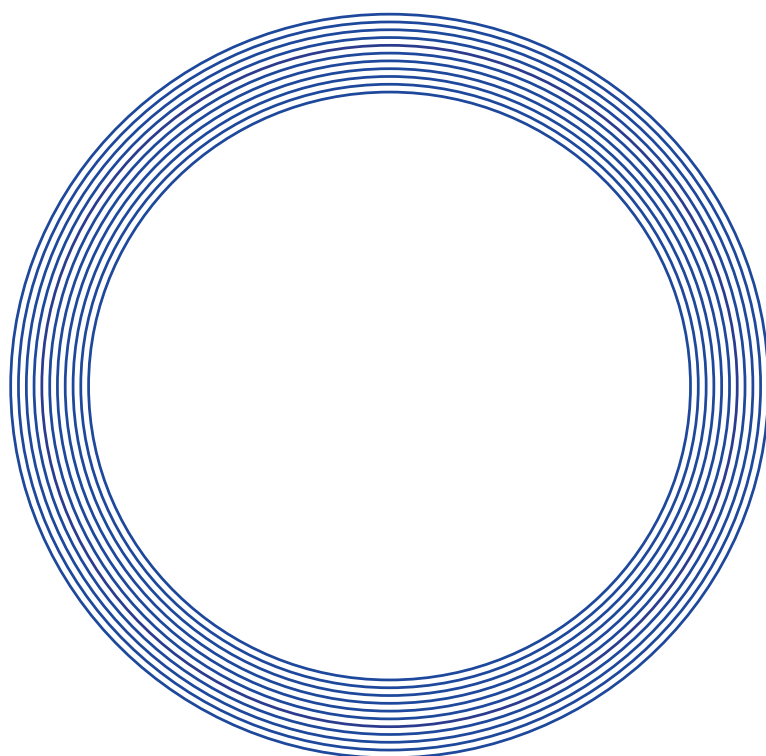


Paolo Milano  
Leggere per professione



Paolo Milano, *Leggere per professione*  
A cura di Luisa Badolato  
Contributi di Carmelo Cascone e Francesco Rende  
© Oblique Studio 2012

Impaginazione di Silvia Affinita e Lavinia Emberti Gialloreti  
Font utilizzate: Adobe Garamond Pro, Helvetica e Helvetica Condensed

## Il prezzo della critica

Paolo Milano, per trent'anni vivace e originale recensore dell'«Espresso», era un critico eclettico. Da Saul Bellow a Fëdor Dostoevskij, da Ralph Waldo Emerson a Aldous Huxley, da Herman Melville a Vladimir Nabokov, tutti i più importanti scrittori della letteratura sono stati da lui accuratamente censiti e recensiti. Di Milano scrittore, invece, restano solo un diario e un romanzo pubblicati postumi. Era un letterato senza la vocazione per la scrittura, tormentato dall'accidia e dall'incubo della mediocrità.

Oggi per la prima volta dall'età della ragione ho ravvisato di *vivere senza scrivere*, cioè di rinunciare perfino a quei conati letterari, a cui la mia esistenza si è aggrappata finora. Rinuncia che in sostanza è una fantasia, tanto è vero che la sto mettendo su carta; ma il semplice fatto d'averla concepita senza orrore è un evento grave della mia vita<sup>1</sup>.

L'angoscia e la frustrazione che si percepiscono in queste parole non sembrano frutto di una scelta, ma di una resa. Il titolo del diario di Milano, *Note in margine a una vita assente*, dice molto di questa insoddisfazione e ricorda le parole di un altro «scrittore che non scrive»<sup>2</sup> amico di Milano, il leggendario Bobi Bazlen, scopritore di Edoardo Weiss, Umberto Saba e Italo Svevo, e protagonista di *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice: «Credo che non si possa più scrivere libri. Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina»<sup>3</sup>.

Sia Roberto Bazlen che Paolo Milano scrivono un diario, molte recensioni o lettere editoriali, ma di rado si decidono a pubblicare opere complete; un disinteresse commerciale che rende il loro eremitaggio culturale ancora più onesto e sincero agli occhi dei lettori<sup>4</sup>.

Paolo Milano non scriveva perché troppo consapevole dei propri limiti, i limiti che tanti aspiranti scrittori ignorano perché non hanno modelli all'altezza, o perché non hanno l'acume di Milano nel giudicare la distanza tra l'ideale e il reale, o per capirne la differenza.

Mi capita ormai a volte, constatato il fallimento delle mie aspirazioni di scrittore, di sentirmi tuttavia tranquillo mio malgrado. [...] Si può davvero rinunciare al senso della propria esistenza (per me, lo scrivere), eppure continuare a vivere senza orrore, anzi con sollievi personali?<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, Adelphi, Milano, 1991, p. 215.

<sup>2</sup> Valeria Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e Lo stadio di Wimbledon di Del Giudice*, disp.let.uniroma1.it.

<sup>3</sup> Roberto Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, Adelphi, Milano, 1973.

<sup>4</sup> Lino Belleggia, *Lettore di professione fra Italia e Stati Uniti. Saggio su Paolo Milano*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 173.

<sup>5</sup> Ibid., p. 114.

*Glossa perpetua d'un letterato infingardo*<sup>6</sup> era l'altro titolo che Milano aveva in mente per il suo diario: non ci si potrà dire finalmente soddisfatti, perpetuamente si avrà da ridire e da aggiungere, nella vita come negli scritti. Sull'«infingardo» basta la descrizione, in odore di autobiografia, che Milano fa del dottor Brummer, uno dei protagonisti del suo romanzo *Racconto newyorchese*:

Colto e ghiotto di nozioni stimolanti, scrupoloso nel modo di porgere, arido lui stesso ma affascinato dalle passioni degli altri, quasi certo per aver definito un atto di aver agito. Una recondita sfiducia in sé...<sup>7</sup>

Il lavoro di lettore non assolveva Milano dall'aver mancato l'occasione della scrittura, anzi lo rendeva severo nei confronti della propria insufficienza di letterato senza romanzo. Per un uomo che aveva una cultura letteraria come la sua non doveva essere facile confrontarsi con i suoi molti maestri, paragonare ad esempio i propri tentativi incompiuti alle opere del suo amico Saul Bellow, premio Nobel per la letteratura nel 1976.

La vergogna dell'aspirante scrittore è che il basto d'ogni scrittura batte sempre sulla letteratura: star male, per lui, vuol dire sentirsi incapace anche solo d'immaginare una trama di novella, o spunto di saggio, che reggano alla prima obiezione<sup>8</sup>.

Milano ultima il suo *Racconto newyorchese* il 22 settembre 1953. All'inizio è entusiasta, non tanto del romanzo in sé, quanto di averlo finalmente terminato:

Evento inaudito stasera, prima di mezzanotte ho finito il Racc.! e l'ho riletto quasi per intero e d'un fiato: ha parecchie doti evidenti, molte pagine belle, difetti grossi ma generosi; insomma, non mi fa disonore. Vorrei attaccar subito l'altro, non perdere a nessun costo l'impulso che m'ha portato a questa solitaria vittoria<sup>9</sup>.

*Racconto newyorchese* ottiene giudizi positivi da Elsa Morante e da Alberto Moravia, ma non da Vittorini che si rifiuta di pubblicarlo nei suoi Gettoni. È forse per questo motivo che Milano appunta sul suo diario, il 16 agosto 1954, una dichiarazione che suona come una resa senza condizioni:

Aver concepito di potere, io, vivere senza scrivere, mi parve, l'anno scorso, un fatto molto grave; oggi intravedo un orrore più cupo: che il giudizio degli altri e mio mi costringa a riconoscere che sono un mediocre senza rimedio<sup>10</sup>.

Ancora in una nota del 12 ottobre dello stesso anno:

Rileggo una sessantina di pagine che scrissi a Roma tre anni fa. Che miseria! Lo squallore, l'insulso squallore di queste pagine è tale, che mi lascia più incredulo che umiliato. Sono io, questo? Altri miei scritti mi paiono ancora belli – insomma, con fermenti d'ingegno. Ma sorprendente è l'inerzia con cui io mi rassegnò a cacciare

<sup>6</sup> Laura Gonzalez, nota della curatrice, in Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 7.

<sup>7</sup> Paolo Milano, *Racconto newyorchese*, Sestante, 1993, Ripatransone (AP), p. 93 cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 158.

<sup>8</sup> Ibid., p. 78.

<sup>9</sup> Laura Gonzalez, introduzione, Paolo Milano, *Racconto newyorchese*, citazione dai taccuini inediti di Paolo Milano, p. 10, cit. in Lino Belleggia, op. cit., pp. 167-168.

<sup>10</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 252.

nel dimenticatoio lavori che mi sono costati mesi o anni di fatica, a stimarli nati nel vuoto, putridi già prima d'aver visto la luce<sup>11</sup>.

Quando parlava di «solitaria vittoria» Milano sentiva di aver vinto una battaglia ma non la guerra. La seconda parte del dittico, di cui *Racconto newyorchese* avrebbe dovuto costituire la prima parte, non vedrà mai la luce e lo stesso *Racconto newyorchese* verrà pubblicato da Sestante nel 1993, cinque anni dopo la morte di Milano.

