottili veleni kleistiani agiscono già in profondo. Da un testo cosí condizionato dal gusto di una società moderna, come quello di Molière, Kleist è riuscito a ricavare una storia senza tempo, un'avventura profondamente allusiva in cui gli effetti dell'intrigo sono sacrificati a una complicata ricerca umana. La «confusione di sentimenti» è palese in quel dramma: l'abbandono della norma universale per una pericolosa eresia. Già ai contemporanei parve ripugnante

quel miscuglio di sacro e di profano, e Goethe si sdegnò del «travestimento cristiano» dei personaggi. Infine con *Pentesilea* i motivi che urgono nei drammi precedenti si rivelano con una forza inaudita: la volontà di Kleist di scendere negli angoli piú remoti della coscienza rompe ogni freno e celebra la sua vittoria nella sanguinosa visione dell'amazzone. Non solo la leggenda antica è violata nei suoi sensi, ma un mondo nuovo è scoperto negli impulsi e nelle passioni di quegli eroi. Dopo la discesa agli inferi che è *Pentesilea*, il poeta non poteva che perdersi nelle nebbie del «teatro dell'avvenire» o per la via opposta tentare una soluzione liberatrice con una fuga nel visibile.

*Käthchen di Heilbronn* serve proprio per questo, per ritrovare la purezza discreta dell'opera d'arte, la sua dolce invenzione. I castelli che ardono nel-

lo sfondo di questo dramma, i fiumi passati a guado, le notti di tempesta non sono vuoti scenari, ma i simboli di un mondo esterno che si ricompone lentamente. In questo gusto della visione immediata Kleist ritrova una dote essenziale della sua natura di poeta: la capacità di scorgere e di rappresentare. Heine lo definí «scrittore plastico», e in realtà egli che si lamentava dei propri «mezzi talenti» fu l'unico a possedere un vero talento espressivo fra i suoi contemporanei[61]. Fouqué è pallido e mediocre, Arnim artificioso, Frie-

61 L'ultima interpretazione del romanticismo compiuta secondo i canoni dell'ortodossia surrealista rischia di sacrificare Kleist a poeti molto minori ma piú ricchi di «significati» come Tieck o Arnim. Cosí anche l'opera eccellente di A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille 1937.

drich Schlegel paurosamente astratto, accanto a questo animatore di figure e di gesti. E mentre i suoi personaggi si muovono con assurda evidenza e la favola confina sempre piú col puro giuoco fantastico, *Käthchen di Heilbronn* porta su queste scene fittizie il respiro di una piú pura umanità. Essa traversa la storia come una creatura di un'altra razza, una creatura di carne in mezzo a creature di legno, e il suo linguaggio d'amore tocca una zona piú profonda della nostra coscienza e lega l'intero dramma di Kleist alla storia della vera poesia.

## *II.*

## *SAGGI SUL TEATRO TEDESCO*[62]

62 Questi saggi sono stati scritti nel 1942 e nel ’43 come guida alla lettura di una raccolta di testi del teatro tedesco, preparata da Giaime per la collezione «Pantheon» dell’editore Bompiani. Il libro è stato pubblicato, postumo, a cura di L. Vincenti, nel 1946: diciannove drammi e commedie, dalle origini all’epoca contemporanea, tradotti da vari scrittori e germanisti, sono raggruppati in modo da offrire un panorama dello svolgimento del teatro tedesco. Ciascuno dei saggi qui riuniti precede nel volume i testi compresi nel periodo corrispondente (*Le Origini*, *Teatro barocco*, *Da Lessing a Goethe*, *I romantici*, *Teatro viennese*, *Ultimo atto*).

**1.**

**Introduzione.**

È consuetudine che ogni antologia si presenti al pubblico con una serie di precisazioni e di limiti iniziali che valgono in sostanza come una difesa dalle accuse piú facilmente prevedibili. In realtà il compito di riunire opere e collaboratori diversi, per uno scopo già difficile, è tale che quasi sempre si sopporta malvolentieri la responsabilità dell'esito e si preferisce disperderla nel numero o imputarla alle circostanze. Ma, al di fuori di questa comprensibile premura giustificativa, un onesto dialogo col lettore è indispensabile per chiarire le intenzioni di chi ha contribuito al lavoro e per sopperire al difetto di unità e di coerenza nella struttura esterna dell'opera.

Scopo di questa raccolta è dunque di introdurre il

pubblico italiano alla storia del teatro tedesco, una storia tortuosa e ricchissima, da cui molte sorprese potranno derivare a chi non ha consuetudine con quella civiltà letteraria. Nessun popolo come il tedesco, salvo forse gli spagnoli, ha sentito il teatro con tanta vitale necessità, ne ha fatto il suo piú illustre mezzo d'espressione e insieme la platea di tutti i disordini e gli entusiasmi popolari. La lingua tedesca nasce in opere dialogate: *Il villano di Boemia*, che diamo come introduzione alla nostra raccolta, è uno dei primi monumenti della prosa letteraria in Germania, e il passaggio dal linguaggio di curia a quello di una libera espressione artistica vi si avverte in tutta la sua rozza purezza. Hans Sachs sarà un secolo piú tardi il corifeo di una società borghese matura e vigorosa per cui la letteratura è svago e distrazione, prima testimonianza scritta di una civiltà che

si riconosce e si scopre. Ma il teatro quale noi lo intendiamo comincerà col barocco.

In quell'epoca consacrata all'eloquenza il teatro è molto piú che un genere letterario, è la piú completa rappresentazione della vita e la sua celebrazione nobile e popolare insieme. Gli uomini che lo creano, Opitz, Gryphius, sono i legislatori di un gusto che si riproduce deformandosi fino nei piú umili strati sociali, i maestri di un tempo che essi sorvegliano dall'alto della loro dottrina come dal sommo di una scalinata barocca. Intorno a loro pullula tutta una serie di manifestazioni minori ma vivacissime, spettacoli di comici vagabondi e teatro edificante degli ordini religiosi, farsa popolare nella polvere del retrobottega e lucida e armoniosa opera di corte. La satira sociale si alterna con la trattazione di soggetti sacri in questo bisogno di vedere e di esprimere, e per-

sonaggi contrastanti si schierano in un'unica parata allegorica.

Cosí sulle scene di legno, oltre le povere vicende dei mimi, si svolgono le controversie che animano tutta la vita spirituale tedesca e gli ideali dei dotti trovano nel teatro il loro specchio concreto, il loro punto di contatto con la folla mutevole delle città. Quando piú tardi anche in Germania si fa sentire la grande ventata di rinnovamento, il bisogno di uscire dagli idoli barocchi, per seguire le vie diritte della ragione e quelle tortuose e amabili del sentimento, due scuole si fronteggiano, ricche di tesi e di programmi: ma insieme Lessing dà l'esempio piú insigne di quello che sarà il teatro moderno e dedica il suo ingegno sagace e attivo al lungo lavoro della *Drammaturgia amburghese*. Finalmente, quando la cultura tedesca, già antica e gloriosa, trova la sua vera pienezza, si libera

delle pastoie dell'imitazione straniera, per fare della Germania la piú ricca provincia letteraria d'Europa, i nomi che portano piú lontano questo messaggio sono Goethe e Schiller ed è ancora dalle tavole di un palcoscenico che i loro attori parlano all'Europa la lingua di una epoca nuova.

Accanto a questo rigoglio letterario e conseguenza naturale di tanta ricchezza e di tanto fervore si sviluppa il mezzo tecnico, il teatro, voglio dire, come complesso di artifici e di esperienze, come scuola e come spettacolo. Questo privilegio dura fino a oggi, e chiunque abbia mai varcato la soglia di un teatro tedesco sa quale atmosfera di nobile tradizione si respiri in quelle sale venerabili come accademie.

La linea che è stata scelta da noi per seguire

questa complicata vicenda è naturalmente quella che ci è parsa piú dritta: la linea della poesia. In una rassegna destinata a indicare sommariamente i termini di un'evoluzione che dura qualche secolo, stabilire rapporti esatti e definire momenti culturali con giusta approssimazione sarebbe stato un compito impossibile. Si è voluto tuttavia uscire dall'anonimo dei passaggi obbligati per segnare risolutamente alcuni filoni, quelli piú ricchi, secondo noi, di genuine possibilità poetiche. Nei limiti consentiti dallo spazio e con l'obbligo di non cancellare episodi la cui importanza culturale sia indiscutibile, scelte e omissioni vogliono indicare cioè un deciso atteggiamento di gusto e si propongono come esemplari.

I primi testi contenuti nella raccolta hanno ancora l'aspetto grezzo dei monumenti arcaici, ma sono, come quelli, pietre su cui edificheranno le civiltà

successive. Lo spazio piú ampio è dedicato invece agli anni che vanno dall'irrompere dello «Sturm und Drang» fino al piú maturo romanticismo: in quegli uomini che, secondo l'espressione di Goethe, ebbero vent'anni quando la Germania aveva vent'anni, riposa ancora il germe piú fecondo dell'intelligenza tedesca e gli echi suscitati dalle loro parole non sono ancora spenti ai nostri orecchi di moderni.

Di Goethe e Kleist sono date rispettivamente due opere, segno di una supremazia che è facile riconoscere al nostro gusto e che risulta nella sua polarità molto piú istruttiva di quella tradizionalmente rappresentata da Goethe e Schiller. Subito dopo, il nucleo principale dell'antologia è costituito dai romantici e da una categoria di romantici a cui da qualche tempo si rivolge un'attenzione piú meditata e fruttuosa. Tieck, Arnim, Büchner, un

certo Grabbe rappresentano valori che solo alla luce di esperienze poetiche molto piú approfondite si rilevano in tutta la loro ricchezza, e il fervore di ricerca che da parte della critica moderna viene spiegato intorno alla loro opera è un segno non fortuito di affinità letteraria. Per contro il periodo che va da Hebbel ai contemporanei è quasi completamente trascurato. I drammi degli autori che popolano quel periodo sono ancora nelle biblioteche dei nostri padri in cattive traduzioni italiane e continuano a essere recitati nei nostri teatri da cattive compagnie. Essi non meritano per ora un riscatto ed è giusto che rimangano avvolti in questa atmosfera di indeterminatezza.

Hofmannsthal chiude la raccolta: l'epoca che viene dopo di lui è ancora un terreno troppo accidentato e malsicuro perché ci si possa avventurare con animo sereno, e la grazia e il vigore del-

le sue immagini sono un addio piú conveniente alla storia che abbiamo trattata dei gesti parossistici e interrogativi di molta letteratura che lo ha seguito.

