

# LA PAGINA LETTERARIA

## La "Pietà Rondanini," e il "non finito,"

Che Milano abbia acquistato per 250 milioni quest'opera di Michelangelo chiedendo una disputa estetica e giuridica che durava ormai da anni, ha richiamato l'attenzione di tutto il mondo della cultura e dell'arte.

E' naturale: oltre ad essere opera del massimo genio che nella scultura abbia avuto la civiltà occidentale, dopo Fidini — e certo almeno alla medesima altezza di Fidini — il gruppo e l'espressione degli ultimi anni dell'artista, l'ultimo più grido che parla ch'egli abbia mandato dalla lontananza di ormai quasi mezzo millennio, e rievoca i momenti più drammatici della sua vita, quando tra le sofferenze fisiche, in una implacabile decisione e bramosia di lavorare ancora, e il costante pensiero della morte, egli giungeva al vertice della grandezza morale e spirituale.

Era per toccare i novant'anni, aveva dietro di sé più di settanta anni di concentrazione ed esaltazione di tutte le forze creative e di fatiche materiali che avrebbero disgregata qualsiasi altra struttura umana; e tutto il giorno correva ancora, a cavallo, dalla sua casa veneziana che è ora Piazza Venezia, ai vari punti di Roma in cui fervevano i lavori che dirigeva rinnovando l'urbanistica della città, una sopra tutto a quella di Fabriano di San Pietro che era il suo orgoglio e il suo incubo, e su cui aspirava a far gigantesca per la cupola che sembrava proprio aver gonfiata col suo respiro di titano. La sera ricuciva, esumato, senza quasi aver toccato cibo; ingalleggiava qualche giorno pure che fosse e si gettava a dormire; ma le sue sofferenze venivano trasferte dai dolori artistici non gli davano requie.

Altra, quasi con furore, si levava, e nella notte rigida, al buio, facevansi lume con una specie di celato di carta dura, che si calava in capo dopo aver infilato una candela accesa, si metteva a scolpire.

Aveva iniziata la serie dei suoi capolavori con una Pietà, quella di San Pietro, quando aveva circa 25 anni, la chiedeva adesso, a novanta, con un'altra Pietà: l'ultima; quella che avrebbe dovuto essere collocata sul suo sepolcro; quella che riuniva nel dolore umano l'anima di superarlo per raggiungere la divina pace della missione compiuta.

Ammiriamo l'opera con un senso quasi di devozione che si fonde con il senso del suo significato religioso; la contemporaneo con la commovente del dramma umano, micro forse nella storia degli uomini, che essa ci rievoca; la scrutiamo e frughiamo, perché, così ancora incompiute, essa ci consente di penetrare nel segreto dell'arte del genio, e vedere non il frutto nella sua piena e a volte incomprensibile maturità e perfezione, ma il germe nel mistero del suo afflato e il divenire che fu

l'ultima lanciata in questo atollo della sua vita sorgente.

Ma oggi, di quest'opera si parla come « della più grande », come « della più significativa » di Michelangelo.

E si espone perché. Il colpo di timone che il Rinascimento ha dato all'arte figurativa d'oggi, facendole mettere la prua su « l'aristocrazia dell'astrattismo », dove ogni normale aspetto della realtà oggettiva è frantumata e disperso — dopo che la ricerca del « deforme » in un'ovra di ingenuità e verginità mesura, aveva già condannata come pietosa accidia ogni armonia e perfezione formale — ha portato l'arte sulla via di un precario, indefinito, incoerente che difficilmente trova come giustificatore di fronte alla rievocazione così naturale del nostro senso e all'impetuosa ricerca dei grandi del passato che proprio appoggia alle proprie teorie, e si va in caccia di precursori tra coloro che ormai sono accettati come maestri della coscienza estetica ed estetica universale.

Ed ecco che la "Pietà Rondanini" viene in buon punto ad avallare tutte le teorizzazioni e le incertezze dell'arte di oggi, per quel tanto che ha di non precisato nella plastica e di non tradizionale nella forma: è in questa « non finita » che si trova in quanto a nascente era già nata la teoria del « non finito »; il « non finito », come chiamano gli estetici; il « non finito » come predestinato modo stilistico, il « non finito » come volontario e ricercato accostamento della plastica espressiva.

E' un errore o addirittura un falso estetico, perché deriva da un errore o da un falso storico.