Mi accorgo dolorosamente che la probità mi annoia. La ammiro con l'intelletto, come fatto estetico; ma non mi attrae. L'unica cosa che mi soddisfa è, alla corte, il male; e un male spicciolo, alla portata della mia pochezza: sotto forma di accidia, lussuria, giuoco irresponsabile a spese della vita; e il massimo sforzo che posso offrire è il lavoro letterario, attività che non implica rapporti diretti con altri<sup>12</sup>.

Al di là dell'impressione di ripiegamento e chiusura che si può percepire negli scritti autobiografici, le riflessioni di Milano sulla critica letteraria sono spesso disamine della dimensione sociale anche se non «socievole»<sup>13</sup> della letteratura e della lettura di professione, da intendersi sia come passione civile che come virtù paziente per nulla incline alla pigrizia e diffidente delle mode senza prescindervi, audace ed esposta anche quando si chiude in significativi silenzi.

<sup>11</sup> Ibid., p. 266.

<sup>12</sup> Ibid., p. 58.

<sup>13</sup> Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna, 2007, p. 3: «La lettura non è mai un monologo, ma l'incontro con un altro uomo, che nel libro ci rivela qualcosa della sua storia più profonda e al quale ci rivolgiamo in uno slancio intimo della coscienza affettiva, che può valere anche un atto d'amore. La solitudine diventa paradossalmente socievolezza».

## La vita, le opere, i contesti

Paolo Milano nasce a Roma nel 1904. Nel 1922, a soli diciotto anni, fonda a Roma il teatro di Villa Ferrari, con l'aiuto del conte Mario Ferrari e della moglie. Nel piccolo teatro lavora come scrittore di testi satirici, regista e attore, mettendo in scena, per la prima volta in Italia, le opere di Strindberg e di O'Neill. Durante gli anni della sua giovinezza conosce tra gli altri Luigi Pirandello, Aldous Huxley e Thomas Mann<sup>14</sup>.

Si laurea per volere della famiglia in giurisprudenza ma i suoi interessi si volgono ben presto alle sue passioni più autentiche, la letteratura e il teatro.

Nel 1929 inizia a collaborare con «L'Italia letteraria», rivista che sarà attiva fino al 1936 con la direzione di Corrado Pavolini e Massimo Bontempelli e per la quale Milano curerà la rubrica di critica drammatica dal 1931 al 1935. Nel 1930 pubblica *Lessing*, un profilo critico sul poeta, drammaturgo e scrittore, massimo esponente dell'Illuminismo letterario tedesco. Negli stessi anni traduce alcuni racconti di Thomas Mann e, probabilmente, collabora alla traduzione di *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne a opera del poeta crepuscolare Fausto Maria Martini.

Dal 1932 al 1938 è redattore capo della rivista teatrale «Scenario», fondata e diretta fino al 1936 dal

critico e teorico teatrale Silvio d'Amico. Collabora inoltre con la rivista letteraria «Pan» di Ugo Ojetti, «Leonardo» di Luigi Russo e con la «Rivista italiana del dramma».

Benito Mussolini nel frattempo ha ultimato la sua vertiginosa ascesa al potere. Decine di migliaia di squadristi hanno partecipato alla Marcia su Roma nel 1922, che ha segnato di fatto la fine della democrazia liberale e la vittoria del Partito nazionale fascista. Nel 1924 il futuro Duce ha ottenuto un plebiscitario ma contestato successo alle elezioni politiche e nel 1925 ha instaurato formalmente la dittatura.

Dopo la pubblicazione del Regio Decreto del 5 settembre 1938, a favore della «difesa della razza nella scuola fascista», molti scienziati e intellettuali ebrei sono costretti a emigrare o a lasciare l'insegnamento.

Tra gli «esuli involontari» vi è Paolo Milano, di origini ebraiche ma «ateo o miscredente»<sup>15</sup>, che nel 1933 ha sposato Rachel Epstein, una ragazza ebrea nata in Polonia da genitori russi. Milano, assiduo lettore di Marx e Gobetti<sup>16</sup>, si è sempre schierato contro il fascismo e contro lo stalinismo, a favore di un comunismo non dogmatico. All'età di 34 anni Milano deve lasciare l'Italia con la moglie, prima per la Svizzera, poi per Parigi<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Di quest'ultimo Milano dirà: «Conobbi Thomas Mann da ragazzo, a Forte dei Marmi, dove veniva un paio di mesi all'anno a villeggiare, e io ero ospite della famiglia Colorni. Quante arie e quanta pedanteria! La moglie poi era insopportabile» (Laura Lilli, «la Repubblica», senza titolo, 3 marzo 1988, da un'intervista a Paolo Milano, cit. in Lino Belleghia, op. cit., p. 43).

<sup>15</sup> Lino Belleghia, op. cit., p. 84.

<sup>16</sup> Ibid., p. 45: «Antonio Giolitti, nipote di Giovanni Giolitti [...] lo definisce un «cospiratore culturale» per il piacere provato da Paolo Milano a leggere e suggerire non solo la lettura di classici e di moderni [...] ma anche di libri proibiti, come quelli di Gobetti e Marx».

<sup>17</sup> Questo esilio involontario sarà motivo di rimpianto anni dopo. Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 221: «Dieci anni fa cadde, in Italia, il regime Badoglio, e s'aprì quel periodo della Resistenza, unica stagione viva della storia italiana di questi anni, ma per l'appunto quella di cui – io devo dir, sospirando: io non c'era».

Il 14 giugno del 1940 le truppe tedesche occupano Parigi e le leggi razziali entrano in vigore anche in Francia con lo «Statuto per la popolazione ebraica» del 3 ottobre 1940. Il governo di Vichy interdice agli ebrei le libere professioni e prescrive loro un segno di riconoscimento personale.

Paolo Milano è costretto a riparare a New York, dove giungeranno in esilio, tra gli altri, lo scrittore Thomas Mann, il drammaturgo Bertolt Brecht, il pittore Max Ernst, il fisico Albert Einstein, la filosofa Hannah Arendt e il compositore Arnold Schönberg. La scrittrice Mary McCarthy, amica di Milano, commenterà così la peculiare situazione culturale di New York tra gli anni Trenta e Quaranta: «Credo che l'America abbia fatto enormi progressi grazie a Hitler e Mussolini»<sup>18</sup>.

Milano abita dalle parti di Queens, a Forest Hills, con la moglie Rachel e il figlio Andrea, vicino a una folta schiera di amici italiani che fanno capo a Max Ascoli, giurista e militante antifascista, e a Gaetano Salvemini, storico e politico, fondatore della Mazzini Society.

Collabora saltuariamente al giornale «L'Italia libera», fondato dagli amici Nicola Chiaromonte e Enzo Tagliacozzo, e fa per un breve periodo lo sceneggiatore a Hollywood, prima di intraprendere la carriera universitaria. Alla New School for Social Research tiene un corso di Storia del teatro e al Queens College gli vengono affidati i corsi di Letterature comparate e Lingue romanze.

Nel 1947 cura *The Portable Dante*, un lavoro sul poeta pensato per i lettori di lingua inglese, un'opera che ha fortuna e che continua a essere ristampata fino alla fine degli anni Settanta.

Nel 1948 pubblica, solo in Italia, *Henry James o il proscritto volontario*, sovvenzionato dalla fondazione Rockefeller. Il saggio prende spunto dalla vita e dalle opere dello scrittore per delineare analogie e differenze tra Stati Uniti ed Europa.

Nel frattempo Milano collabora con riviste di sinistra quali la «Partisan Review» di Philip Rahv e per

importanti periodici letterari come «The Nation», «The New Republic» e «Theatre Arts». Per «The New York Times Book Review» recensisce le opere di scrittori italiani pubblicati per la prima volta in America tra i quali Alberto Moravia, Elsa Morante e Vasco Pratolini.

Il suo saggio più famoso negli Stati Uniti è tuttavia *Pavesè's Experiments in the Novel* che fa da prefazione all'edizione americana di *La luna e i falò* (*The Moon and the Bonfires*), uscita pochi mesi prima della morte per suicidio dello scrittore.

Dopo la seconda guerra mondiale Paolo Milano mantiene una posizione molto netta, quella del siloniano «intellettuale di mezzo», impegnato a difendere la libera circolazione delle idee piuttosto che una qualsiasi ideologia. Insieme agli amici Nicola Chiaromonte, Mary McCarthy e Dwight Macdonald fonda un'organizzazione impegnata a promuovere il dialogo, al di là dei diversi schieramenti, tra intellettuali americani ed europei e nel 1948 il gruppo si espande negli Europe-America Groups, a cui fanno capo trenta intellettuali newyorkesi. Tuttavia, i rapporti sempre più tesi tra la componente antistalinista e quella filosovietica dell'organizzazione ne provocheranno nel 1949 lo scioglimento.

Dal novembre 1949 al maggio 1950, Paolo Milano è di nuovo in Italia come visiting professor per la Fondazione Fullbright, e tiene un seminario in trentacinque lezioni dal titolo «L'età di Whitman» al Centro di studi americani di Roma.

Dal 1947 inizia a scrivere *Note in margine a una vita assente* che porterà avanti fino al 1957, e che verrà pubblicato postumo solo nel 1991. Tra i temi ricorrenti delle *Note in margine* la sua condizione di esule, l'American way of life, la mercificazione dell'arte e l'angoscia di fronte alla morte.