Queste le nostre convinzioni letterarie; in altri casi la scelta è stata determinata da ragioni d'indole tecnica: opere di importanza minore sono state preferite ad altre di maggior significato, perché difficilmente di queste ultime si sarebbe potuto dare una traduzione adeguata. Cosí è per Gryphius: uno dei grandi drammi, *Cardenio e Zelinda* o *Leone Armeno* lo avrebbero certo assai meglio rappresentato del *Peter Squenz*, il quale non è che un momento felice della sua produzione minore. Ma ci si domanda quale traduttore avrebbe saputo rendere con dignità e senza noia il faticoso passo degli alessandrini seicenteschi. Per

la scelta dei testi prevale dunque assolutamente il criterio della leggibilità: gli errori di prospettiva che potrebbero derivarne al lettore saranno corretti dalle note che precedono ogni capitolo. Finalmente l'ultimo criterio che ci ha guidati nella compilazione è stato quello di dare, finché fosse possibile, opere sconosciute in Italia. Gran parte di questo materiale è nuovo per noi: *Il villano di Boemia*, la cui importanza è stata illustrata soprattutto da studiosi recenti, come il Burdach, non è molto noto in Italia, nonostante i suoi chiari rapporti con la cultura umanistica del Trecento. Nuovi sono i *Fastnachtsspiele* e nuovo è naturalmente Christian Reuter, la cui scoperta, come quella di tanti scrittori del tardo barocco, si deve alla curiosità e allo zelo della critica post-romantica. Anche per i moderni si è voluto seguire lo stesso criterio, dando la preferenza fra le diverse opere

di uno scrittore a quelle che avessero meno probabilità di essere conosciute dagli italiani. Per Goethe, di cui non si potevano dare evidentemente delle novità, è stata scelta la prima versione della *Stella*, quella del 1775, che si distacca dalla versione definitiva per alcune particolarità di linguaggio e soprattutto per il finale, tipico delle convinzioni umanitarie e anticonformiste del giovane Goethe.

Inedite, cioè scritte appositamente, sono tutte le traduzioni, meno quella della *Vendetta di Crimilde* del Donadoni, a cui si è voluto rendere omaggio come all'opera di un morto recente che ancora ci appartiene. Agli altri traduttori, che con vario successo hanno assolto il loro compito e alleggerito quello del compilatore, va il nostro amichevole ringraziamento. Un ringraziamento speciale rivolgiamo al professor Leonello Vincenti, dell'Uni-

versità di Torino, che fino dal principio ha dato al nostro progetto l’appoggio prezioso del suo consiglio e della sua dottrina.

**2.**

**Teatro barocco.**

Finora si è parlato di teatro con il leggero abuso che autorizza una convenzione lungamente stabilita. Ma in realtà questa parola, tolta alla tradizione classica e grave di significati culturali, rappresenta male il succedersi di fenomeni profondamente diversi, legati ai bisogni di epoche che non conoscono «nuances». La rappresentazione medioevale, sacra e profana, è piuttosto un rito con un contenuto rigido che un’opera drammatica quale noi siamo disposti a vederla attraverso la nostra esperienza di moderni. La Riforma rivalutò la parola: le preoccupazioni di ordine pedagogico

e religioso che animavano quegli autori diedero alle loro opere un sigillo di eloquenza, rimasto poi come l'unica impronta del loro passaggio nel mondo; la mancanza di forti personalità letterarie mantiene infatti tutta quella produzione in un rango minore di scuola e polemica da cui appena si stacca qualche nome piú significativo, come quelli di Waldis e di Rebhuhn. Ma è solo con la Controriforma, con le prime avvisaglie di un'estetica e di un gusto barocco che il teatro che noi conosciamo fa il suo ingresso nella cultura tedesca.

Verso la fine del Cinquecento sono presenti in Germania tutti gli elementi che condizionano la nascita di una vera letteratura drammatica. Prima di tutto si fa sensibile l'influsso straniero: compagnie di comici italiani dànno spettacoli in varie corti tedesche, ma il loro passaggio non sembra

avere grandi ripercussioni. Molto piú importante è invece l'esempio dato dai comici vaganti inglesi. Questi attori, venuti dall'Inghilterra con un repertorio illustre (Shakespeare, Marlowe, e altri piú oscuri), che le necessità della traduzione e l'obbligo di adattarsi al gusto di un pubblico piú rozzo di quello inglese, trasformano fino a renderlo irriconoscibile, insegnano tuttavia una concezione del teatro singolarmente adatta ai tempi nuovi. Sul loro esempio si formano in Germania compagnie drammatiche, di cui presto fanno parte anche le donne, il gusto dello spettacolo si diffonde in tutte le classi del popolo, si cominciano a costruire teatri.

Non meno esteso e immediato è l'influsso delle mode letterarie che essi portano dall'Inghilterra. I loro drammi, veri canovacci intessuti di episodi violenti e incredibili (bisogna vedere che cosa

quegli ingenui attori riescono a fare dell'*Amleto*) diffondono un gusto dell'azione visibile e ingegnosa che il pubblico tedesco raccoglie con avidità. Prima ancora dello scadere del secolo autori tedeschi si provano nel nuovo genere d'arte, e uno spirito particolarmente aperto alle suggestioni del momento, il duca Heinrich Julius von Braunschweig, dà i primi esempi del dramma barocco in Germania. Le opere di Heinrich Julius, atroci vicende di peccati commessi e scontati, con conclusioni edificanti, non basterebbero ad assicurare al loro autore un grande nome di poeta; ma la figura dell'uomo è certo notevole. Protettore di poeti e di artisti, fautore dell'assolutismo monarchico, assertore della diffusione del diritto romano in Germania, egli è uno dei personaggi che rappresentano meglio gli orientamenti dell'età nuova. Del resto il solo fatto che il nome

di un principe succeda negli annali della poesia tedesca a quello del ciabattino Hans Sachs, è un segno della trasformazione che la società tedesca ha subito in questo scorcio di secolo.

Il centro della cultura si è spostato verso le corti: la borghesia protestante che finora ha tenuto in mano il governo, si è logorata nelle contese di religione e si trasforma lentamente in un corpo di funzionari. È piuttosto nei territori mantenuti al cattolicesimo, dove si sono fermamente stabilite le vecchie dinastie, che si può cercare uno sviluppo libero e generoso di manifestazioni d'arte. Un fortissimo impulso a questo rinnovamento dei valori sensibili è dato dalla milizia che incarna la volontà combattiva della reazione cattolica: la compagnia di Gesú. Non solo l'Ordine domina il mondo della cultura, riservandosi la disciplina dell'insegnamento, e modifica l'architettura delle

città con le sue innumerevoli chiese, ma si fa promotore attivo di un'arte come quella drammatica sempre sospetta di spiriti profani. Nato dalla pratica scolastica della esercitazione o «declamatio», il teatro dei Gesuiti, attentissimi anche in questo alle fluttuazioni del secolo, si sviluppa soprattutto come spettacolo, fino a raggiungere proporzioni di una ricchezza e di una complessità mai viste. Al di fuori di questa genialità scenica, il valore letterario dei loro testi, scritti in latino, non supera quasi mai quello di una esercitazione scolastica; ma alcuni nomi meritano di essere ricordati, soprattutto quello di Jacob Bidermann, che fu acclamato dai contemporanei quale sommo tragico e il cui *Cenodoxus*, riesumato qualche anno fa in Germania, poté trovare ancora caldi ammiratori.

La grande importanza assunta da fenomeni co-

me il teatro degli ordini religiosi e l'architettura dei Gesuiti ha indotto qualche critico moderno a parlare del barocco come di arte della Controriforma. In realtà, se la culla del barocco è stato il mondo cattolico, e alcune città del Sud, che ancora ne conservano fortissima l'impronta, sono rimaste i fortilizi di quella tradizione e di quel gusto, una tesi cosí radicale non regge oltre la prima approssimazione; e a dimostrare che il barocco penetra a poco a poco tutti gli spiriti del Seicento, basterebbe il fatto che la successiva evoluzione sposta di nuovo il centro della cultura tedesca verso nord, in Sassonia e in Slesia. In quelle province si riproducono con forme appena diverse i fenomeni che si sono visti nelle capitali cattoliche: agli spettacoli di Vienna e di Monaco succedono quelli non meno splendidi di Breslavia, al teatro degli ordini religiosi si contrappone quello dei ginnasi

protestanti che si evolve verso forme sensibilmente vicine. Infine nella terra protestante di Slesia nasce la scuola che darà la formula definitiva alla poetica del barocco tedesco e comprenderà i nomi maggiori della letteratura del Seicento.

Il fondatore della scuola, destinato ad avere una autorità incontestata sul gusto del tempo, Martin Opitz, è una di quelle figure che la fama goduta in vita compromette di fronte ai posteri. Poco dotato come poeta egli seppe guadagnare la supremazia su tutti i letterati del tempo attraverso l'esercizio di facoltà che corrispondevano perfettamente ai bisogni della cultura tedesca di allora. In un'età in cui la Germania, come tutta l'Europa, organizza il proprio gusto sulla base della tradizione umanistica ma con una netta volontà di indipendenza nazionale, negli anni che vedono sorgere le prime accademie, in cui la lingua stes-

sa si definisce e con essa i generi letterari, l'attività di Opitz, traduttore, critico, autore di una poetica che accoglie tutti i motivi del Rinascimento letterario europeo, è un vero paradigma delle tendenze del secolo. Egli adempie, in un paese molto piú arretrato della Francia, alle funzioni di un Malherbe e in parte di un Boileau, e non c'è da stupirsi che la gratitudine alquanto confusa e declamatoria dei contemporanei gli abbia attribuito il titolo di nuovo Orazio e di nuovo Marone.

Ma se Opitz con i suoi precetti e con l'esempio dei suoi rifacimenti e traduzioni indica la strada, il creatore originale nasce solo venti anni dopo nella stessa provincia slesiana: è Andreas Gryphius.

Avvicinarsi a Gryphius con l'intenzione di una immediata partecipazione poetica è un'impresa temeraria: i suoi componimenti elegiaci e didascali-

ci, i suoi sonetti scritti in sonori alessandrini, sono enormemente distanti dalla nostra sensibilità educata ad altre voci dall'esperienza romantica; e i suoi drammi storici, carichi di eroismi solenni, di azioni macchinose e di figure allegoriche, hanno la rigida e desolante struttura di edifici inabitabili. Ma questa inaccessibilità di gusti è una conseguenza della poetica estremista del Seicento (e il mondo classico di Corneille, con i suoi sublimi fantocci, non ci appare altrettanto povero di contenuto umano?) L'opera di Gryphius merita un'attenzione piú meditata perché nel soffocante abito barocco egli porta una vera natura di scrittore, un temperamento tragico ed elegiaco che si rivela soprattutto in quelle opere, come *Cardenio e Zelinda* dove è meno palese l'influsso della moda dominante. Del resto anche la celebrazione dei motivi consueti del tempo – fatuità di ogni co-

sa umana, miseria delle passioni e trionfo delle virtú morali – trova in lui accenti profondi e spontanei; e le altre qualità che lo imposero alla ammirazione del pubblico, la maestria tecnica e l'elevata dottrina, sono appena il coronamento di una naturale superiorità del poeta. Accanto al bizzarro *Simplizissimus* e alle raccolte dei lirici e dei mistici slesiani i drammi di Gryphius restano certo come il monumento maggiore della civiltà letteraria del Seicento.