Il « non finito » di Michelangelo deriva da cause del tutto esteriori, che, non, lui, vuol che vederlo con la sua visione e il suo ideale d'artista, proprio come il « non finito » di Leonardo, su cui anche si è tanto battuto durante la celebrazione del 500 centenario della nascita. In Leonardo l'origine del « non finito » è la sua irrequietezza spirituale e la sua bramosia di spaziare su tutti i campi della sapienza come della bellezza, e quindi il continuo soprassalto che lo strappava da un'opera già avviata per volgerlo ad altre opere o a nuove indagini e scoperte scientifiche e naturali; in Michelangelo quell'origine è stato il tempestoso suo vivere, che spesso gli ha violentemente interrotto un ciclo di opere, mentre egli l'attuava con tutta la sua forza, o gli faceva, in un'ovra di immensità simile a quella di Leonardo, accettare commissioni in cui non sarebbero bastate le energie di dieci uomini della sua portentosa resistenza alla fatica.

C'è un solo caso nell'opera di Michelangelo di « non finito » volontario, che abbia un perché artistico: è nelle Tombe dei Medici la testa del Copernico, non fu concepita in Italia solo da pochi, forse da pochissimi, nei suoi anni dopo, verso il 1520, cioè a guerra finita. E in quella funebre devastazione da lui descritta si trova quanta parte di ragione egli aveva accusando la società di essere impazzita. Egli non fa il profeta, presenta la società futura (quella di oggi) divisa in due campi: il Cattolicesimo e l'Umanizzazione e in questa lotta il partito prevalente perseguita a morte l'avversario servendosi di mezzi legali. Il Besnon che da protestante si era fatto sacerdote cattolico sostiene che la Chiesa fissa « somiglianza di Cristo, sola, abbandonata sulla Croce ».

Vede il Corpo Mistico nella agonia, disteso sopra il mondo come su di una croce, ma nel suo dolore... E neppure dal Cielo sarebbe venuta una parola: agli angeli stessi era stato imposto di deperire la speranza e di aspettare l'eterna giustizia di Dio, poiché l'agonia era appena cominciata e mille orrori dovevano prodursi ancora prima che venisse la fine, la somma ultima della crocifissione.

Sulla medesima falsariga si muove il racconto « Mosca 1997 » ovvero « Le lacrime di Dio » dell'au-

to che ha suggerito l'idea con le due protuberanze che sembrano come il levitare di due polle da una rupe, così, volendo rendere il senso di ombra della sera sul volto del gigante stanco che rappresenta l'ora di tutte le malinconie e di tutto il peso della vita, ha lasciato sul volto virile dell'uomo una velatura di marmo che, mentre non ne nasconde le fattezze e l'espressione, ne avvolge la plasticità e turba la nitidezza, proprio come un pittore avrebbe fatto con velature di colore.

Anche nella testa del Giorno c'è, nei capelli e nella barba (come nel ritratto di Beato) un che di « trascinato », ma, a parte che si potrebbe pensare che anche qui fosse un modo di esprimere l'abbandimento del corpo mercuriale intorno al corsivo languente degli occhi, il che dice che Michelangelo (il quale s'era ridotto a una condizione tale, nel furore dell'opera e nel furore della ribellione civica, da far dire all'emisario del Papa che, se non si riguardava, lo scultore avrebbe avuto più poco da vivere), non sia stato a un certo punto costretto ad abbandonare l'opera; e abbia sentito che anche in quella figura ce n'era abbastanza di esplicito, perché visse tutta e integralmente nella sua concentrazione nel momento di colpire?

Qualche caso di simile credo che sia avvenuto per i fondi dei due gruppi in bassorilievo della Madonna con i due putti di Roma; come forse la ragione della velatura ad esprimere la lontananza è l'origine del traliccio dei putti che giocano nella « Madonna della scala ».

Il fatto per lo risoluzione del problema è che il più terribile esempio di « non finito » nell'opera di Michelangelo è costituito dal « Mosè » del Museo Buonarroti a Firenze, in cui,

mentre siamo addirittura attoniti dalla potenza che emerge dalle parti esplicite (il ginocchio e la coscia, l'attacco del braccio, il leonino volto rugente la profezia) abbiamo quasi la sensazione di vedere l'artista, chiamato da una voce, che getta via scapoli e mazzeoli e se ne va; e lui « Prigioni » e che, come tutti sono, sono menzura con impugnati nell'ampore del muso di ornato, perché tutto è precipitato addosso allo scultore come se gli disperse sopra la cosa, riportata nel pieno del lavoro. Mentre questo « non finito » a una ragione estetica, a una audace volontà espressiva precorritrice degli impressionismi e post-impressionismi moderni, è quasi ridicolo.