Nel frattempo, tra il 1952 e il 1953 termina *Racconto newyorchese*. Romanzo breve (nonché unica opera narrativa di Milano), verrà pubblicato anch'esso postumo, nel 1993.

<sup>18</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 51.

Nel 1956 fa definitivamente ritorno in Italia e nel 1957 diviene responsabile unico della pagina letteraria dell'«Espresso», ruolo che rivestirà fino al 1986. Il settimanale di via Po, detto «il lenzuolo» per il suo formato, è nato da appena due anni e Arrigo Benedetti dà incarico a Milano di occuparsi della rubrica «Il libro», precedentemente curata da Geno Pampaloni.

All'«Espresso» Milano è molto stimato come critico letterario e conoscitore della letteratura mondiale tanto che è l'unico tra i collaboratori culturali cui è concesso di scegliere i titoli per i suoi articoli e di correggerne le bozze, che consegna direttamente all'impaginatore. Dai suoi estimatori è chiamato il *re-censore* o il re delle recensioni; dai suoi detrattori, il re delle censure<sup>19</sup>.

Nel 1960 la Feltrinelli incarica Milano di scegliere alcune tra le sue recensioni che andranno poi a confluire nel volume *Il lettore di professione*.

Negli stessi anni Milano collabora con «Tempo presente», la rivista diretta e fondata da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, e per seguire i congressi del Pen Club, un'organizzazione internazionale di scrittori, compie viaggi a Oslo, Vienna, Gerusalemme, in Jugoslavia e in Irlanda.

In un intervento al Pen del 1964 si scaglia contro il gergo criptico della critica, che a suo parere ostacola una comprensione universale della letteratura.

Nel 1975 si fa promotore insieme a Saul Bellow di una protesta contro la risoluzione che esclude Israele dall'Unesco.

Paolo Milano muore a Roma il 2 aprile 1988. Queste le parole dell'articolo celebrativo di Laura Lilli apparso su «la Repubblica» all'indomani della morte:

Ieri sera, nella sua casa di Roma, si è spento il critico letterario Paolo Milano. Aveva ottantaquattro anni. [...] Con Paolo Milano si spegne una delle voci più cosmopolite della cultura italiana. [...] Scriveva di tutti i narratori di lingua francese, inglese e tedesca e, trilingue, ne conosceva moltissimi. Aveva a sua volta una scrittura affabile, dichiaratamente non legata a parametri critici, ma rivolta piuttosto a riferire, a far la cronaca delle idee. Era un'intelligenza eclettica, enciclopedica. Un appassionato testimone del suo tempo. Un grande scrittore orale, se così è lecito esprimersi<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ibid., p. 174.

<sup>20</sup> Laura Lilli, *È morto Paolo Milano*, «la Repubblica», 3 aprile 1988.



## Da Dante a Thoreau: letture americane

Nel 1947 Paolo Milano torna per la prima volta in Italia dopo la fuga dal fascismo. Progetta anche un libro sul suo viaggio, *Il diario di un rimpatrio*, che tuttavia non porterà mai a termine.

Il 1947 è anche l'anno della curatela di *The Portable Dante*, l'edizione americana delle opere di Dante Alighieri tradotte dal poeta inglese Laurence Binyon e Dante Gabriel Rossetti.

Il volume, uscito per la prestigiosa Viking Press, raccoglie la *Divina Commedia*, la *Vita Nova*, dei brani del *De Vulgari Eloquentia* e alcune opere minori. Nella sua lunga introduzione Milano ricapitola la storia della critica di Dante, dai giudizi sprezzanti di Voltaire e Horace Walpole nel secolo dei Lumi («stravagante, assurdo, disgustoso»<sup>21</sup>) fino alla sua definitiva consacrazione nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo.

Lo stile di Milano è caratterizzato da estrema chiarezza, coerentemente con la sua visione del critico come divulgatore. Particolare attenzione è inoltre prestata a far comprendere al lettore anglofono le peculiarità della lingua di Dante e i problemi irrisolti della traduzione.

Dante viene definito come colui che ha aperto «la lunga sequela degli intellettuali europei esiliati»<sup>22</sup> e come «colui che non si sottomise mai, e morì da esule»<sup>23</sup>.

Il tema dell'esilio forzato, particolarmente caro a Milano, provoca forse la curiosità iniziale per un

altro autore, Henry James, che in gioventù aveva vissuto tra l'Europa e l'America prima di trasferirsi definitivamente in Inghilterra, rinunciando alla cittadinanza americana per protesta contro la decisione degli Stati Uniti di non intervenire nella prima guerra mondiale. Di qui il titolo del saggio di Milano su James, *Henry James o il proscritto volontario*, una condizione speculare a quella del critico romano.

In Italia la fortuna dell'opera di James era stata, fino al saggio di Milano, assai modesta. Il mondo di privilegi di classe che faceva da cornice ai suoi romanzi mal si accordava col mito dell'America come società democratica, alimentato contro ogni evidenza dagli intellettuali italiani rimasti in patria. Dopo la fine della guerra anche il neorealismo aveva stabilito canoni poco favorevoli alla prosa di James, percepito come uno scrittore ottocentesco, appartenente a una tradizione accademica e preziosistica ormai desueta.

Il saggio di Milano è la prima opera di critica dedicata in Italia a Henry James; se in parte è erede della tradizione che interpreta James come uno scrittore controrivoluzionario, il saggio contribuisce ugualmente a stimolare un nuovo filone di studi sull'autore svincolati dall'ottica militante.

La proscrizione volontaria di James, il suo «moto pendolare tra i due continenti»<sup>24</sup>, viene considerata da Milano una metafora di tutta la sua opera.

<sup>21</sup> Paolo Milano, *The Portable Dante*, Viking Press, New York, 1947, p. VII, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 106.

<sup>22</sup> Ibid., p. XIII cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 107.

<sup>23</sup> Ibid., p. XVI, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 108.

<sup>24</sup> Paolo Milano, *Henry James o il proscritto volontario*, op. cit., p. 20, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 114.

James è un cultore dell'arte, convinto «dell'influenza redentrice che il possesso delle belle cose ha sull'animo degli adoratori»<sup>25</sup>, che preferirà la raffinatezza, la corruzione e il fascino del Vecchio Mondo alla schiettezza, sicurezza di sé e puritanesimo del Nuovo.

Henry James descrive «l'educazione sentimentale dell'*homo americanus* a contatto con l'Europa»<sup>26</sup>, ma l'iniziazione non viene conclusa perché James rimane impigliato nelle maglie del suo puritanesimo. Milano giudica James affetto «da frigidità congenita», incapace di liberarsi di quelle reticenze che gli impediscono di parlare «a voce alta»<sup>27</sup>.

Ancora più espliciti erano stati William Faulkner e Thomas Hardy. Il primo aveva definito James «la più gentile anziana signora che abbia mai conosciuto», il secondo, similmente, «una virtuosa signorina»<sup>28</sup>.

Milano ritiene che James abbia confuso la vita estetica con quella etica finendo per appiattire l'una sull'altra: «Il suo è l'errore di tutti gli esteti: confonde certi modi eletti con la vita morale di cui sono appena la forma»<sup>29</sup>.

Ma allora perché leggere James? «Nove decimi degli scritti di James restano al di qua, o vanno al di là, dell'arte; ma c'è quel decimo che esige rispetto, e alla luce del quale quei fallimenti sono lo scotto che lo scrittore ha tormentatamente pagato»<sup>30</sup>.

James riesce quindi nei suoi intenti artistici solo *per accidens*, quando si libera dalla prigionia della sua «ossessione estetica»<sup>31</sup>, dando luogo a quelle che Milano definisce, in maniera non del tutto lusinghiera, delle «oasi di poesia»<sup>32</sup>.

Se James ha dovuto rinunciare alla sua americanità a causa di una sudditanza psicologica nei confronti

della cultura europea, Whitman, Emerson e Thoreau hanno invece permesso che questo complesso di inferiorità potesse essere finalmente superato.

Per Milano i tre «padri fondatori» sono stati centrali nella formazione del carattere americano e della stessa concezione statunitense della democrazia, così come dell'idea che gli Stati Uniti siano una nazione portatrice (ed esportatrice) di civiltà.

Proprio come i romani si erano emancipati con Lucrezio e Virgilio dai loro modelli greci, allo stesso modo con il Trascendentalismo di Whitman, Emerson e Thoreau gli americani si sono affrancati dai loro modelli europei, pur continuando a intrattenere con essi dei rapporti ambivalenti, fatti di amore e odio, complesso di inferiorità e superiorità in parti uguali.

C'è quindi con il Trascendentalismo la volontà di fondare una nuova filosofia letteraria – ma anche politica e sociale – non più in debito nei confronti della cultura europea. La concezione della letteratura che ne emerge prevede una sua funzione sociale e in particolare il compito di «bonificare zone di vita»<sup>33</sup>, ovvero allargare la cittadinanza poetica a temi e attori fino ad allora esclusi dalla letteratura.