Un solo drammaturgo, fra quelli che lo seguono, è degno di essere menzionato accanto a lui: il giurista e magistrato David Caspar di Lohenstein. In questo autore che al teatro dedicò solo gli ozi di una vita presa dagli uffici pubblici (fu anche sindaco di Breslavia), l'inclinazione, già palese in Gryphius, a passare dal rigido classicismo a una atmosfera piú carica di colorito barocco, diviene

dominante. L’intrigo è l’elemento principale dei suoi drammi; la psicologia dei personaggi vi è trattata in modo piú realistico, ma insieme l’atroce e il meraviglioso vi si incontrano con un compiacimento sensuale che resterà come il sigillo del piú maturo barocco.

A Gryphius e a Lohenstein succedono gli epigoni che rimaneggiano la materia ereditata senza alcuna intelligenza; ma fra quei due nomi maggiori si può chiudere tutta l’evoluzione del teatro del tempo. Già in Gryphius sono presenti elementi culturali definiti; all’influsso primitivo, dei comici inglesi, che concerne soprattutto l’azione scenica, si affiancano altri motivi, frutto dell’esperienza di un uomo che ha viaggiato l’Europa e ha conosciuto le letterature antiche e quelle contemporanee. Prima di tutto i classici. Le traduzioni opitziane da Seneca e Sofocle restano il modello della

dignità tragica per tutta la Germania e hanno un'importanza che è appena possibile sopravvalutare in un'epoca tanto bisognosa di esempi e di regole. Fra i moderni i quali hanno seguito la buona via, i francesi, destinati ad avere un influsso determinante sul teatro successivo, non hanno per ora molto seguito (anzi, Gryphius polemizza con Corneille nella prefazione al *Leone Armeno*); in Italia domina già l'opera lirica, e gli spagnoli, affini per diversi aspetti, non sono conosciuti. Piú importante è invece l'Olanda, che con gli scritti umanistici di un Heinsius e con i drammi biblici di un Vondel offre gli esempi meglio rispondenti al gusto tedesco ed è per le condizioni generali della sua cultura e della sua vita religiosa il paese meno distante dalla giovane Germania.

Perché la situazione della Germania nella prima metà del Seicento è affatto particolare in Europa.

La guerra dei trent'anni ha finito di distruggere quello che le lotte di religione hanno lasciato in piedi: la strage, la disperazione, l'abbandono diventano l'esperienza quotidiana del popolo. La religiosità tormentata del secolo trae dalle sventure subite impulso a severe meditazioni e a sfoghi mistici, ma il bisogno di esteriorizzare e di celebrare traduce presto questi sentimenti in cerimonie e visioni. Nasce cosí il teatro barocco, moralistico e allegorico, ricco di svolgimenti, di avventure e di immagini. La tragedia è movimento di emozioni: il meraviglioso, talvolta lo sfondo esotico o curioso fanno da cornice alla vicenda dell'uomo insigne che cede ai colpi del fato: i grandi personaggi storici, la cui sorte può avere un significato edificante, sono i legittimi protagonisti di un teatro di cui è stato detto che lo stoicismo romano e lo spirito protestante sono le leve

morali. L’alessandrino recentemente codificato e imposto dalla scuola slesiana veste del suo ricco paludamento quei magnanimi discorsi.

Mentre dunque la tragedia, genere nobile, si perfeziona e si svolge secondo i canoni descritti, un’evoluzione parallela dà la sua impronta agli altri generi. Il pubblico dei ginnasi e delle corti, il pubblico che ha letto i classici latini non vuol piú saperne delle piatte rappresentazioni dei «Meistersinger». Dagli intermezzi della tragedia, che col suo fosco moralismo doveva opprimere gli animi, nasce una commedia colta destinata a distrarre e a ingentilire, di cui ancora Gryphius dà gli esempi piú illustri. La satira grossolana delle epoche precedenti cede il posto a una vera commedia d’intrigo imitata dai latini: finché la nuova società non è abbastanza matura e definita per giustificare a sua volta una satira piú moderna di

costumi e di caratteri.

Ma a questo punto, con Christian Reuter e Christian Weise, il secolo barocco è giunto al suo crepuscolo. Le commedie di Christian Reuter, studente libertino di Lipsia, portano in scena una società che ha già disfatto le trame della dignità barocca e si riconosce piuttosto nel mondo di Molière che in quello convenzionale dei classici; il ciclo dei romanzi di «Schelmuffsky» consuma la parodia del romanzo d'avventure, genere amatissimo in tutto il secolo e di cui ancora pochi anni prima un altro duca di Braunschweig, Anton Ulrich, aveva dato gli esempi piú significativi. La stessa tendenza è rappresentata con forza anche maggiore dal poligrafo Christian Weise, il quale nei suoi romanzi politici, nelle sue commedie e nei suoi scritti si fa banditore di un nuovo verbo destinato a scuotere dalle fondamenta tutti i car-

dini della poetica barocca: la naturalezza.

Cosí si compie l'ultima scomposizione del mondo culturale del Seicento: nuove regole disciplinano la fantasia degli artisti, nuove distinzioni governano i generi letterari. Mentre il romanzo, ricchissimo di futuro, si avvia su strade intentate, da avventuroso e didascalico si fa galante e sentimentale, il teatro, trascinato dal suo stesso impulso al visibile e al meraviglioso, trova formule sempre piú complesse di rappresentazione e di gioco. È l'ora della commedia musicale, del «Singspiel», il cui testo ha appena funzione di libretto e che ha soprattutto fortuna presso le piccole corti. La musica, la coreografia diventano ingredienti sempre piú necessari al buon funzionamento di uno spettacolo: sotto la formula ancora seicentesca del «Gesamtkunstwerk» barocco si profila l'idolo dei tempi nuovi, l'opera in musica.

**3.**

## Da Lessing a Goethe.

Da Opitz in poi il grande sforzo dell'epoca del razionalismo era stato di portare a unità teatro e ordine: «queste due parole inconciliabili in Germania» (Gundolf). Ma la battaglia per la ragione è segnata da continue eresie, da fughe verso il sensibile e da ritorni alla natura, finché l'edificio sempre incerto del razionalismo tedesco precipita travolto da un movimento che nel proprio nome ha conservato l'impeto di forze contenute e violente: lo «Sturm und Drang».

Nella prima metà del Settecento Johann Christoph Gottsched è l'ultimo e il piú autorevole rappresentante di quella volontà ordinatrice: la sua opera di legislatore e di critico completa l'opera appena iniziata da Opitz, ma in un clima di cultura

molto piú maturo, arricchito dall'esperienza moderna e da uno studio piú approfondito degli antichi. Gli scrittori del gran secolo francese hanno dato l'esempio di come si possa far rivivere un teatro classico ai nostri giorni, e alla luce delle regole da loro definitivamente affermate la grossolanità medioevale e il turgore barocco appaiono ugualmente condannabili come tentativi di epoche incivili.

Anche il gusto troppo diffuso dell'opera lirica e dello spettacolo popolare è combattuto da questo retore intransigente, deciso a ricondurre il teatro a una superiore aritmetica di regole e ai precetti di Aristotele. La letteratura drammatica guadagna in dignità verbale quanto perde in vigore spontaneo e rischia di chiudersi in una desolata accademia. Ma l'illusione dell'immobilità si frantuma sotto l'impulso di nuove forze: il razionalismo nutre

dentro di sé i propri nemici e offre continuamente il fianco a obiezioni e proteste. Cosí a Gottsched e ai suoi seguaci si contrappone la scuola svizzera di Bodmer, non meno pedantesca nelle sue premesse dottrinali, ma animata da un pathos religioso che potrà consentire fruttuose evasioni nel fantastico e da cui si svilupperà un giorno l'opera poetica di Klopstock.

Altrove il rigore classicistico inclina verso il rococò, si fa tenero e grazioso. E del resto la vera nemica delle regole, la fantasia, si insinua da piú parti, se anche il maestro del classicismo europeo, Voltaire, di cui Gottsched non è che un luogotenente provinciale, indulge alla barbarie inglese di Shakespeare a cui perdona le molte stravaganze per amore del suo genio nativo.

Shakespeare, questo nome impronunciabile, che

ancora poco tempo prima era citato in Germania come Saspar, comincia a diventare in quegli anni il centro di dispute e di considerazioni feconde. Nuovi nomi, la natura, il genio, si arrogano diritti di fronte alla pretesa irrevocabilità del gusto e alle regole degli antichi. Finalmente il piú grande avversario di Voltaire in Europa, Lessing, riprende con diversa consapevolezza il tema della natura razionale del bello e dedica al problema particolare del teatro la sua *Drammaturgia amburghese*.

Con Lessing la cultura del Settecento entra nella sua fase piú viva. Come individuo egli non esce dall'ambito del razionalismo: il suo sforzo intellettuale consiste nel trovare alla creazione artistica regole piú profonde di quelle scolastiche proposte da Gottsched e dagli svizzeri, e il suo sforzo creativo non lo porta a introdurre una nuova sensibilità, ma a vedere con chiarezza un nuovo

mondo umano, i limiti di un gusto che i contemporanei intuivano confusamente. Le preoccupazioni moralistiche e intellettuali di questo grande illuminista fanno sí che il piú bello dei suoi drammi sia ancora *Nathan il saggio*, pura parabola della saggezza; ma come scrittore, come uomo di cultura, come dottrinario, egli realizza una sua missione. Se i vari Weise, Gottsched, Bodmer contano nel regno delle intenzioni, Lessing scende nel concreto: i suoi personaggi vivono di una vita reale e il suo ingegno naturalmente libero lo porta a conclusioni molto lontane dai punti di partenza. Cosí la *Drammaturgia amburghese* può contenere la tesi rivoluzionaria che: «se il teatro tedesco dovesse seguire la propria naturale tendenza somiglierebbe piú all'inglese che al francese», e aprire in tal modo le dighe all'irrompente romanticismo. A questa rara lungimiranza Les-

sing deve la sua singolare posizione di mediatore fra due mondi, quello circostante dell'«Aufklärung» e quello prossimo dello «Sturm und Drang»; e di lui si è potuto dire giustamente che i contemporanei ne ammirarono la capacità di pensare la vita e i posteri il dono di vivere il mondo del pensiero.