Ma c'è una convalida a questi argomenti. Se questi esempi di « non finito » fossero i segni di una ostinata muova di Michelangelo e della scultura italiana, come mai egli avrebbe abbandonato questo canone così pieno di avvenirismo come di originarietà proprio nelle sue opere attente con maggiore, non soltanto studio e cura, ma persistenza? Non c'è traccia di « non finito » nella Pietà di San Pietro, non c'è, tranne che nei due punti accennati, nelle sue figure delle Tombe dei Medici (che gli stessi Copernico e Giorno hanno corpi portati fino al levigato e al lucido della superficie), non c'è nei due « Prigioni » non interrotti, non ce n'è nel « Cristo vittorioso » per quanto riguarda la figura giovanile, come ce n'è nel « David »; e soprattutto non ce n'è nel « Mosè ».

Or tutti sanno che il Mosè, a parte che sia dal più ritenuto come il suo capolavoro, è certamente l'opera a cui ha lavorato più a lungo, su cui è ritornato a riprese per quasi tutta la vita: so egli avesse, precedendo i tempi, trovata una nuova strada della scultura, se ne sarebbe disingannato proprio in quest'opera? E avrebbe ricominciato la sua fede nel finito?

e nel ben finito, a ogni ripresa, o distacco opera di anni, ossia quando l'artista riporta all'opera già avviata il frutto delle meditazioni e delle maturazioni e delle conquiste del tempo intermedio?

No: no: non scherziamo con i santi: Michelangelo stesso, se fosse oggi tornato tra noi e conoscesse queste elucubrazioni sulle sue sculture, spazzerebbe via tutto con una di quelle sue lunghe sardoniche che scattavano peggio dell'olio bollente.

A leggere che la « Pietà Rondanini » è la sua opera più grande, in sua opera più significativa, ma non domandate se valgono dunque più i suoi ultimi anni di meravigliosa vecchiaia, ma vecchiaia, di tutta la sua vita di potente virilità; più questo ultimo gruppo interrotto dalla morte, o la prosecuzione di opere che lui compiuto in piena consapevolezza e consapevolmente quando poteva farlo o non farlo con libera scelta.

Infine ho pensato: se una potenza crudele e infallibile avesse comandato di distruggere tutto Michelangelo, lasciando solo sopravvivere o la « Pietà Rondanini » o il « Mosè », ad arbitrio della critica contemporanea — quale salverebbe la critica? La « Pietà Rondanini » o il « Mosè »? Eppure la Pietà è l'opera più grande, più significativa, non ci dovrebbe essere un attimo di esitazione...

Io, per conto mio, mi ingoccierei davanti a questa potenza crudele e infallibile e la supplicherei a mani giunte di lasciarle sopravvivere tutte e due; perché certo la « Pietà » è una opera di altissima spiritualità, di drammaticità sublime, e di tecnica ancora in via di attuazione di enorme valore, perché ci fa penetrare nell'arcano del « Cristo dei Buonarroti »; non il Mosè è Michelangelo tutto, nella pienezza delle sue forze d'uomo, nel fulgore meridionale della sua potenza d'artista.

ETTORE COZZANI

## Inquietudine del tempo

Gli uomini di oggi si potrebbero dividere in tre categorie: i paranoici, gli avventurieri, gli ottimisti.

E' però ingiudiziole che nell'anno di gioventù cova l'attesa di un mondo nuovo e un'irreparabile catastrofe. Ad avvenire la loro fantasia ha contribuito e contribuisce ogni tipo di spettacolare letteratura che il più chiamato di « anticipazione » ma che per il suo contenuto potremmo definire « escatologico ».

E' una letteratura così ricca ormai da meritare un posto a parte tra i documenti dell'inquietudine del nostro tempo.

Coniucò col « Dominatore del Mondo » di R. High Benson e con il suo Erik von Kuhnelt-Leddihn. Ma il Benson, morto nel 1914, non fu conosciuto in Italia solo da pochi, forse da pochissimi, nei suoi anni dopo, verso il 1920, cioè a guerra finita. E in quella funebre devastazione da lui descritta si trova quanta parte di ragione egli aveva accusando la società di essere impazzita.

Un progresso materiale e scientifico che schiacciò l'uomo e i suoi valori spirituali equivale al « corriere » di Teodoro di Verona scavalca sul fren ribelle che « il cavallero nel reater è inabito ».

Vicino a Costi Virgìl Chorghovan fu posto George Orwell col suo « 1984 » per il quale non c'è ormai nessuna breccia aperta alla speranza.

La letteratura escatologica affonda le sue radici nell'esistenzialismo e l'autore di « Le Monde casé » Gabriel Marcel ha fatto la presentazione del romanziere romano ai Francesi e ha denuncianto ai medici l'eccessivo imparable rigore dell'Orwell.