Di qui l'interesse per l'uomo comune, il popolo e gli umili, di qui la cesura con il passato e con i classici e quella che Milano definisce la «campagna di molte lance spezzate contro lo spirito libresco»<sup>34</sup>.

Il metodo seguito da Milano per analizzare la poetica di Whitman si ispira a Sainte-Beuve, il massimo critico dell'Ottocento, il quale invitava «chi intenda giudicare un'opera, a definirne l'autore nei termini del suo carattere, e questo, nell'ambito della società che

<sup>25</sup> Ibid., p. 74, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 114.

<sup>26</sup> Ibid., pp. 34-35, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 115.

<sup>27</sup> Ibid., p. 55, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 118.

<sup>28</sup> wikipedia.org

<sup>29</sup> Paolo Milano, *Henry James o il proscritto volontario*, op. cit., p. 144, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 121.

<sup>30</sup> Ibid., p. 139, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 120.

<sup>31</sup> Ibid., p. 70, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 123.

<sup>32</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 119.

<sup>33</sup> Ibid., p. 132.

<sup>34</sup> Paolo Milano, seminario su *L'età di Whitman*, manoscritto inedito, 20 gennaio 1950, n. 10, p. 5, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 132.

lo ha prodotto»<sup>35</sup>. A questo metodo si opponeva Marcel Proust il quale, in *Contro Sainte-Beuve*, sosteneva che «un libro è un prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi»<sup>36</sup>.

Il dilemma del critico si pone quindi tra il considerare un'opera nella sua contingenza o considerarla in sé stessa, senza attingere dalla psicologia o dalla sociologia per ricavarne il senso. Milano si schiera a favore di Sainte-Beuve ma è comunque contrario al riduzionismo psicologico o, peggio ancora, psicoanalitico, perché, come scrive nelle sue *Note in margine*, «in barba agli psicologi mi rifiuto di credere che tutto [abbia] un significato»<sup>37</sup>.

La qualità che caratterizza maggiormente Whitman è il suo slancio vitale verso la natura e verso gli esseri umani, che si traduce in un tentativo di identificazione totale con l'altro da sé, poiché «all'origine tutti gli uomini hanno qualcosa di profondamente comune»<sup>38</sup>.

Nonostante l'esaltazione della natura, l'atteggiamento di Whitman verso il progresso è composito. A causa delle sue convinzioni in merito alla centralità dell'istinto, ritiene che gli svantaggi psicologici della rivoluzione industriale siano stati superiori ai benefici; d'altra parte, non rifiuta l'idea del progresso in quanto tale quanto quella, implicitamente associata, che il progresso tecnico e tecnologico si traduca necessariamente in progresso morale.

Lo stile per Whitman deve essere infine il più semplice possibile, coerentemente con la sua concezione pedagogico-sociale della letteratura, affinché i contenuti siano comprensibili a tutti. Whitman affida quindi alla letteratura e alla poesia il compito di educare, anche perché l'educazione dei cittadini è il presupposto necessario di qualsiasi democrazia. Milano,

tuttavia, definisce lo stile di Whitman «felpato, dignitoso e impenetrabile»<sup>39</sup>.

Se Whitman rappresenta le istanze più ottimiste e utopistiche all'interno dei trascendentalisti, Henry Thoreau incarna invece quelle più critiche.

Milano nota come per Thoreau non sia l'uomo a doversi adattare alla società ma la società a doversi adattare all'uomo, poiché il sistema deve permettere, e anzi incoraggiare, la libera crescita dell'individuo.

I cosiddetti «confort» della vita moderna non necessariamente rispondono alle necessità fondamentali degli esseri umani; più spesso costituiscono un intralcio alla loro fioritura. Anche il progresso deve essere quindi valutato con spirito critico per considerare quanto di esso sia necessario e quanto superfluo o addirittura dannoso.

Thoreau individua uno dei caratteri distintivi della modernità nella dispersione dell'attenzione. Anche leggere e guardare sono diventate attività meccanizzate, sottomesse ai ritmi del processo produttivo; all'approfondimento e alla lenta metabolizzazione dell'appreso si è sostituita la superficiale considerazione di un'enorme quantità di dati: «Ma – si domanda Milano – qual è il gusto che consente di assimilare un numero così strabocchevole di notizie, senza mai sentire il bisogno di chiedersi se vi è realmente una notizia?»<sup>40</sup>.

Dai libri di viaggi, dalle cronache illustrate, dai film documentari, dai notiziari teletrasmessi, l'uomo di oggi è sollecitato di continuo a trasferirsi per un poco altrove, è allenato a spaesarsi<sup>41</sup>.

Per Thoreau il compito dell'uomo è vivere rispettando la propria interiorità, opponendosi tenacemente a quelle forze centrifughe della vita moderna che non gli forniscono le condizioni necessarie per

<sup>35</sup> Paolo Milano, *Montale al cento per cento*, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 133.

<sup>36</sup> Paolo Milano, «l'Espresso», 10 ottobre 1982, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 133.

<sup>37</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 222.

<sup>38</sup> Paolo Milano, seminario su *Letà di Whitman*, op. cit., 6 dicembre 1949, n. 3, p. 8, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 135.

<sup>39</sup> Ibid., *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 164.

<sup>40</sup> Paolo Milano, seminario su *Letà di Whitman*, op. cit., 7 marzo 1950, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 144.

<sup>41</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 182.

coltivare il proprio spirito. La non gradevole alternativa per il filosofo statunitense sarà solo «una vita di quieta disperazione»<sup>42</sup>.

Ma qual è  
il gusto che consente di assimilare  
un numero così strabocchevole di notizie,  
senza mai sentire il bisogno di chiedersi  
se vi è realmente una notizia?

<sup>42</sup> Paolo Milano, seminario su *L'età di Whitman*, op. cit., 3 marzo 1950, n. 21, p. 2, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 144.

## L'etica del lettore

Il regime che regola l'attività del critico all'epoca di Milano è molto rigido, pochissimi e quasi insignificanti sono gli spazi di manovra, limitato è il raggio d'azione. Le recensioni compaiono sulle riviste di cultura o sulla terza pagina dei quotidiani e sulle rubriche dei settimanali. Le prime hanno un pubblico scarsissimo composto, per lo più, da lettori che scrivono o che aspirano a diventare scrittori. La terza pagina dei quotidiani e le rubriche dei settimanali sono spazi in cui il critico è meno libero, considerati i compromessi, le servitù e gli intrighi. Molti critici, nonostante i limiti congeniti, preferiscono comunque la seconda soluzione. Questo perché la stampa per così dire ordinaria è più redditizia e garantisce una maggiore visibilità, essendo destinata a un pubblico più vasto e soprattutto più vario di quello delle riviste letterarie. Il critico che opera per le riviste è avvolto dalla solitudine; il suo pubblico è troppo esiguo, i suoi interlocutori sono solo gli altri letterati e questo influisce sulla sua comunicazione e sulle sue idee; «egli lavora per mesi a un saggio, lo pubblica, ma è come aver gettato un sasso in uno stagno»<sup>43</sup>.

Per Paolo Milano il lettore di professione «è uno che legge per gli altri e prima degli altri; e che, subito poi, è chiamato a scrivere di quel che ha letto, e a offrire ragionatamente ai propri lettori motivi per leggere, o non leggere, i libri di cui egli riferisce. È chiaro che la sua attività non è quella del critico propriamente detto e, tanto meno, dello storico della letteratura. Chi giudica modesta la sua funzione, lo chiama *cronista letterario*; chi di essa apprezza la fedeltà all'oggi e l'immediata efficacia, lo definisce un *critico militante*, mentre gli equanimi parlano a suo proposito di *giornalismo culturale*»<sup>44</sup>.

La concezione della critica letteraria di Paolo Milano ha radici illuministe:

La professione di lettore è naturalmente moderna, la sua tradizione essendo vecchia di più di due secoli. Si sa che, se non a scoprirla, a praticarla per prima con piena consapevolezza furono gli illuministi: i quali, credendo fortemente nella democraticità della Ragione, cioè nel fatto che, quel che un intellettuale giudica e sente, può e deve essere da lui condiviso con ogni *honnête homme*, coltivarono la critica militante come una vera passione civile, e furono maestri del genere, tuttora ineguagliati<sup>45</sup>.

Anche se una recensione può aspirare a essere opera d'arte, come testimoniano gli «articoli d'occasione di Voltaire o di Swift o di Lessing»<sup>46</sup>, non è questo lo scopo principale che si deve prefiggere il recensore, quanto quello di contribuire all'evoluzione culturale del proprio paese. Da questa concezione molto idealistica, forse utopistica, della funzione del critico letterario nella società, Paolo Milano trae alcune conseguenze. In primo luogo il rispetto per il lettore, che ad esempio lo induce a riassumere sempre la trama del libro che si appresta a recensire:

<sup>43</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, Feltrinelli, Milano, 1960, p. 18.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>45</sup> *Ivi.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 13.

Ho sempre sentito il dovere d' esporre la trama del romanzo che recensivo, o per disteso il contenuto d' ogni libro. Il compito è a volte ingrato; e neanche è detto che dati del genere siano sempre necessari al giudizio verso il quale deve essere avviato il lettore dell' articolo: a quest' effetto, se ne potrebbe spesso fare a meno. Ma l' omissione, m' è parso, spalanca una distanza tra chi scrive e chi legge: il primo diventa un esperto, al quale il secondo è chiamato a credere sulla fiducia<sup>47</sup>.