Con la poesia di Klopstock e la critica di Lessing la cultura del Settecento è arrivata al suo punto di estrema maturazione: sospinta da altri impulsi (l'eclettismo di Wieland, che con le sue traduzioni da Shakespeare e le sue letture romantiche doveva influire in modo sensibile sulla generazione successiva), il mondo dell'«Aufklärung» si consuma a poco a poco; dalle sue ceneri sorge un nuovo e strano universo: lo «Sturm und Drang».

Come molti movimenti di grande risonanza cultu-

rale lo «Sturm und Drang» è un movimento pre-letterario. Senza Goethe e Schiller i suoi banditori resterebbero appena come confusi ideologi nella storia della letteratura: essi vivevano in fondo di un'eredità tramandata che un'improvvisa parola d'ordine aveva permesso di dilapidare. Essi furono i primi a gettare nel campo dell'arte le fiaccole incendiarie che il pensiero settecentesco aveva acceso: le dottrine di libertà dell'individuo e di trionfo delle passioni, le proteste contro l'ordinamento sociale, il disprezzo delle convenzioni e delle regole estetiche. Coerenti in questo loro indirizzo instaurarono il disordine per odio della legge scritta e si avviarono con passo deciso sulla strada dell'anarchia.

Canone critico e giustificazione della loro opera sediziosa era la dottrina del genio. Ma il genio faceva appunto difetto alla maggior parte degli

«Stürmer und Dränger» e a questo squilibrio interiore, a questo equivoco pregiudiziale si deve l'impressione di vuoto e di velleità che dànno spesso le loro opere. Essi si valsero dei materiali incendiari che avevano scoperto senza grande fantasia, adoperarono la lingua plebea di Shakespeare, i costumi della società borghese, le formule del titanismo come contenuti grezzi, che dovevano valere per la loro sola presenza. Tipico rappresentante di questo semplicismo è Heinrich Leopold Wagner, autore di una fosca parodia del primo Faust, *L'infanticida*; e non molto piú resistente sembra oggi l'opera di Klinger, che con uno dei suoi drammi diede il nome al movimento e che tradusse in termini letterari il bisogno di passione e l'ansietà di delirio attinti all'opera piú tumultuosa di Shakespeare.

Piú dotato degli altri due, vero esempio del genio

mancato in cui confluiscono correnti di creatività e vene di follia, è Lenz, l'amico di Goethe, al quale è necessario tornare oggi per gustare gli aspetti meno caduchi dello «Sturm und Drang». I suoi capricci intellettuali colpiscono come bizzarre fantasie e l'empito di rivolta contro le convenzioni e gli abusi si esprime nei suoi drammi sociali con un vigore che accende una volta tanto i nuovi contenuti e dà loro una vera giustificazione estetica. Oltre a questi che furono i banditori piú consapevoli della dottrina, al movimento di rivolta e di scoperta parteciparono in modo diverso tutti gli scrittori della fine del secolo, dal sensuale e colorito Heinse, in cui si avvertono le prime tracce di un rinascente paganesimo, a Friedrich Müller autore di teneri e plastici idilli.

Ma il vero significato, la gloria storica dello «Sturm und Drang» è che a quella giovanile infa-

tuazione presero parte Goethe e Schiller. In Goethe e Schiller il messaggio del secolo, il grande appello all'individuo, che Herder aveva tradotto mirabilmente nel dominio della cultura e che doveva nutrire tutta la generazione romantica, trova per la prima volta la sua vera pienezza. Insieme essi ricreano nel corso della loro opera una nuova legge sulle rovine delle vecchie norme: dal mondo inerte del classicismo fanno nascere la letteratura classica tedesca.

Tuttavia il loro ingresso nella storia avviene sotto i segni dello «Sturm und Drang». *Goetz von Berlichingen* è del 1772, *Werther* del 1774, *I masnadieri* del 1781. In quelle opere i motivi correnti dell'epoca trovano una vitalità improvvisa: la tradizione è veramente travolta dalla furia disgregatrice di Karl Moor, il quadro della storia tedesca si popola di figure e di emblemi nella vicenda di

Goetz e un nuovo simbolo traversa il cielo della mitologia moderna col suicidio di Werther.

In seguito l'evoluzione letteraria e umana dei due scrittori doveva portarli ad allontanarsi sempre piú da quegli accenti iniziali, e il rifiuto finale dell'avventura dello «Sturm und Drang» segnare la condanna di un movimento che l'impotenza dei suoi seguaci aveva già consumato. Ma il cammino di Goethe e Schiller indicava anche la via d'uscita verso un costume letterario piú alto. Nella loro esperienza il superamento della barbarie preromantica avveniva attraverso una consapevole riduzione alla realtà interiore di quelle antitesi e di quei miti che i loro coetanei avevano brandito come torce fumose. E in una tale opera di approfondimento e di riscatto umano l'amicizia dei due uomini, del resto diversi e contrastanti, ha anche oggi la sua ragione storica e le loro

opere contraddittorie trovano un sicuro equilibrio.

Schiller, debole poeta, affida a una superba eloquenza la soluzione di quei problemi che agitano la sua natura di moralista e di storico. Il suo pathos non è mai lirico, non è in fondo che una violenza retorica, ma sorregge nel suo movimento sincero l'azione drammatica e fa del sublime e del patetico non solo dei magri surrogati della poesia, ma i cardini di una concezione del mondo e i fattori di una educazione morale a cui tutto l'Ottocento s'inchina.

Goethe vive invece un'evoluzione assolutamente creatrice. L'esperienza che trascina Schiller a meditare piú profondamente i temi del suo entusiasmo giovanile determina in lui nuove figure, preme sulla fantasia e si traduce naturalmente in nuovi ritmi e nuove immagini. *Clavigo*, *Stella*, *Eg-*

*mont*, personaggi e creature che vivono ciascuno di una particolare atmosfera, sono gli incontri del poeta in questa discesa verso il reale e l'umano e preparano alla nitida visione degli ultimi drammi. *Faust* e *Wilhelm Meister* esprimono nella loro vicenda esemplare il corso di questa perfetta «Bildung».

L'esperienza raccolta, l'acquisizione umana in una tale avventura sono cosí grandi che fanno dimenticare facilmente i dati tecnici. Ma il teatro è ormai irriconoscibile nei suoi termini. Attraverso le selve germaniche e le vicissitudini borghesi Goethe e Schiller ritrovano la Grecia: una Grecia che non ha piú nulla in comune con l'imitazione classicistica, un paese che vive secondo leggi proprie e sorge chiaro e distante accanto alla Grecia antica.

*La sposa di Messina* e *Ifigenia in Tauride* segnano gli episodi conclusivi di un destino poetico che abbraccia nel suo temerario sviluppo tutti i motivi della cultura moderna. Ma se quelle opere terminano un lavoro individuale e placano l'ansietà di due esistenze, un mondo è rimasto scoperto dietro il loro passaggio, che nessuno potrà piú ignorare. Forse soltanto il Faust, l'opera tedesca, nella sua complessità formale e nel suo significato recondito, dice quanto profonda sia stata questa ricerca e come abbia arricchito di parole e di miti il mutevole orizzonte dell'esperienza poetica.

**4.**

**I romantici.**

Romanticismo, questa parola seducente e imprecisa domina da molto tempo il nostro orizzonte culturale, ma nessuno può dire di possedere il

suo significato storico che, come la struttura di certe regioni vulcaniche, esita ancora sotto l'impulso di forze incontrollabili. Al tempo della Staël romanticismo era la visione di paesaggi nostalgici, l'edera che saliva alle finestre di castelli in rovina, l'amore di nature ingenue ed esaltate per un mondo senza leggi, tutto percorso da sotterranee vene di poesia. Una nuova visione della storia, un gusto pronunciato del primitivo e del favoloso e l'esplosione di sentimenti che la civiltà settecentesca aveva represso diedero la loro impronta all'evoluzione successiva di quel nome. Ora la ricerca critica è rivolta a zone piú segrete, a quelle che circoscrivono i moti elementari della creazione e in cui l'individuo stesso, centro instabile dell'universo romantico, talvolta si annulla e scompare per lasciare al suo posto voci indistinte. Una sensibilità particolare ai rapporti tra la vita

e il sogno (fortuna non casuale di Calderón), l'attenzione concessa a fenomeni psicologici anormali o addirittura morbosi, sono stati i principali indizi su cui si è mossa questa tendenza critica che porta a escludere dall'episodio romantico uomini come Walter Scott o Manzoni (in verità legati ai loro coetanei solo da esteriori affinità di contenuti), e mette in dubbio la validità del primo romanticismo francese, quello dei panciotti rossi, per celebrare l'altro, la rivoluzione espressiva e metafisica che va da Nerval e Baudelaire al surrealismo. Una tale concezione, che tende a isolare i dati essenziali dell'«anima romantica», è nata evidentemente sotto l'impero di poetiche molto piú moderne e rischia di alterare i presupposti storici di quell'esperienza; tuttavia essa ha per noi il pregio di mettere in luce uno dei caratteri peculiari di ogni letteratura romantica: la sua

antiplasticità, la sua mancanza di limiti formali e tecnici.

Il teatro è visione e misura. Ora, il romanticismo tedesco fin dalle sue prime formulazioni fu avverso per principio a ogni visione netta (non per nulla la piú grande gloria tedesca è la musica romantica, mentre pittura e scultura di quel periodo sono terribilmente mediocri). La negazione della legge era veramente negli scrittori romantici una vocazione interiore: corrispondeva all'assenza di ogni misura istintiva, al bisogno di vivere e di respirare nell'indeterminato. Si pensi alla dissolutezza formale di un Jean Paul, alle nebbie perenni in cui si muove un Novalis, forse le due nature piú genuinamente romantiche. In altri l'impulso creatore si manifestò addirittura in forme riflesse, critiche o filosofiche, senza arrivare mai a concretarsi in un'immagine. Cosí, dei fondatori

della prima scuola romantica, uomini chiamati a esercitare un influsso tanto profondo su tutta la sensibilità del secolo, nessuno si può dire uno scrittore riuscito. Friedrich Schlegel, fortissimo ingegno di critico e di storico, consumò tutte le sue ambizioni letterarie in un disgraziato romanzo, *Lucinda*, che è il colmo della confusione espressiva; suo fratello August Wilhelm dedicò le sue migliori energie alla traduzione di Shakespeare, opera esemplare ma tipicamente di mediazione culturale, non creativa.