In Italia, tutto il dramma del no-

stro Padre David Maria Turoldo « La terra non morirà » ed. Garzanti, non abbiamo avuto e non abbiamo scrittori astrofisici. Ci batterebbe a favore del nostro ottimismo; i nostri poeti o poetini continuano a « stilovizzare » e i professori a disertare di neo-realismo.

Non mancano tuttavia i paranoici che la terra vanno a letto col battere e la mattina si affrettano per scendere se è scoppia la rivoluzione o la guerra e si affannano a disertare di auto-consumismo e di risparmio. Ci sono poi gli avventurieri per il cielo, sarda quello che succede, la vita è sempre interessante, e infine gli ottimisti che nel progresso meccanico scorgono la giovinezza dell'umanità e nel orologio degli interrogni e delle passioni vedono germogliare l'opera dell'amore e della fratellanza universale e ripetono ai quattro venti « Se schiavi, se lacrime — ancora rinzerra — è giovine la terra ».

Vorremmo appartenere a questa ultima categoria: ma l'angustissimo nostro Manzoni, sia o non sia prossimo la fine del mondo, « L'uomo » fa dire al suo anonimo — fin che sta in questa terra è un inferno che si trova in un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve stare buono. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia pigiando a sentire, qui una lina che lo punge, lì un berrettaccio che lo preme: siamo tornati a un punto, alla storia di prima... Potrebbe sembrare la conclusione di un buon liberale: è invece la diagnosi della volubilità di ogni individuo e di ogni popolo.

Credivamo proprio per questo — anche se la letteratura di « anticipazione » è un grido di allarme che ci turba e ci sgomenta — che l'umanità sia alla ricerca di un letto dove le sia possibile di dormire con più tranquillità.

IDILIO DELL'ERA

## VECCHIE BOTTEGHE

# L'offelleria

Anche pochi anni fa sono si poteva pensare che fin che si sarebbero state vecchie città, vecchi paesi e vecchie cose ci sarebbero state sempre anche vecchie botteghe; e che il negozio di porcellane coi piatti di terra pendenti sopra la porta, la fornacia coi vasi delle scritte in latino, la « macelleria » con la testa di bue sopra l'ingresso, la « Offelleria », il « forno a vapore » o tante altre vecchie insegne, sarebbero rimaste fin chissà quando. E' evidente che i negozi aperti nelle case di nuova fabbricazione debbono accordarsi con lo stile della costruzione, e così pure lo loro sistemazione interna; ma si poteva sperare, secondo alle debolezze nostalgiche del passato, che almeno nei paesi le vecchie botteghe, dai pliantissimi negozi o quelle collocate sotto gli antichi portici, non mutassero di molto, dentro e fuori, il loro assetto.

Invece da un po' di anni, per mano di qualche architetto che non riuscendo a disegnare cose nuove si contenta di riammodernare quelle antiche, una dopo l'altra le vecchie botteghe scompaiono. L'architetto rivoluzionario l'interno, ottiene spazio, luce, comodità; poi, sul decrepito muro esterno applica un bel riquadro di marmo, vi intaglia un vano rettangolare, lo circonda di bordi metallurgici e lo chiude con lucidi cristalli. Un grigio o un grigio di non completamente la trasformano; e quando si taglia l'impalcatura e si inaugura il locale, uno strano effetto vede il vecchio esercente in quel posto nuovo, che non gli assomiglia più e lo mette in mostra come l'unico ancora rimasto superstite in tanta piovra pulita.

Si vedono così facciate rinnovate, barocche o anche solo dotte, con i piedoni di marmo, con i nuovi chiavi e lucinatrici che sono i nuovi negozi. Alcune volte l'effetto è piacevole o quasi, altre meno; ma bisogna adattarsi. I negozi che saranno alla vita di oggi non possono non seguire i tempi, pena la perdita della clientela. Rinnoverci a perire è diventato il motto degli esercenti; e i pochi che resistono di fronte all' esempio dei concorrenti più audaci o più spreconi, abbandonano anche loro un giorno o l'altro il giovane architetto e se lo trovano vicino in casa col progetto arrotolato sotto al braccio.