Dal principio del rispetto per il lettore Milano ricava anche i canoni del suo stile, poiché ritiene che il linguaggio del critico debba essere comprensibile ai più e del tutto avulso da qualsiasi gergo professionale. Se il lettore di professione deve divulgare cultura, qualsiasi forma di linguaggio iniziatico o esoterico va bandita:

Dello stile, dirò che l' ho scelto chiaro e dichiarativo, quanto meglio ho saputo. Il gergo critico mi sembra un sopruso intellettuale e l' allusività, una specie di morbo. Mi dispiace, anche, la freddezza del tono impersonale: per questo ho evitato il plurale degli articolisti («Noi stimiamo...», «Chi ci segue, si sarà avvisto...»), e ho adottato in sua vece il pronome di prima persona, attraverso il quale mi sentivo vicino al lettore, e da lui non troppo diverso<sup>48</sup>.

È necessario che il critico si tenga lontano dal gusto imperante di complicare i giudizi, mal calibrando la scelta dei termini:

I pertensione intellettuale della moderna critica letteraria. Si può correre ai ripari? Intanto, non si dovrebbe mai prestare, all' opera che si esamina, un grado di complessità maggiore di quello che essa di fatto presenta. E lo stile dovrebbe essere sempre appropriato all' oggetto: parlare di Čechov in termini hegeliani è peggio e più che un errore di gusto<sup>49</sup>.

A questa idea se ne collega profondamente un' altra, ancora più esplicativa della concezione della critica di Milano:

La massima che segue mi è così cara da tanti anni che non so più chi l' ha scritta, e vorrei averle dato io stesso l' ultimo tocco: «Tutto quel che è eccessivo è insignificante»<sup>50</sup>.

Un' altra questione controversa riguarda l' inserimento nella recensione di argomenti tecnici. Si potrebbe pensare che, una volta stabilita la mancanza di valore artistico di un' opera, il critico debba, di conseguenza, inoltrarsi nell' analisi delle tecniche compositive – impostazione, trama, stile, struttura – portando il lettore nella «cucina dell' arte»<sup>51</sup> al fine di illustrare al meglio le falle dell' opera. È giusto far entrare il lettore in un ambito strettamente tecnico? Si tratta di un terreno sul quale procedere con cautela, principalmente perché il lettore, afferma Milano, potrebbe obiettare:

A me non interessa, in questa sede, apprendere in che modo si fabbrichi l' arte. Mi basta sapere se una data opera la raggiunge, e che senso gliene viene. Del resto, gli errori tecnici sono di rado la causa prima della mediocrità

<sup>47</sup> Ibid., p. 13.

<sup>48</sup> Ivi.

<sup>49</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 99.

<sup>50</sup> Ibid., p. 275.

<sup>51</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 14.

d'un libro: dietro di essi stanno altre debolezze, che sono dell'uomo prima che dello scrittore; preferirei che mi si parlasse di queste<sup>52</sup>.

Inoltre, a causa del linguaggio astruso, il critico potrebbe addirittura provocare nel lettore l'effetto opposto rispetto a quello cercato: il definitivo disinteresse. Nel recensire *Il buon soldato* di Ford Madox Ford Milano riassume come sempre la trama e dichiara di aver semplificato una materia difficile, sperimentale per il punto di vista (scartato il narratore onnisciente Ford assegna a un personaggio il ruolo coordinante dell'autore). Il critico si fa interprete e mediatore di un obiettivo artistico per niente limpido.

Oltre a propugnare una concezione paritaria tra recensore e lettore, per Milano è di fondamentale importanza rendere giustizia all'autore che si sta recensendo, non tradendo «i fatti» – che in questo caso sono il suo stile e la sua storia – per sovrapporre ad essi una qualche teoria metaletteraria. L'atteggiamento del critico che si accosta all'opera non deve essere dogmatico, ma scevro di pregiudizi:

Non so vedere il buon recensore che come un giudice empirico, tanto più sicuro delle sue preferenze quanto più gli vengono dall'intuito, dal gusto, dall'esperienza, e quanto meno egli le ha dedotte dai principi di qualunque sorta. Trovo questa condizione piacevole perché mi accomuna ai semplici lettori, dei quali così divido la diffidenza per chi sa in anticipo quale genere di libri dovrà piacergli o dispiacergli. E infine la trovo salutare, perché nell'attuale inefficienza dell'ideologie, le estetiche preconcepite servono più che altro a celare l'oggetto, cioè l'opera che si offre alla nostra attenzione, e a promuovere anche nel campo della critica quella *fuga dal reale* che è uno dei segni desolanti della nostra epoca<sup>53</sup>.

È evidente come Milano si riferisca qui alle principali ideologie del ventesimo secolo, tra cui il comunismo che lo aveva affascinato da giovane. Come un'ideologia politica si sovrappone ai dati empirici fornendone un'obbligata chiave di lettura, allo stesso modo una teoria critica o letteraria impedisce di vedere il libro per quello che è, a favore di ciò che una griglia concettuale vorrebbe che fosse<sup>54</sup>.

È anche per questo che Milano considera fondamentali le citazioni del testo analizzato, affinché l'autore possa intervenire in prima persona e la sua unicità non si riduca al giudizio di un qualsivoglia critico.

Non penso di aver scritto alcun articolo che non contenga qualche citazione diretta. Questo mi è sembrato un mio obbligo verso l'autore del libro: che la mia voce non fosse mai l'unica udibile, ma anche alla sua fosse dato di farsi ascoltare, per qualche istante, in prima persona<sup>55</sup>.

La recensione non deve mai essere un mero esercizio di stile, una digressione che utilizzi l'opera solo come tema di base su cui improvvisare le più disparate melodie:

L'onore del critico militante (nome sonoro ma professione pallida), deve rifugiarsi nelle virtù minute: non saltare un rigo dei volumi che viene leggendo. A questa debilitante pratica lo persuade l'esempio negativo di certi suoi

<sup>52</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 14.

<sup>53</sup> Ibid., p. 15.

<sup>54</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 36: «Ho diffidato, in America, della mia immaginazione; mi sono vergognato assai più che in Europa di mie bugie; mi è nata qui la reverenza per i fatti come stanno; la nausea di tutti i sistemi, ecc.».

<sup>55</sup> Ibid., p. 13.

collegli, inclini per pigrizia o necessità a un modo di lettura che si può dire diagonale, e da ciò costretti ad abbassare il libro di cui scrivono, dal livello di argomento vero e proprio, a quello di pretesto per variazioni in libertà<sup>56</sup>.

D'altronde non manca in Milano una consapevole critica dell'industria letteraria, così come si presentava a ridosso degli anni Sessanta. L'alfabetizzazione di massa aveva permesso che il libro da prodotto elitario divenisse bene di consumo, rivoluzionando completamente il suo processo di produzione e distribuzione; questi cambiamenti avevano agito negativamente non solo sulla qualità media delle opere pubblicate ma anche sulla possibilità stessa di pubblicare opere eccellenti:

L'editoria è un'industria potente, la cui mira è il profitto finanziario o la propaganda d'idee; scrivere è una professione spesso lucrosa, e leggere libri è un bisogno ormai provato da moltitudini di uomini (quanto in esso vi è di spontaneo e quanto di artificiale, varia a seconda dei casi) il quale esige di essere soddisfatto. D'altro lato, oggi si assiste a un oscurarsi del concetto stesso di arte nella coscienza contemporanea. [...] Si lamenta, di solito, che la schiacciante maggioranza dei libri che oggi si leggono appartenga non al mondo della cultura ma alla sfera delle merci, e che la loro produzione e il loro consumo seguano leggi non dell'arte ma dell'economia. Si notano meno invece fatti più gravi: le opere degne debbono egualmente esibirsi in quel mercato, sfuggendo di rado e obliquamente alla sua servitù; la presunta indipendenza o singolarità di uno scrittore sono esse stesse oggetto ambitissimo di speculazioni editoriali [...] insomma, un libro eccellente, oggi, prima d'affermarsi, deve poter emergere in qualunque modo sempre rischioso, sull'immensa marea del pubblico e del pubblicabile<sup>57</sup>.

Il lettore di professione prima di scegliere deve individuare una serie di libri di buon livello. Fatta questa operazione, delimitato il campo di opere che egli ritiene opportuno recensire, può passare a restringere ulteriormente il suo raggio d'azione scegliendo il libro di cui parlare. Ma questo scegliere non è compito facile:

Per dare preferenza fondata ad un'opera invece che a un'altra, bisognerebbe avere esplorato con cura una quota sostanziale delle novità recenti; ma chi può sperare di leggere con impegno intellettuale, [...] più di un paio di libri la settimana?<sup>58</sup>

Altro problema che il lettore di professione deve affrontare è quello del tempo. Questo influisce inevitabilmente sulla scelta del libro da recensire poiché, ad esempio, è impossibile dare un giudizio affidabile di un'opera di ottocento pagine nell'arco di una settimana.