Piú dotato artisticamente degli altri due, Tieck scrisse drammi e racconti che importano nella storia della letteratura: tuttavia anche essi non sfuggono mai a un certo sapore di genericità e la fama dello scrittore è legata piuttosto agli articoli critici, talvolta estremamente penetranti, e a quelle rare opere in cui l'alleanza della fantasia con

una intelligenza ironica raggiunge effetti di sorprendente ricchezza.

*Il gatto con gli stivali* è un superiore giuoco d'intelligenza, ma per la sua stessa natura non può costituire un modello. Di fronte al teatro contemporaneo i romantici si espressero meglio per negazione, attraverso la satira e la polemica. Schiller è il bersaglio indiretto di questa polemica per la fantasia, che scopre facilmente quanto di meccanico fosse rimasto nella sua concezione del dramma, ma soprattutto gli pseudo-Schiller, i vari Iffland, Kotzebue, dominatori del gusto popolare e perduti in orribili macchine teatrali. La coscienza critica di quello che non doveva essere il nuovo teatro è dunque lucidissima: manca soltanto l'esempio positivo da contrapporre a quelle deviazioni.

Solo Tieck intuí, col suo sicuro ingegno, qual era l'uomo che poteva rispondere al difficile compito; ma quest'uomo, il piú grande scrittore, forse l'unico grande scrittore il cui nome si possa associare a quello del teatro romantico, Heinrich von Kleist, visse al di fuori della fitta società del suo tempo e divise con Hölderlin, come lui solitario e profugo, una sorte particolarmente severa e la gloria tardiva dopo la morte.

In Kleist l'ondata shakespeariana che agita il teatro tedesco dalla metà del Settecento trova finalmente uno sfogo. Wieland aveva tratto dall'inglese i motivi fiabeschi e fantastici, Herder e Goethe ne avevano scoperta la vastità umana e la ricchezza espressiva, Kleist rievoca la passione, primo impulso dell'opera tragica, e la traduce in parole di una sconcertante evidenza. Il suo linguaggio, rotto e incoerente, dichiara per la prima

volta le paurose lacune dell'anima romantica. L'isterismo e la malattia, figure estreme di questa visione del mondo, sono stati celebrati in modo esclusivo dalla critica moderna come il patrimonio di Kleist, (mentre *Il principe di Homburg* e già *Käthchen di Heilbronn* provano l'esistenza di altri motivi discreti o addirittura idillici). Ma l'importante è riconoscere in lui una vera natura di tragico e una delle guide certe sullo sviluppo della sensibilità moderna. Che questo risultato non fosse casuale, che egli vedesse quale svolta rappresentava la sua concezione del dramma, prova il breve e mirabile scritto *Sul teatro delle marionette*, uno dei pochi convincenti saggi di estetica irrazionalistica che ci siano rimasti nella forma paradossale propria del gusto romantico.

Accanto a Kleist gli altri scrittori contemporanei tradiscono una carenza vitale. Il piú importante è

Zacharias Werner, autore applauditissimo e fondatore di un dramma che si è convenuto di chiamare fatalista. Il suo teatro, basato su effetti di una tragica brutalità, non porta alcuna seria innovazione di ordine letterario, ma ha una notevole portata come indice di un gusto che si mantiene attraverso le discordi evoluzioni del secolo. A lui, oltre che a Schiller, si può far risalire un senso teatrale che, riconosciuto come deteriore dalle intelligenze piú avvedute, è tuttavia all'origine della manifestazione centrale del teatro ottocentesco: l'opera lirica.

Di coloro che ne perpetuarono la tradizione strettamente letteraria, l'unico degno di essere ricordato è Christian Dietrich Grabbe. Natura profondamente bizzarra, egli ebbe il merito di scrivere accanto ai soliti drammi storici sproporzionati e pazzeschi una commedia satirica: *Scherzo, sati-*

*ra, ironia e altre cose piú profonde*, in cui rivive in un'atmosfera di assoluta libertà tutta la geniale ironia della Germania romantica. Altri scrittori venuti dopo si contentarono di rielaborare senza grande intelligenza la materia ormai consueta di un falso medioevo, riducendo a un repertorio comune la superba mitologia del sentimento tedesco.

Intanto la giovane scuola romantica, quella di Heidelberg, piú ricca di genuini temperamenti artistici, aveva ripreso l'equivoco dei suoi padri trasportando sulla scena la storia e la leggenda con pretese non sempre fondate di scoperta e di rivelazione poetica. Brentano, puro temperamento lirico, scrisse un grande dramma: *La fondazione di Praga*, e una commedia: *Ponce de Leon*, ugualmente fallite come opere teatrali. Altrettanto priva di una struttura attendibile è la maggiore

opera drammatica di Arnim: *Gerusalemme e Halle*, rielaborazione su motivi shakespeariani del *Cardenio e Zelinda* di Gryphius. Si sa quale è oggi l'importanza di Arnim per l'interpretazione piú recente della poetica romantica: si tende a vedere in lui l'assertore consapevole della impersonalità del fatto artistico e il precursore di molte formule moderne fino al surrealismo. In realtà la sua opera, confusa e inorganica, contiene rare bellezze e, oltre che nelle novelle, sprazzi di una fredda e sconcertante poesia si trovano nei drammi minori e in alcuni frammenti di romanzi.

Ma con Arnim il gratuito e l'assurdo sono ormai il dominio esclusivo dell'intelligenza romantica, il giuoco iniziato da Jean Paul e continuato attraverso Hoffmann e altri minori ha raggiunto i limiti della legittimità. Bisogna arrivare alle soglie di quel mondo perché altro sangue alimenti il corpo

dell’arte tedesca e perché un vero poeta trovi nuove realtà fuori dell’ambito angusto di un’immaginazione ormai soltanto tecnica. Questo poeta è Georg Büchner: in lui l’esperienza romantica si traduce giustamente in maturità espressiva, ma alle formule intellettuali e alle facili mode del tardo romanticismo egli sostituisce un pathos che nasce da una nuova visione del destino umano, dalla scoperta del fatto sociale in cui si annullano le pretese di assoluto della fantasia letteraria. Mentre nella maggior parte dei suoi coetanei questa rivelazione del mondo esterno si traduce in forme eminentemente pratiche, crea una generazione di rivoluzionari e di polemisti, Büchner mantiene un’alta purezza espressiva e, morto giovanissimo, lascia col frammento di novella: *Lenz*, e col *Woyzeck* due fra le opere maggiori della poesia tedesca moderna.

**5.**

**Teatro viennese.**

Uno dei caratteri essenziali dell'episodio romantico in Germania è la stretta interdipendenza, non soltanto letteraria e ideologica ma biografica, in cui si muovono i protagonisti. In un paese pieno di frontiere interne e di tradizioni locali invitte i romantici vivono come una unica stirpe, i loro destini s'incrociano continuamente, fanno nascere amicizie e rivalità, collaborazioni, adulterî. Chiusa a questo fermento di avventure individuali, come presto estranea allo sviluppo politico della nuova Germania, l'Austria degli Absburgo vive allora la sua insigne vecchiaia: tramonta il sacro romano impero della nazione tedesca, e Vienna rinuncia per sempre a essere la capitale del Reich, per ridursi a un rango di città cosmopolita o di provincia tedesca. Il poeta di questa Austria civile e dia-

lettale in cui riposano i germi di vecchie culture si terrà anch'egli discosto dall'esaltazione contemporanea e, benché attentissimo alle ragioni e alle mode del secolo, non uscirà da un costume di dignitoso riserbo. La sua lunga vita sarà divisa fra il teatro e il lavoro burocratico, senza che mai i draghi della fantasia notturna levino il capo a turbarlo nelle ore d'ufficio.

Grillparzer è tipicamente un contemporaneo dei romantici: ne divide le inclinazioni intellettuali e a volte ne imita l'accento, ma attraverso la sua natura le pretese romantiche escono talmente deformate che è impossibile riconoscerle. I suoi drammi risentono degli stessi modelli letterari (cosí l'interesse prevalente per il teatro spagnolo), ma la loro importanza è di ordine affatto diverso. Mentre il teatro romantico vive di una incoerente genialità, le opere di Grillparzer devono

il posto notevole che esse occupano nella storia della letteratura tedesca alle virtú tecniche del drammaturgo, rimaste forse insuperate, e a certi passaggi in cui la discreta umanità dell'autore trova felici e rare espressioni poetiche.

Grillparzer è un fenomeno isolato difficilmente definibile in una situazione culturale. Ma nella «terra dei feaci» austriaca un'altra tradizione si era mantenuta che prima di estinguersi darà ancora saporosi frutti: la tradizione barocca. Il teatro che avevano creato i poeti visionari e accademici del Seicento tedesco trova a Vienna la sua patria definitiva, diventa gloria particolare di quella città che per tutto il secolo successivo doveva accogliere la piú europea delle corti in una cornice vivissima di tradizione popolare.

Il primo elemento a cui si allaccia il nuovo teatro

viennese è ancora l'«Ordensdrama», la rappresentazione scolastica di cui i Gesuiti avevano fatto una grande cerimonia per il pubblico barocco. Nella seconda metà del secolo XVII un italiano di Trento, Niccolò Avancini, aveva portato al loro massimo splendore i «Ludi cesarei», come ormai si chiamavano quelle avventurose storie allegoriche di principi e di virtú. Ma già il suo spettacolo, splendido e raffinato, fitto di intermezzi, luminarie, apoteosi, è ai margini della tradizione letteraria viva. Da allora si precisa quel distacco che sarà uno dei fattori determinanti della cultura del Settecento. Gli elementi barocchi, cacciati dall'alta letteratura sempre piú dominata da spiriti razionalistici, si rifugiano nell'opera lirica e nello spettacolo popolare, che alimentano con una rara vitalità. Mentre in tutta l'Europa il nuovo teatro d'imitazione inglese e francese offre le sue ragio-

nevoli vicende borghesi e cosmopolite, la tradizione barocca attinge alle fonti locali e mantiene contro tutte le volontà di riforma i lazzi dei buffoni e i gorgheggi delle prime donne.