Ad un ad un soppiantano così tutte le vecchie botteghe, e anche l'ultimo delle « Offellerie » dei nostri tempi diventato uno splendido e anonimo « Posticeria », uguale a tante altre. Non resterà lungamente ancora, nella memoria che si sfolla, quell'indimenticabile altro dove spendevano i primi soldatelli, quell'infinito passato delle innocenti voglie: un vasto ingresso ricavato in un arco, per metà piatto e per metà vetruo; nella vetrina forte sciolte di circolatoni, bomboniere di vetro con pezzi di corte e tre tante che secano al sole. Dentro ci sono quattro tavolini di ferro con la tavolgia sopra; lungo le pareti corrono divani di velluto rosso dai quali fugge un getto bianco quando un cliente entra all'improvviso o turbare l'ombra e la pace del pomeriggio. Le porte

sono coperte di scaffali con tante bottiglie d'ogni colore fino è la bottiglia del rosolio, allineate o debuto distanzate. Da un lato c'è un banco dipinto in bianco ovvio con frangi e modanature dorate; sopra il banco non manca mai il barattolo di metallo da cui esce il fetuccino azzurro e così per le altre offellerie, e lì vicino vi è di certo un lungo catino senza punta che serve per togliere il pane d'ancia. All'estremità del banco sta il bilancino coi suoi larghi piatti d'ottone in bilico, il piano di marmo e il finestrino tondo dentro il quale si vedono due indici di ferro che vanno lentamente su e giù.

All'altra estremità ci sono i vasi pieni di biscotti e di caramelle dove la padrona immerge la mano aperta. C'è poi, sempre sul banco che è lungo e corre volta a fama di L, una specie di serra, una teca di vetro degli spiriti d'ottone simile a un medaglione da musco, dentro la quale stanno le paste tutte in file, o a gruppi, secondo la qualità: sfoglie, canoncini, bigine, paste frolle con la marmellata sopra, fondelli di pasta margherita spolverati di zucchero e vaniglia. Sono le « offelle » e i bambini, sollevati sulla punta dei piedi, segnavano col dito la prescelta. In un angolo, dietro il banco, c'è una porta chiusa da un tendone venduto dalla fragola o pallone venduto dalla fragola. Sopra la vetrina, attaccato al muro ma un poco inclinati in avanti, pendono due dipinti in cornici, sul cui fondo biancastro s'introvano trofei disegnati in stile neo-classico e medaglie di cartone dorato. Sono gli attestati di benemerita della ditta, ottenuti all'Esposizione di Torino del 1906 e a quello di Bruxelles del 1909.

La parete di fronte al banco è coperta da due grandi specchi-retroscopi che « ferro-china » e di un celebre « amaro-tonico-digestivo »; e siccome uno dei due specchi ha avuto un colpo molti anni fa, sopra lo specchio è stato dipinto un ramo fiorito. In alto, i lampadari d'ottone e vetro sono la base esata della quale le mosche muovono all'attacco delle paste e del naso dei clienti. Sul soffitto due ammorini dipinti fra svizzeri di velli bianchi e azzurri, marciscono insieme agli stucchi, raggiungendo a una larga mucchia d'untore che irradia da un angolo del locale.

Stando seduti sui rigidi divani si vede, o rievoca, la parola « Offelleria » scritta in carattere corsivo e con vernice bianca sul vetro della porta d'ingresso.

Quanto malinconia, se in un vecchio barge o in un paese di lago una di queste pasticcerie rievolve le memorie del piccolo mondo antico che ciascuno ha nel cuore. Sono le case di pessimo gusto che in quest'epoca di rinnovamento e di ricostruzione non hanno più posto e già sentono, dalla bottega vicina, il fido del mortale che fra poco le raggiungerà. E cadranno in marce di polvere quelle orate remate dove i ricordi e di nulla, dove resisteva imbattozzato dagli anni l'infinito di uomini ormai perduti alle ripiccate dolere.

PIERO CHIARA

## VERSO L'ALTO

Alzi lo sguardo, e vedi punte verdi di abiti, rubi bianche, chiaro azzurro: e un istante ti senti nell'eccezione.

Meno dolcezza se dietro gli abiti una montagna vedi, bruna o grigia: aspetto della terra, che persiste, benché sollevi pure verso l'alto.

Le valli lunghe e larghe sono gioia per la varietà di gioghi e picchi: spontaneamente l'anima e la miri come presenza augusta di vegliardi, assorti verso l'alto e che t'ispirano pensiero e desiderio d'infinito.

VALERIO ABONDIO

## « Odi l'Ave che passa sul villaggio »

Odi l'Ave che passo sul villaggio scotendo l'eco nella valle delle forre armoniose — e come taccion poi le case con le zuppe posate sulla porta dell'uomo già greve di sonno.

Ma da nuovo profondo nasce il canto del fume: ascoltalo salire e del cuore in atteso fa conchiglio: penso che suoni così nelle nicchie del dolce composito.

PLINIO MARTINI