Ma sull'attività anche dei più scrupolosi, la scadenza dell'articolo, l'assillo del tempo, che è la nostra comune tirannia, incide in una forma curiosamente indiretta: la tentazione del libro breve. Sicuro di non poter rendere giustizia, in pochi giorni d'intimità, a un romanzo di seicento pagine, il recensore coscienzioso è attratto a preferirgli, come soggetto della sua prossima nota, un racconto lungo, che si può circumnavigare due volte in una domenica piovosa<sup>59</sup>.

Il lettore di professione e il lettore editoriale hanno compiti diversi: «Se il primo deve sostenere una responsabilità civile spesso gravosa, il secondo ha un mandato aziendale – di marketing si direbbe oggi – al quale le sue scelte

<sup>56</sup> Ibid., p. 8.

<sup>57</sup> Ivi, p. 8.

<sup>58</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 9.

<sup>59</sup> Ivi.



devono far riferimento»<sup>60</sup>. Se il primo deve quindi essere indipendente da condizionamenti commerciali o politici per poter esercitare la sua funzione sociale, il secondo non può non sottostare a questi stessi limiti perché lavora per un'azienda, la casa editrice, che come tutte le aziende mira al profitto. Il lettore di professione «professa la lettura come si professa un sentimento o un'idea, mentre il lettore editoriale come si esercita un'attività o un mestiere»<sup>61</sup>. La differenza sta anche nel tipo di rapporto che ognuno dei due modelli di critico instaura con il proprio interlocutore. Il lettore editoriale, scrivendo per la sua casa editrice, è più libero di esprimere le sue idee di quanto lo sia il lettore di professione per un giornale, troppo spesso invischiato in quei condizionamenti commerciali o politici che Milano rifiuta categoricamente proprio come avrebbe fatto il suo amico Bazlen, grande lettore editoriale, che come Milano aveva alle spalle un'esperienza multiculturale e conosceva approfonditamente tre lingue. La cultura ebraica di provenienza, le solide basi formative e l'inesauribile curiosità intellettuale avevano assicurato a entrambi «un'ampiezza impareggiabile di interessi, lontana da ogni diletterantismo come da ogni professionismo»<sup>62</sup>.

Analizzando la critica contemporanea internazionale Milano aveva maturato la severità per cui era noto:

Certi critici francesi, aperti ad ogni vento, a furia d'ecllettismo e acutezza, pronti letteralmente a tutto, ti forzano a concludere che *tout pardonner c'est rien comprendre*<sup>63</sup>.

Gli intellettuali americani d'oggi, così lontani da quelli dell'età di Hemingway, hanno il «complesso dell'encomio»; specie i critici letterari. Scelgono uno scrittore di ieri e di mezzo calibro partendo, per una sorta di sciovinismo nostalgico e voglia di tradizione dalla premessa che si tratta di un genio; poi passano a dimostrarla, col semplice metodo di scambiare la parte per il tutto, cioè i lampeggiamenti d'arte per luce costante e spiegata<sup>64</sup>.

E riguardo alla letteratura contemporanea? Milano le riconosce un aspetto positivo: il progressivo unificarsi a livello universale. Già allora era in atto un inarrestabile processo che dura ancora oggi: le barriere delle culture autonome crollano, «affinità profonde sovrastano e sottendono le distinzioni di paesi, lingue, continenti, gli scambi sono ormai infiniti, e soprattutto, le *sorti* della letteratura [...] sono comuni a tutto il mondo civile»<sup>65</sup>. D'altra parte fra gli scrittori nessuno sembra dotato di genio. Ma questo è, per il critico, un tratto opinabile. Non manca di suggerire che potrebbe anche essere la critica (egli stesso incluso) a non riuscire a scoprire il genio. Un aspetto di carattere sociale influisce sulla valutazione degli scrittori: è la società stessa a fissare il confine che uno scrittore deve oltrepassare per essere definito genio. Alla letteratura è sempre stato chiesto il compito – il più delle volte improbo – di sopperire alle mancanze e ai vuoti generati dalla politica e dalla religione; un compito allo stesso tempo civile e metafisico, difficilissimo da portare a termine con successo. Lo scrittore di genio dev'essere un collante tra l'arte, la politica, la religione. Deve riuscire a centrare un bersaglio di cui tutti avvertono la presenza, ma che nessuno riesce a vedere in maniera chiara.

Milano ha un termine per la massa inerme di libri inutili di cui è pieno il mercato, ed è «la letteratura del vuoto», da cui il critico deve guardarsi nella misura del possibile per non ammalarsi di quello che è un vero e proprio morbo professionale dei lettori, il disgusto della parola scritta:

<sup>60</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 172.

<sup>61</sup> Paolo Milano, «l'Espresso», 26 gennaio 1969, in Lino Belleggia, op. cit., p. 172.

<sup>62</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 173.

<sup>63</sup> Paolo Milano, *Note a margine a una vita assente*, p. 64.

<sup>64</sup> Ibid., p. 229.

<sup>65</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 16.

Nove volte su dieci la lettura di un'opera prima delude gravemente: il che è nell'ordine delle cose e il tempo perduto a compierla, fra alternative di sfiducia e scoraggiamento, è un *passivo di gestione*, di cui sarebbe meschino lamentarsi; ma per il lettore di professione, essa comporta un altro curioso rischio, ch'egli ha ragione di temere: essere colto dalla nausea della parola scritta<sup>66</sup>.

Per Milano la nausea della parola scritta è per i lettori di professione «come l'artrite per i pescatori di perle»<sup>67</sup> e l'unico antidoto efficace per il critico è riuscire a «preservare un minimo di freschezza». Il recensore ha bisogno di ispirazione per lavorare bene, anche se nel suo caso si tratterà di un estro di tipo particolare che Milano chiama «ispirazione critica»<sup>68</sup>.

Se da un lato il lettore di professione non può non leggere quello che deve, dall'altro per preservarsi come critico deve seguire, nella scelta delle sue letture, il principio del piacere. Un dilemma apparentemente insolubile che fa pensare ad alcune pagine del diario di Milano in cui egli scriveva: «Gioire dei piaceri senza troppi rimorsi e vivere le passioni lasciandosi trasportare, è un ideale a cui gli uomini che mi vedo attorno sono impervi, ed io più di tutti»<sup>69</sup>.

Parafrasando si potrebbe dire che abbandonarsi senza rimorsi ai piaceri della lettura, vivendo le proprie passioni letterarie, configura più che l'esperienza reale del lettore di professione un ideale verso cui tendere.

Quanti libri veri ci sono da leggere: belli, utili, forti. Ma bisogna avere il diritto di goderne, cioè essere uno che fa. Gli altri, come me, del piacere della lettura si vergognano, come di una vacanza di frodo<sup>70</sup>.

L'eredità di Paolo Milano, dunque, non è solo una spaesata poetica dell'assenza o una mistica della rinuncia, ma anche e soprattutto un elogio della lettura, che è un elogio della lentezza.

Lettura lunga e paziente, assorbimento lento. Il tuo futuro giudizio su quest'opera sta maturando in te come un frutto. Non lo precipitare, lascia che si decanti e poi si formuli da sé. Proverbio immaginario per critici letterari: «Leggi il libro per novantanove ore, scrivine per un'ora»<sup>71</sup>.

Nella recensione a *Lo cunto de li cunti* Milano ribadisce l'importanza della lettura ragionata, rammaricandosi del fatto che la modernità ha privato il lettore di questa possibilità: «*Lo cunto de li cunti* va letto con tutto l'agio che richiede un racconto lungo e spiegato, in cui le espressioni contano quanto i fatti, e gli scherzi come le riflessioni profonde. Ma di una lettura così tranquilla, quanti di noi hanno perso, oltre che il gusto, la stessa capacità?»<sup>72</sup>.

La vita di noi moderni soffre, tra l'altro, d'una emorragia dell'attenzione, un suo sperdersi capillare e continuo. [...] La lettura a noi riesce sempre più difficile. La gran quantità di stimoli che, dal mondo circostante, ci sollecitano e distraggono per ogni verso, ha ormai viziato le nostre facoltà in modo cronico<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> Ibid., p. 11.

<sup>67</sup> Ivi.

<sup>68</sup> Ivi.

<sup>69</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 85.

<sup>70</sup> Ibid., p. 92.

<sup>71</sup> Ibid., p. 50.

<sup>72</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 63.

<sup>73</sup> Ibid., p. 144.

Gioire dei piaceri  
senza troppi rimorsi  
e vivere le passioni  
lasciandosi trasportare,  
è un ideale a cui gli uomini  
che mi vedo attorno  
sono impervi,  
ed io più di tutti

## Professione lettore

Nel *Letto di professione*, selezione delle sue recensioni fino al 1960, Milano spazia dalla letteratura cinese e giapponese (dal 1500 in poi) ai libri di viaggi e di memorie, dai classici (Apuleio, Montaigne, Erasmo, Gogol e Čechov, tra gli altri) ai classici moderni (Forster, Kafka, Lawrence, Pasternak, Musil e altri ancora). Considerando che ha lavorato per «l'Espresso» fino a due anni prima della sua morte, avvenuta nel 1988, si può affermare che Paolo Milano sia stato un lettore e un critico tra i più completi e prolifici.