In Italia si sviluppa la commedia dell'arte, questo singolare prodotto che risale alle forme piú antiche della comicità indigena e non ha alcun rapporto con la tendenza contemporanea del teatro letterario. A Vienna, legata all'Italia per tante ragioni di cultura, i protagonisti di una simile vicenda sono pure attori e uomini di teatro: Stranitzky, il creatore della figura di Hanswurst, tipica maschera della comicità grossolana contro cui si accanisce l'ira degli «Aufklärer»; il comico Kurz, detto Bernardone, autore di burleschi e pantomime: fino a Schikaneder, il librettista e impresario di Mozart, che col *Flauto magico* doveva dare la sua ultima e piú felice espressione a un genere

ormai consunto. Non bisogna illudersi sull'importanza letteraria di queste manifestazioni che, sepolte sotto il disprezzo degli illuministi, hanno poi goduto di una effimera rivalutazione. I creatori del teatro popolare viennese sono uomini che contano per il loro attaccamento al mestiere, per qualità tecniche e mimiche, ma il teatro scritto risulta molto povero e soprattutto una manifestazione di maniera, non meno delle piú complicate finzioni dell'accademia settecentesca. Il significato storico della loro esistenza è nella lotta contro il razionalismo, che mantiene viva una tradizione fantastica e permette agli spiriti indigeni piú genuini di restare desti sotto l'uniformità del gusto neoclassico.

Verso la fine del Settecento questa tradizione è solamente popolare. L'opera lirica ha subito le severe riforme dei teorici dell'arte pura, conosce

le nobili forme di un Gluck, di uno Spontini; gli intermezzi sono quasi completamente aboliti dalla tragedia classica; e musica, coreografia e spiriti bizzarri si rifugiano fra le quinte del teatro popolare viennese. Intanto l'elemento fondamentale del dramma barocco, l'allegoria, subisce nel corso degli ultimi decenni una curiosa evoluzione. Nata per rappresentare l'ordine rigido e solenne dell'universo barocco, l'allegoria si è fatta razionale quando il mondo ha voluto a tutti i costi somigliare a una macchina, è diventata eudemonistica col trionfo delle ideologie umanitarie, e finalmente, esaurita ogni sua funzione accademica, serve a un gusto ingenuo di figure e di illusioni per consumare il proprio destino nella parodia. Nella Vienna del Congresso la parodia raggiunge una incredibile prosperità: ogni avvenimento politico, ogni successo letterario è seguito da un cor-

teo di parodie e gli autori piú fortunati nel nuovo genere acquistano una vera celebrità.

Tuttavia questo tipo di rappresentazione sarebbe rimasto puramente un episodio pittoresco legato alla storia dei gloriosi teatri viennesi se, ai primi dell'Ottocento, in un mondo ormai lontano dalle visioni barocche, non fosse comparso con Ferdinand Raimund un autore dotato di virtú e di ambizioni tali da risvegliare a breve vita la tradizione morente. Attore comico, Raimund comincia a scrivere opere nel gusto dell'epoca, fiabe e commedie fantastiche, ricche di uno spirito genuino ma non diverse nel tono da quelle dei maggiori drammaturghi popolari: un Bäuerle, un Meisl. Ma presto, consapevole della propria dignità e sospinto da una natura in fondo piú drammatica che comica, Raimund tenta forme nuove: nascono cosí gli «Original-Zauberspiele», bizzarre opere

in cui lo stile giocoso della farsa viennese cerca di sollevarsi ad altezze tragiche ed il vecchio repertorio dei genî, delle virtú e degli dèi, ormai ridotto a una funzione di puro divertimento, è adoperato con le intenzioni edificanti del teatro barocco.

Il pubblico non accolse con favore questo tentativo di distrarlo dalle sue preferenze abituali e la carriera di Raimund, le cui ultime opere sono quasi commedie di carattere estranee alla tradizione barocca, è un continuo contrasto fra le aspirazioni letterarie dello scrittore e le leggi e i gusti di un mondo a cui l'uomo non poteva sottrarsi. L'impresa di Raimund era in definitiva destinata a fallire, ma il suo passaggio lascia una traccia nella storia del teatro viennese che si libera da certi schemi facilmente convenzionali e sulla via di un vivace realismo vanta almeno due no-

mi di importanza europea: Nestroy, anche egli attore e ultimo erede della pura comicità indigena, e, già sullo scadere del secolo, Anzengruber, scrittore di piú vaste ambizioni, in cui la satira politica prevale sulla materia tradizionale e i temi del realismo popolare confluiscono nella grande corrente del naturalismo europeo.

**6.**

**Ultimo atto.**

Il secolo scorso è diviso in Germania in due tempi ben distinti. L'impulso vitale dei romantici, la loro genialità, il loro coraggio fanno balenare gli ultimi riflessi del grande incendio fino alla metà del secolo: poi il singolare fenomeno si compone e si acqueta e le ultime scintille si perdono in un crepuscolo che annuncia l'avvento senza speranza di un'èra borghese. Eichendorff, che vive la sua

esistenza di alto funzionario ornandola appena delle lievi figurazioni dei suoi racconti, delle ombre che popolano le sue notti italiane, Mörike, perduto in tenere reminiscenze, lirico e novellista minore, Lenau, a cui manca la voce per fare della storia della sua anima un'esperienza assolutamente umana, sono i maggiori epigoni della grande avventura. Lontano a forza da questa Germania dolorante, che si dibatte senza risolversi fra il vecchio e il nuovo, l'intelligenza piú lucida di quegli anni, Heine, può salutare l'esperienza trascorsa nel suo saggio sulla *Scuola romantica* e concluderla nella sua persona con singolare evidenza.

Intanto le energie piú vive del tempo si volgono ad altro: crescono nelle attività mediate, nella politica, nel giornalismo. Il processo che con la comparsa della «Giovane Germania» è ancora

alla sua fase letteraria, sia pure di crisi, scivolerà rapidamente su un altro terreno, investirà tutta la civiltà tedesca per trasformare quello che cento anni prima era il paese dei musicisti e dei filosofi nello stato degli industriali e nel Reich dei politici. Nei primi anni del secolo il punto di fuoco della vita tedesca, il peso stesso della parola Germania era a Weimar, fra Goethe e Schiller; gli uomini di stato avevano la nobile statura di Humboldt e i sovrani la liberalità di Carlo Augusto e la grazia della regina Luisa. Poi, negli anni che sono intorno al ’48, il centro di gravità si sposta fra gli alunni delle nuove scienze naturali e tecniche, i politici di Francoforte, gli ideologi e i polemisti della «Rheinische Zeitung». Ma dopo il ’70 è la Berlino di Bismarck che incarna la Germania unitaria e imperialista, e una grande svolta si è compiuta nella storia dei popoli europei.

Gli intellettuali di questo tempo, i maestri della Germania uscita dalla sua crisi di adolescenza, sono gli storici e i sociologi capaci di sceverare gli elementi costanti nella tumultuosa preistoria del popolo tedesco, di dare una base concreta alle aspirazioni e alle velleità che già si delineano. Piú in alto, forti della loro pretesa inattualità, ma profondamente radicati nell'atmosfera del secolo, padri di tutti gli errori e i beneficî che ne deriveranno, stanno i profeti: Wagner, sempre circondato da incendi e incantesimi è già disposto a corrompere nell'estetismo della missione individuale le sue superbe scoperte; Nietzsche, rivolto a un futuro che gli sfuggirà sempre come un'essenza metafisica, ma che anima la sua visione e dà a ogni sua parola un pathos non confondibile.

Nonostante il grande apporto che questi due uomini daranno alla cultura europea, o forse appun-

to in virtú della loro soffocante personalità, il contributo diretto che essi recano all'arte è esiguo. La prosa di Zarathustra arriva solo dopo molti anni a turbare le coscienze letterarie europee e la formula estetica di Wagner, fonte di infinite discussioni, non si traduce in realtà fuori della cerchia sacra di Bayreuth. L'arte, dissoluta delle sue leggi antiche attraverso tanti attacchi e tanti titanismi, va alla deriva: si perde in avventure metafisiche o approda a infeconde spiagge borghesi. Il teatro la segue in questi viaggi senza meta. Pure un grande scrittore compare ancora sulla scena del teatro tedesco, il piú grande forse che la Germania abbia avuto accanto ai due che abbiamo nominato per ultimi: Friedrich Hebbel.

Non legato ad alcuna scuola, solitario e insoddisfatto, Hebbel è il simbolo del vigore tedesco in un'ora di profonda inquietudine. In quest'uomo

mal cresciuto e condannato a una perpetua infelicità, rivivono la passione di Kleist e l'eloquenza di Schiller e si trasformano in parole d'arte le turbinose ideologie di un secolo che tocca la sua maturità. È compiuta in lui quella elaborazione dei contenuti romantici che darà un nuovo fondo alla sensibilità moderna: i temi del decadentismo europeo, gli alti temi del sesso e del sangue, dominano i suoi drammi, che essi rievochino il crepuscolo di antichi idoli e il sorgere di nuove civiltà, o discendano, come *Maria Maddalena*, nella dura legge dell'esistenza borghese. Ma Hebbel mantiene in questa inclinazione già morbida una robusta figura di scrittore e di uomo e costruisce la sua opera su un fortissimo sostrato ideologico e critico che non ha ancora perduto la sua validità.

Accanto a lui gli altri contemporanei fanno una

debole parte di comparse. Otto Ludwig è l'unico che merita di essere citato con onore: natura anch'egli riflessiva e critica (importanti sono i suoi studi su Shakespeare), tocca con una forza grave e sorda temi biblici e episodi di vita quotidiana e nel suo dramma *Il guardaboschi*, scritto in una lingua povera e quasi dialettale, mostra come sia ormai matura l'esigenza di una tragedia popolare nel senso piú semplice e immediato.

Con Hebbel e Ludwig una nota nuova è entrata nella letteratura tedesca: l'istanza realistica, che un Büchner aveva sentito con istintiva purezza (superandola del resto nell'impeto dell'espressione), e che ora dietro l'esempio francese e quello di Ibsen si estende a tutta l'Europa e crea una scuola ricca di presupposti teorici e intimamente legata al trionfante positivismo. Teatro e romanzo diventano presto il campo della nuova battaglia

che in Germania, dopo i furori romantici, è particolarmente sentita. (Ma l'equivoco realista sarà svelato anche prima dell'equivoco romantico, e l'episodio del chirurgo che, assistendo a un dramma verista dove un'attrice si dispone a partorire di fronte al pubblico, scaglia il proprio forcipe sulla scena fra la gazzarra generale, è una bella leggenda, degna di Muzio Scevola e delle storie antiche).

Molti nomi prendono parte a questa battaglia che ha appunto il torto di essere una vera battaglia, con veri cadaveri e veri trionfatori: da Sudermann, nome ingiallito, solo consegnato a una esteriore abilità di drammaturgo, a Wedekind, nome che è già rivolto all'intelligenza, ma ancora impigliato in fumosi complessi erotico-sociali. La nostra intenzione è di lasciarli da parte in attesa che altri distingua quello che è degno di ricordo

da quello che si è disfatto con la carta e la colla dei cartelloni pubblicitari. Per il nostro compito d'informazione un solo nome riassume tutta questa vicenda nel suo orgoglioso disordine: quello di Gerhard Hauptmann.