Milano ha sempre spaziato tra le opere italiane e quelle straniere, come se facessero tutte parte di una stessa letteratura. A chi lo accusava di esterofilia rispondeva che i libri tradotti, appunto perché erano stati tradotti, erano già il frutto di una scelta, dunque la loro qualità era un dato quasi certo. Nonostante questo, il numero delle sue recensioni su libri italiani e stranieri si bilanciano.

A volte il critico si è dedicato alla lettura di opere contemporanee, giudicandole per il momento e il tempo presente, altre volte si è immerso in una prospettiva assoluta, come egli stesso ha detto, giudicando le opere in una prospettiva molto più ampia. In questo cambia anche l'approccio critico. Non è possibile dedicare all'opera prima di un esordiente lo stesso tempo e rigore che deve essere dedicato a opere di altra natura; si cadrebbe nel ridicolo e il lavoro risulterebbe impossibile da svolgere, le recensioni non potrebbero rispettare le scadenze continue da cui il cronista letterario è gravato.

Il criterio (di esclusione) che Milano utilizza è di preferire sempre un buon libro a un libro mediocre, anche se il buon libro è sconosciuto ai più e il libro mediocre è sulle pagine di tutti i giornali:

La figura del buon critico è definita anche dai suoi silenzi. Alcuni, duri a mantenere: come nel caso di qualche *avvenimento letterario* altrettanto rumoroso quanto vuoto, a proposito del quale si dubiti se sia più utile mettere in guardia quei lettori contro quel libro indebitamente esaltato, o negare anche questo apporto negativo al giuoco della pubblicità<sup>74</sup>.

All'ingiunzione «bene o male purché se ne parli» Milano risponde quindi sovente con un austero silenzio.

Il valore che Milano conferisce alla libertà intellettuale è incommensurabile e il suo giudizio non risulta mai allineato a priori a quello dei critici, dei lettori, delle mode o dei premi letterari. A suo avviso non esistono mostri sacri; per un romanzo cinese di mille pagine vecchio di quattro secoli (*Chin P'ing Mei*) potrà parlare, nonostante la difficoltà dell'impresa (così come sarebbe arduo presentare *Don Chisciotte* ai lettori di Pechino), di «capolavoro»: «Stagionato dai secoli, attende vegeto e verde; e come annuncia il verso su cui il libro si chiude, – la fragranza di questa storia durerà per mille anni a venire»<sup>75</sup>.

Il giudizio su *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* non è altrettanto benevolo:

<sup>74</sup> Paolo Milano, *Il lettore di professione*, op. cit., p. 10.

<sup>75</sup> Ibid., pp. 27-29.

[...] è un romanzo che non è un romanzo. Termina in tronco, dopo trecentocinquanta pagine, o potrebbe riprendere per altrettante, o invece essersi fermato molto prima. L'essenziale per Gadda è un certo modo di dire le cose, e di sconfessare gli uomini (schernendoli, compassionandoli, incidendoli in un gesto o in un dialogo) ma senza mai toccarli. La vita associata è una materia fetida, dolorosa fermentante, da rimestare all'infinito, a debita distanza. Il vero protagonista del libro è lo scrittore, col suo livore legittimo, il suo gusto della filologia grottesca, la sua arte e la sua desolazione<sup>76</sup>.

È evidente come il giudizio si sposti dal romanzo all'autore, sulla scorta della lezione di Sainte-Beuve. Per Milano il fatto che Gadda tenga gli uomini «a debita distanza»<sup>77</sup> è qualcosa che si riflette direttamente nelle sue opere determinandone il valore, che è anche valore morale.

Senza mezzi termini Milano ne boccia anche lo stile («un miscuglio tonante»), l'uso del dialetto «spesso incerto e improprio», la lingua «strabocchevolmente metaforica» e persino la congruità dei personaggi («una popolana accenna a Pascoli»)<sup>78</sup>.

La sua sintesi conclusiva è fulminante: «Qualcuno ha parlato di capolavoro. Si vorrebbe poter consentire»<sup>79</sup>, ma subito dopo smorza i toni quasi a non voler infierire: «Il libro è una congerie di stupendi frammenti, che né si compongono mai in un'armonia pienamente significativa, né mostrano senza riguardi che il mondo senso non ha»<sup>80</sup>.

La pecca più grande di Gadda, secondo Milano, è proprio quella di non avere un disegno complessivo in cui inserire i suoi «stupendi frammenti» a differenza di Joyce che «subordina ogni frase, ogni sillaba, a un disegno d'insieme, a una tesi onnipresente e rigorosissima»<sup>81</sup>.

Il libro è una congerie  
di stupendi  
frammenti,  
che né  
si compongono mai  
in un'armonia  
pienamente  
significativa,  
né mostrano  
senza riguardi  
che il mondo  
senso non ha

Sul dialetto di Basile Milano parla in termini entusiastici come di una materia nobilitata dal gusto settecentesco. A differenza della lingua di Gadda, il dialetto fiabesco del *Cunto de li cunti* riscopre «le risorse di una lingua che la nostra meccanica civiltà inaridisce di decennio in decennio. [...] La lingua naturalmente [...] non è che la forma d'un'esperienza d'uomo e d'artista (viva di tenerezza e d'ironia, e di pietà come di festa), giudice e debitrice a un tempo, dei sentimenti di tutto un popolo»<sup>82</sup>.

Nella *Vecchia scorticata* un re che s'è trovato nel letto, invece della donzella che bramava, una megera decrepita, si lamenta in questo tono: «Io credevo trangugiarmi una vitelluzza lattante, e mi son trovato ai denti una placenta di bufala; mi pensavo d'aver acchiappato una vaga colombella, e mi son trovato in mano questa coccoveggia; mi immaginavo d'aver un boccone da re,

<sup>76</sup> Ibid., p. 245.

<sup>77</sup> Ivi.

<sup>78</sup> Ibid., pp. 246-247.

<sup>79</sup> Ibid., p. 247.

<sup>80</sup> Ivi.

<sup>81</sup> Ivi.

<sup>82</sup> Ibid., p. 63.

e mi trovo sotto il naso questa sudiceria mastica-e-sputa»<sup>83</sup>.

Un'interessante e inaspettata stroncatura è quella che Milano riserva a *Una vita violenta* di Pasolini:

Se si chiudesse a pagina 200, *Una vita violenta*, si potrebbe salutare come uno dei libri più audaci e felici di questi anni. Ma nella «Parte seconda» del romanzo si è adoperato con molto ingegno a demolire in parte quel che aveva ottimamente costruito: ha ceduto, o così mi pare, alle lusinghe di due sirene, l'ideologia e la sentimentalità<sup>84</sup>.

Come il critico non deve piegare i fatti per asservirli alle sue teorie letterarie, così l'autore non deve travisare quegli stessi fatti per piegarli alle proprie ideologie:

Ma il punto è che il romanziere, in questa metà del libro, invece di lasciar vivere i suoi personaggi e servirli con artistica fedeltà, li manipola, ai propri fini letterari, morali e ideali. [...] la falsità consiste proprio nell'essersi posto un obbiettivo estrinseco, aver seguito uno schema intellettuale. [...] Per far troppo e di testa ha probabilmente fatto di meno<sup>85</sup>.

Milano è quindi fortemente contrario a qualsiasi opera letteraria che cerchi di dimostrare una tesi, quasi fosse un saggio di filosofia. Un romanzo deve far vivere i personaggi di vita propria e non utilizzarli come attori al soldo dell'autore, manovrati per sostenere le sue tesi. Il suo rifiuto del fascismo e dello stalinismo prima, la sua esperienza di esule e con gli Europe-America Groups poi, dovevano avergli trasmesso la convinzione che qualsiasi ideologia è falsa per il fatto stesso di essere un'ideologia e non la realtà che pretende di rappresentare.

<sup>83</sup> Ibid., p. 63.

<sup>84</sup> Ibid., p. 254.

<sup>85</sup> Ibid., p. 255.

<sup>86</sup> Ibid., p. 258.

<sup>87</sup> Ibid., pp. 63-64.

Si potrebbe tuttavia contro argomentare con l'obiezione classica dell'antiscetticismo: il fatto stesso di stroncare un'opera al servizio di un'ideologia è esso stesso frutto di una precisa teoria letteraria del genere che Paolo Milano pretendeva di rifiutare.

Ancora più sorprendente, ma per molti versi simile, è la stroncatura di Calvino:

In tutta la sua opera narrativa, la politica è il punto dolente dell'ispirazione di Calvino. La cui radice affonda in quel torbido sentimento di vergogna dei propri privilegi e di colpa di fronte agli oppressi che si è chiamato «rimorso sociale»<sup>86</sup>.

La critica è precisa e circostanziata. Calvino fa dell'ideologia, e precisamente dell'ideologia comunista perché si sente in colpa nei confronti degli oppressi. L'argomento di Milano è come al solito *ad hominem* ma finisce per investire di riflesso anche l'opera.

L'opinione di Milano a proposito del «rimorso sociale» si può forse intuire leggendo il suo diario, dove più che un qualche senso di colpa di classe sembra palesare piuttosto un certo compiacimento per il proprio status privilegiato:

Per un intellettuale, il non dover passare otto ore al giorno a guadagnarsi ottusamente il pane, è la premessa d'una vita non insensata. Il talento creativo, nessuna libertà glielo può dare; ma l'*otium*, se non altro, gli risparmia la forma più vergognosa d'infelicità: l'impotenza servile<sup>87</sup>.