Autore di oltre cento opere che vanno dal realismo brutale alla rigidezza neoclassica e indicano come il pendolo delle mode letterarie batta ormai oscillazioni corte e rapidissime, proteso verso Goethe nell'universalità degli interessi e perfino in una assurda somiglianza fisica, Hauptmann è soprattutto il piú glorioso esempio della confusione che può albergare nella testa di un intellettuale tedesco. La sua opera vale come repertorio di tutti i temi drammatici apparsi nella storia del teatro, i suoi personaggi, che vanno dalla proletaria slesiana a Ifigenia e da Gesú Cristo in veste di maestro di scuola a Till Eulenspiegel, esaurisco-

no ogni possibile fantasia di vestiarista. Successi e contrasti accompagnano naturalmente questa carriera ricca di frequenti ritorni: la critica si limiterà a sottolineare che i risultati piú attendibili di Hauptmann sono legati alla prima polemica per il realismo e a qualche delicata leggenda ripresa nella maturità.

Da un tale caos si doveva uscire, come in tutta l'Europa, attraverso un consapevole ritorno ai valori lirici, a quel primato dello stile che i teorici dell'arte documentaria avevano creduto di poter facilmente sopprimere. E in questo la Germania fu particolarmente fortunata: la triade George, Hofmannsthal, Rilke è una delle costellazioni piú luminose sul cielo della fine del secolo, e una di quelle che possono meglio orientare sulle rotte della poesia. Rilke fu un solitario, la cui voce arriva forse piú lontano di quella di ogni altro con-

temporaneo, ma il cui passaggio nel mondo fu troppo discreto per provocare reazioni diffuse; degli altri due, in principio collaboratori diretti nella vittoriosa polemica contro il naturalismo, Hofmannsthal è quello che ci interessa di piú per i fini di questa raccolta.

La sua opera drammatica, contemporanea della temibile inflazione letteraria ora descritta, si distingue nella giungla circostante per la rigorosa unità dello stile, per la presenza di un gusto che è perfettamente definito benché tragga la sua ricchezza dalle fonti piú disparate. Vero europeo, Hofmannsthal fa confluire in sé tutte le tendenze e le aspirazioni di un'epoca profondamente riflessiva, che ha ripreso i suggerimenti romantici con un sapore piú torbido e maturo, e conosce l'inquieto estetismo di Swinburne e di Debussy, di Maeterlink e di D'Annunzio. Tutti i motivi di una

poetica decadente (quella delle città morte e delle campane sommerse, materia mostratasi poi cosí fragile) sono filtrati nei drammi e nelle liriche di Hofmannsthal; ma piú civile d'un D'Annunzio, anche se meno fortemente dotato, questo austriaco sa trasformare i temi piú pericolosi in misurate occasioni di poesia e si distacca dai contemporanei per la maggiore consapevolezza dei limiti di un gusto, per la lucidità intellettuale che lo assiste tanto nel comporre quanto nel teorizzare sulle cose dell'arte e sui moti di una civiltà in crisi.

Dopo Hofmannsthal il teatro tedesco è tutt'altro che finito. Wedekind aveva già rimosso zone oscure e segrete: col dopoguerra sopravviene un fortunoso arrembaggio, un nuovo «Sturm und Drang», che a differenza dell'antico non intacca solo i contenuti sociali, la sfera esterna dell'arte, ma si riflette altresí sui modi del canto e risale al-

le fonti ultime della immaginazione. Il teatro si trasforma prodigiosamente sotto questi impulsi sediziosi e la struttura tradizionale dell'opera crolla come un castello di carta. Un pubblico stordito dalla guerra e dalla rivoluzione assiste alle sconcertanti imprese dei nuovi registi e scenografi, vede incontrarsi sulla scena la psicanalisi e il marxismo, ascolta le promesse di un'èra di prosperità e i ragionati deliri degli espressionisti.

Mirabili sforzi di intelligenza segnano la strada che conosce i nomi di Fritz von Unruh, Franz Werfel, Ernst Barlach, e ancora qualche nome rispettabile, come quello di Billinger, sopravvive alla reazione politica in cui quel fervore di invenzioni è soffocato senza aver potuto dare la propria misura definitiva. Ma, vista a distanza, l'esperienza di Hofmannsthal sembra conclusiva perché nessuno degli scrittori citati regge a lungo a un

severo controllo e nessuno ha portato nelle sue invenzioni il segno di una vera necessità.

Del resto il teatro, come macchina e come mito, non sembra suscettibile di molti sviluppi. Dopo tutti gli sfoghi e le scoperte di un secolo tecnico (tecnico, s'intende, anche nel regno della fantasia), Pirandello lo riprende dove lo aveva lasciato Tieck (anzi, nessuna opera moderna raggiunge la perfetta consapevolezza di giuoco del *Gatto con gli stivali*) e tutte le formule sceniche succedutesi in questi vent'anni, dalle piú complesse dell'immediato dopoguerra fino a quella recente e semplicissima dell'americano Thornton Wilder, indicano piuttosto la stanchezza di un mezzo di espressione che non genuine possibilità di futuro.

In verità si tratta di un fenomeno che penetra piú profondamente di quanto sembri a prima vista e

che solo l’abitudine, madre degli uomini, nasconde. Attraverso le disperate contorsioni e i tentativi di ringiovanimento degli ultimi decenni il teatro, tutto il teatro, non quello in lingua tedesca o francese, ma quello che da secoli vive nei suoi elementi primordiali, la maschera e l’attore, un fondale fra due quinte, comincia a vacillare. Naturalmente attori e registi, drammaturghi e scenografi, tutti coloro che vivono con passione questa vicenda e che sono gli eredi di una storia cosí illustre ed antica, non lo riconoscono, si rifiutano sdegnosamente di prendere sul serio i sintomi della malattia.

Ma il teatro non è piú per gli uomini quello che era stato il dramma allegorico per il pubblico barocco e la commedia sentimentale per la società del Settecento, quello spettacolo che sorretto dalla musica aveva attirato il mutevole genio

dell’«ancien régime» e commosso la gioventú romantica. Le sale sono ancora affollate di un pubblico borghese, ma sempre piú la scena diventa possesso dei virtuosi e il libretto cade in mano dei mestieranti; le vecchie forme durano troppo per non far sospettare della vitalità delle nuove; lo spettacolo ha un tono di commemorazione piú che di celebrazione. I veri scrittori del Novecento che producono per il teatro: Shaw, Pirandello, Giraudoux, O’Neill, fanno sempre piú della letteratura dialogata: crescono nelle loro opere le ragioni culturali, sparisce la leggenda. Cosí si estende a tutto un mondo il complesso della vecchiaia: le quinte si coprono di polvere, il legno e il cartone si uniscono male alle nuove macchine di acciaio. E mentre i piú gloriosi teatri d’Europa si trasformano insensibilmente in musei e accademie e i mediocri scadono a un rango culturale di

terz’ordine, il nostro bisogno di parole e di immagini si volge ad altre zone: la nuova leggenda, proletaria e cosmopolita, nasce di là dall’oceano in un tremante cinematografo.

# *Indice dei nomi*

Acito, Alfredo

Aquarone, Pietro

Airoldi

Alain (*pseudonimo di* Émile-Auguste Chartier)

Alicata, Mario

Alighieri, Dante

Alverdes, P.

Ambrosio, Vittorio

Anacker.

Angioletti, Giovan Battista

Anzengruber, Ludwig

Aragon, Louis

Aristotele

Arnim, Ludwig von

Avancini, Niccolò

Ayrault, I. R.

Badoglio, Pietro

Balbo, Felice

Baldini, Antonio

Barlach, Ernst

Baroncelli

Baroni

Barrès, Maurice

Bartels, Adolf

Baudelaire, Charles

Bäuerle, Adolf

Béguin, A.

Benda, Julien

Benjamin, René

Bennett

Bénoist-Méchin, Jean

Berlioz, Hector

Bernanos, Georges

Bidermann, Jacob

Bilenchi, Romano

Billinger, Richard

Binding, Rudolf

Binet, Alfred

Biscoff, F.

Bismarck, Otto von

Blasco Ibanez, Vicente

Blond

Blunck, Hans Friedrich

Bo, Carlo.

Bodmer, Johann Jacob

Boezio, Severino

Boileau-Despréaux, Nicolas

Bonald, Louis de

Borah, William Edgar

Bordeaux, Henry

Brauchitsch, Walter von

Braunschweig, Heinrich Paulus von

Brentano, Clemens

Britting, Georg

Buchman, Franck Nathan

Büchner, Georg

Buck, Pearl S.

Buff, Lotte

Burdach, Konrad

Byron, George Gordon, Lord.

Caillavet, G. A..

Calderón de la Barca, Pedro

Cantimori Delio

Cantoni, Alberto

Carboni, Giacomo

Carducci, Giosue

Carlo Augusto, granduca di Sassonia-Weimar

Carossa, Hans

Cattaneo, Carlo

Cavour, Camillo Benso, conte di

Cecchi, Emilio

Cechov, Anton Pavlovič

Céline, Louis-Ferdinand

Chamberlain, Houston Stewart

Chardonne, Jacques

Chauvineau

Chesterton, Gilbert Keith

Cicerone, Marco Tullio

Civinini, Guelfo

Claudel, Paul

Clemenceau, Georges

Cogni, Giulio

Coleridge, Samuel Taylor

Colombo, Cristoforo

Conrad, Joseph

Coppola, Goffredo

Corap, generale

Corneille, Pierre

Croce, Benedetto

Daladier, Édouard

D’Ancona, Alessandro

D’Annunzio, Gabriele

De Amicis, Edmondo

Déat, Marcel

Debussy, Claude

De Gaulle, Charles

Deledda, Grazia

Della Volpe, Galvano

De Sanctis, Francesco

Dessi, Giuseppe

Dickens, Charles

Di Giacomo, Salvatore

Disney, Walter

Donadoni, Eugenio

Dostoevskij, Fëdor Michajlovič

Dreyfus, Alfred

Drieu La Rochelle, Paul

Duhamel, Georges

Dwinger, Edwin

Eckart, Dietrich

Eichendorff, Joseph Karl

Engels, Friedrich

Eschilo

Fabre-Luce, Alfred

Faguet, Émile.

Falqui, Emilio

Farinelli, Arturo

Faulkner, William

Fichte, Johann Gottlieb

Flers, R. de

Foch, Ferdinand

Ford, Henry

Foscolo, Ugo

Fouqué, Friedrich Heinrich

Fournier, Alain

Fraigneau

France, Anatole (*pseudonimo di* François-Anatole Thibault)

Franck, Hans

Franco, Francisco

Fritsch, Werner von

Gadda, Carlo Emilio
Gamelin, Maurice-Gustave
Garlanda, Federico
Gatto, Salvatore
Gentile, Giovanni
George, Stephan
Gerstner, Hermann
Gide, André
Giono, Jean
Giraud, Henri-Honoré
Giraudoux, Jean
Gluck, Christophe Willibald
Gobetti, Piero
Gobineau, Joseph-Arthur de
Goebbels, Paul Joseph
Goering, Hermann

Goethe, Johann Wolfgang von

Gogala, Olga

Gort, John

Gottsched, Johann Cristoph

Grabbe, Christian Dietrich

Grasset, Bernard

Grillparzer, Franz

Grimm, Hans

Gryphius, Andreas

Guariglia, Raffaele

Guglielmo II, imperatore germanico e re di Prussia

Guitry, Sacha

Gundolf, Friedrich (pseudonimo di Friedrich Gundelfinger)

Haase, Hugo

Hammerstein, generale

Hardenberg, Karl August

Hauptmann, Gerhardt

Hawthorne, Nathaniel

Hebbel, Friedrich

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Heine, Heinrich

Heinse, Johann Jacob

Heinsius, Daniel

Hemingway, Ernest

Herder, Johann Gottfried

Hitler, Adolf

Hoche, Lazare

Hoffmann, Ernst

Hofmannstahl, Hugo von

Hohlbaum

Hölderlin, Friedrich

Hövel

Hubermont

Hugo, Victor

Humboldt, Karl Wilhelm

Hutten, K. von

Ibsen, Henrik

Iffland, August Wilhelm

Jahier, Piero

Jaurès, Jean

Joffre, Joseph-Jacques

Johst, Hanns

Jouhandeau, Marcel

Joyce, James

Jünger, Ernst

Kamenetzki, Micha

Kant, Immanuel

Keats, John

Keitel, Wilhelm von

Kipling, Rudyard

Klages, Ludwig

Kleist, Heinrich von

Kleist, Maria von

Kleist Ulrike von

Klinger, Friedrich Maximilien

Klopstock, Friedrich Gottlieb

Knittel

Kolbenheyer, Erwin

Körmendi, Ferenc

Koskenniemi

Kotzebue, August von

Kurz, Isolde

La Rochefoucauld, François de

Laval, Pierre

Lawrence, David Herbert

Lebrun, Albert

Lenau, Nikolaus

Lenz, Jakob

Leopardi, Giacomo

Lessing, Gotthold Ephraim

Liebknecht, Karl

Lilienstern, Rühle von

Lindberg, Charles

List, S. von

Lohenstein, Daniel Casper

Lombardo-Radice, Giuseppe

London, Jack (pseudonimo di John Griffith London)

Lo Vecchio Musti, M.

Ludendorff, Erich

Ludwig, Otto

Luisa di Meclemburgo-Strelitz, regina di Prussia

Lupinacci, Manlio

Lutero, Martin

Luzi, Mario.

Lyautey, Louis-Hubert

Machiavelli, Niccolò

Maeterlink, Maurice

Malherbe, François de

Malraux, André

Mann, Heinrich

Mann, Thomas

Manzoni, Alessandro

Marlowe, Cristopher

Martini

Marx, Karl

Massena, André

Matisse, Henri

Mauriac, François

Maurois, André

Maurras, Charles

Mazzini, Giuseppe

Mechow, Karl Benno von

Meisl, Karl.

Melville, Hermann

Meyer-Bonfey, H.

Miegel, Agnes

Mila, Massimo

Mirabeau, Victor

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *detto*

Möller, E. W.

Möller van der Bruck, Arthur

Montale, Eugenio

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di La Brède e di

Montherlant, Henry de

Montigny, signore di

Moravia, Alberto

Mörike, Eduard

Morovich, Enrico

Mosca, Giovanni

Mousset, Paul de

Mozart, Wolfgang Amadeus

Müller, Adam

Müller, Friedrich

Muller, Toni

Muscetta, Carlo

Mussolini, Benito

Napoleone I Bonaparte, re dei Francesi

Nerval, Gérard de

Nestroy, Johann

Nietzsche, Friedrich

Novalis (*pseudonimo di* Friedrich von Harden-berg)

Oertmann, Heinz

Omar, califfo

Omero

O’Neill, Eugene

Opitz, Martin

Orazio Flacco, Quinto

Palladio, Andrea

Papini, Giovanni

Pareto, Vilfredo

Pascal, Blaise

Pascoli, Giovanni

Péguy, Charles

Pellegrini, Alessandro

Pericle

Pertinax (*pseudonimo di* André Géraud)

Pétain, Philippe

Petitjean

Piccardi, Leopoldo

Pintor, Antonietta

Pintor, Luigi

Pintor, Silvia

Pirandello, Luigi

Pirow, Oswald

Pisacane, Carlo

Plutarco

Podbielski

Poincaré, Raymond

Poniatowski, principe

Proust, Marcel

Psichari, Ernest

Racine, Jean

Raimund, Ferdinand

Rajna, Pio

Rathenau, Walther

Rebhuhn, Paul

Remarque, Erich Maria

Reuter, Christian

Reynaud, Paul

Ricci, Umberto

Richelieu, Armand

Richter, Jean Paul

Rilke, Reiner Maria

Rimbaud, Arthur

Robert, Henri

Robespierre, Maximilien

Rolland, Romain

Rosenberg, Alfred

Rothe, Karl

Rousseau, Jean-Jacques

Russo, Luigi

Sachs, Hans

Salomon, Ernst von

Saroyan, William

Sartre, Jean-Paul

Sauckel, Fritz

Scarfoglio, Edoardo

Schelling, Friedrich Wilhelm

Schikaneder, Emanuel

Schiller, Friedrich

Schirach, Baldur von

Schlegel, August Wilhelm von

Schlegel, Friedrich von

Schlieben

Schmitt, Karl

Schmitt-Dorotic, C.

Schopenhauer, Arthur

Schubert, E. G. von

Schumann, Gerhard

Schumann, Robert

Schworm, K.

Scott, Walter

Seeckt, Hans von

Seneca, Lucio Anneo

Serao, Matilde

Serra, Renato

Sertoli, Mario

Shakespeare, William

Shaw, George Bernard

Soffici, Ardengo

Sofocle

Soldati, Emilio

Sorel, Georges

Spaini, Alberto

Spengler, Osvald

Spirito, Ugo

Spontini, Gaspare

Staël, Anne-Louise de

Stalin, Džugasvili, Iosif Vissarionoviç

Steinbeck, John

Stendhal (*pseudonimo di* Henri Beyle)

Stevenson, Robert

Stinnes, Hugo

Stranitzky, Joseph Anton

Stresemann, Gustav

Stuparich, Giani

Sudermann, Hermann

Sveinsson, Bryniolf

Swinburne, Charles.

Tacito, Publio Cornelio

Tecchi, Bonaventura

Tharaud, Jerome

Thérive, A.

Thibaudet, Albert

Thovez, Enrico

Tieck, Johann Ludwig

Tocqueville, Alexis de

Tolstoj, Lev Nikolaeviç

Turenne, Henri

Ulrich, Antòn

Unamuno, Miguel de

Ungaretti, Giuseppe

Unrub, Fritz von

Valéry, Paul

Verdi, Giuseppe

Verga, Giovanni

Vincenti, Leonello

Virgilio Marone, Publio

Vittorini, Elio

Vittorio Emanuele III, re d’Italia

Vogel, Henriette

Voltaire, François-Marie Arouet

Vondel, Joost van den

Wackenroder, Wilhelm Heinrich

Wagner, Heinrich Leopold

Wagner, Richard

Waldis, Burkard

Wassermann, Jakob

Weber, Karl Maria von

Wedekind, Frank

Weise, Christian

Werfel, Franz

Werner, Zacharias

Wesley, John

Weygand, Maxime

Wiechert, Ernst

Wieland, Christoph Martin

Wieland, Louise

Wilder, Thornton

Wilhelm, August

Wodehouse, P. G.

Zenge, Wilhelmine von

Zweig, Stefan

# Indice

1939

I. È difficile crescere (*Infanzia del cuore*)

II. Viaggio a Interlaken (*Il vangelo dei milionari*)

III. Incontro con Goethe (*Werther italiano*)

IV. Miti nordici (*I canti dell'Edda*)

V. Cronache semiserie

1. I dignitari di Francia

2. Nozze sul fiume

3. Ore in teatro

4. Paesaggi estivi

VI. La stagione di Aci Trezza (*I Malavoglia*)

1940

VII. Letture italiane

1. Il pericolo dell’inconcludenza

2. Involuzione della satira

3. Sui limiti di Pirandello

4. L’onore d’Italia

5. La rivolta di Jahier

6. Fantasie convenzionali

7. L’Italia sofferta

8. Il rischio dell’isolamento

9. La polemica su Pascoli

VIII. I «poeti» nazisti (*Un’antologia tedesca*)

IX. Gusto e giuoco di Jünger (*Capricci e figure*)

X. Fine della seconda vigilia (*La freccia di carta*)

1941

XI. Dalle ore dell’angoscia (*Commento a un soldato tedesco*)

XII. Poesia e documento (*Pretesto americano*)

XIII. Per una cultura unitaria (*Le Università e la cultura*)

XIV. La sconfitta della Francia (*L'abito verde*)

XV. L'allegoria del sentimento (*Conversazione in Sicilia*)

XVI. Contro i miti romantici (*Il nuovo romanticismo*)

XVII. La guerra esperienza subita (*Wiechert o del martirio*)

XVIII. Sul disordine ideologico tedesco (*Scrittori tedeschi*)

1942

XIX. L'esempio di Pisacane (*Prefazione al Saggio sulla Rivoluzione*)

XX. Indipendenza e ignoranza (*Sul protezioni-*

*smo della cultura*)

XXI. La decomposizione di una società (*I rivoluzionari decadenti*)

XXII. Un messaggio sbagliato (*Sulle scogliere di marmo*)

XXIII. Il mondo offeso (*Scrittori a Weimar*)

1943

XXIV. L’ultima esperienza francese

1. Profeti senza fede
2. La decadenza comune

XXV. La lotta contro gli idoli (*Americana*)

XXVI. Il monito dell’altro dopoguerra (*Il sangue d’Europa*)

XXVII. L’ora del riscatto (*Il colpo di stato del 25 luglio*)

L’ultima lettera

Saggi critici

1. Introduzione a *Kätchen di Heilbronn* di Kleist

II. Saggi sul Teatro tedesco

1. Introduzione

2. Teatro barocco

3. Da Lessing a Goethe

4. I romantici

5. Teatro viennese

6. Ultimo atto

*Indice dei nomi*