Quanto a Calvino e ai suoi personaggi, i «vari portavoce dei Racconti»:

Hanno tentato di passare all'acquisto d'una vera responsabilità storica, e a una milizia politica a essa consona.

Ma sia l'uno che gli altri hanno confuso a lungo quest'aspirazione con la dura obbedienza alla disciplina comunista. Da qualche anno si sono avvisti dell'errore; il loro rinsavimento però, è torbido come una convalescenza; l'arte dello scrittore ne soffre, cerca un nuovo punto su cui consistere, e intanto lo smarrimento è sensibile<sup>88</sup>.

Milano non esita, peraltro nel contesto inconsueto di una recensione, a muovere a Calvino una critica molto personale e circostanziata. La sua legittima aspirazione alla «responsabilità storica» avrebbe preso una via sbagliata, quella dell'adesione al comunismo sovietico. Di questo ne avrebbe risentito anche la sua arte, perché l'arte per Milano non ha e non può avere nulla da spartire con l'ideologia politica.

Così nel racconto *La speculazione edilizia*:

L'istanza positiva (un falegname militante, parente del buon proletario di tanti racconti di Pavese, richiama il protagonista agli antichi doveri) è nota stanca e artisticamente dubbia, intonata lì per sgravio di coscienza e in attesa di miglior fede<sup>89</sup>.

Su *Il cavaliere inesistente* Milano è se possibile ancora più esplicito:

Ma confermata la felicità del primo impianto del racconto, c'è da confessare che lo svolgimento delude. [...] *Il cavaliere inesistente* è dunque forse, di fatto, cioè al di là degli stessi intenti dell'autore, un apologo intorno alla convalescenza di un intellettuale ex-comunista. Con la consapevolezza della propria malattia, come succede, molto più chiara che non quella della sua futura sanità<sup>90</sup>.

È difficile valutare questi giudizi perché come è evidente Milano sembra mescolare due piani che dovrebbero rimanere distinti secondo le sue stesse premesse teoriche. Milano critica gli scrittori ideologici ma nello stesso tempo entra nel merito e nella sostanza della loro ideologia, muovendo quindi, a sua volta, delle critiche di tipo ideologico.

Nella recensione a *La moglie di Villon* di Osamu Dazai, Milano dice di riconoscere nella narrativa giapponese contemporanea un senso dell'arte che «è il rifiuto d'ogni tesi o idea che non venga dai personaggi e dalle cose»<sup>91</sup>.

È la «serie continua dei dettagli minuti e vivi», in cui, secondo Čechov, consiste la felicità d'un racconto; è la tensione, negli scritti di questi giapponesi, fra la rozzezza di certi eventi e la delicatezza del tocco che li descrive; è la crudeltà dell'esistenza, affrontata con piena consapevolezza del suo mistero, ma mitigata dai riti di costume e dello stile<sup>92</sup>.

La poesia della narrazione non scaturisce dal realismo ma dall'aura di mistero in cui gli eventi sono collocati per via della distanza temporale e della ripetitività di una tradizione stilistica e culturale. Citando Rilke, Milano ricorda che «uno scrittore è di solito poeta di un mondo diverso da quello di cui è profeta» e di conseguenza che «l'arte di Dazai non è veramente felice che nel ritratto di tutto ciò che è antico e delicato»<sup>93</sup>.

Nella recensione a *La nave di vetro* di Melville, Milano riconosce l'arte e l'artisticità del romanzo nella prima parte, ricca di «straordinarie visioni» che esprimono per simboli la vita interiore di un adolescente, mentre «la seconda metà del romanzo è trascurabile; il suo interesse sta tutto nella critica sociale che contiene, nei problemi politici che propone: l'eguaglianza

<sup>88</sup> Ibid., p. 258.

<sup>89</sup> Ivi.

<sup>90</sup> Ibid., pp. 262-263.

<sup>91</sup> Ibid., p. 41.

<sup>92</sup> Ivi.

<sup>93</sup> Ibid., p. 40.

dei negri in Europa, contrapposta alla schiavitù in America»<sup>94</sup>.

In un'altra occasione Milano dimostra di considerare la traccia simbolica, rappresentativa e leggendaria dei romanzi come la chiave più efficace per mediare la visione della realtà e mantenerne vivi i contorni nella memoria. Per questo, parlando del romanzo *Meditazione sul canto del Monte delle Querce* di Fukuzawa Shichiro si oppone ai critici che considerano leggendaria ed evocativa la «macabra vicenda delle bocche inutili, dei vecchi oltre i settant'anni abbandonati a morire sulle rupi di una montagna sacra»<sup>95</sup>. Per Milano anche se esistesse una leggenda «che non affondi le radici in un'esperienza effettiva», nondimeno Fukuzawa proporrebbe non una stilizzazione, ma un far rivivere dall'interno lo spirito giapponese del sacrificio ai lettori d'oggi. Non deve sembrare fanatismo, ma una condizione comune anche allo spirito occidentale:

Chi vuol persuadersene, rilegga la nota novella di Maupassant, intitolata *En famille*. Vi si racconta la morte di una vecchia, in seno a una famiglia piccoloborghese della *banlieue* parigina, fra la bieca indifferenza dei parenti, che pensano alla propria cena e alle robe della morente<sup>96</sup>.

La fantasia viene considerata come la rappresentazione più vicina alla realtà anche a proposito del *Satyricon* che viene definito come «un trionfo dell'intelligenza»:

«Niente è più stolto della serietà» ammonisce questo Gogol della Roma dei Cesari; niente per lui è più ridicolo di un letterato, «niente è più falso di un pregiudizio»<sup>97</sup>.

Anche nel mondo di Basile, «in cui anche la sciagura si fa favola», quel che conta è «la sostanza umana» dietro

l'estro fantastico che informa gli episodi. Non è un mondo finto o edulcorato dall'invenzione, anzi vi «brilla più di un raggio di quella luce plebea», lo stesso «che splende nel *Don Chisciotte* quando in scena è Sancio, o nelle commedie di Shakespeare»<sup>98</sup>.

In *I quaderni del dottor Čechov* il fantastico non è l'opposto del reale:

è la molla più nascosta del desiderio, o la radice più equivoca dell'esistenza, messe finalmente allo scoperto: «Quando diventerò ricco, mi farò un harem pieno di donne grasse e nude, con le natiche tinte di verde»<sup>99</sup>.

Le pratiche magiche, i misteri e i sortilegi dell'*Asino d'oro* appaiono come «opera di taumaturghi», «una fonte agevole di potere, o un rifugio dai disordini della società, e della storia». La realtà è dunque rappresentata, anche se per contrasto, proprio nella forma dell'evasione che testimonia di «un mondo che crolla» ed è un sintomo della fuga da un'età di riferimenti politici e religiosi incerti<sup>100</sup>.

Si potrebbe dire che nell'inverosimiglianza di un certo tipo di immaginario venga resuscitato in occidente «il mondo delle sfumature», di cui parla Milano servendosi delle parole di Junichiro Tanizaki, che considera uno dei massimi romanzieri giapponesi viventi dell'epoca:

L'arte classica nipponica non è fondata come quella occidentale sull'idea di svolgimento, né mira all'individuo come realtà suprema, bensì tende alla rappresentazione dell'immobile, dell'ineffabile, di ciò che si sottrae al mondo della persona e sfugge per un attimo al fluire dell'universo. [...] «Io vorrei richiamare in vita, almeno nell'arte, quel mondo delle sfumature che

<sup>94</sup> Ibid., pp. 82-83.

<sup>95</sup> Ibid., p. 34.

<sup>96</sup> Ibid., p. 37.

<sup>97</sup> Ibid., p. 51.

<sup>98</sup> Ibid., p. 63.

<sup>99</sup> Ibid., p. 90.

<sup>100</sup> Ibid., p. 50.



noi stiamo perdendo», ha scritto Tanizaki, in un suo noto saggio *In lode delle ombre*<sup>101</sup>.

Peculiarità dell'arte nipponica, dice Milano, è il dilemma della contaminazione fra l'antico e il nuovo, fra la tradizione indigena e l'occidentalità delle idee e dello stile. La sintesi fra l'istanza di conservazione e quella di rinnovamento sembra essere propria dei talenti migliori del romanzo moderno:

Si può, restando fedele in qualche misura a queste native esigenze, scrivere un moderno romanzo cioè, come raccomandava Stendhal «spostare uno specchio lungo una strada maestra?»<sup>102</sup>.

Più di una volta Milano nelle sue recensioni si dimostra sensibile alle scritture che consentono di analizzare la psicologia dei rapporti umani e l'introspezione del conflitto insanabile fra genitori e figli. Giudica con entusiasmo quasi commosso la tragica lucidità con cui Kafka nella *Lettera al padre* presenta il suo martirio di figlio non come una ripicca o un lamento, ma analizzando le colpe e annullandole nella comprensione dei ruoli:

Tu non mi rimproveri nulla di malvagio o disonorevole (tranne forse il mio ultimo progetto matrimoniale), ma freddezza, estraneità, ingratitudine. ...Questo tuo giudizio lo ritengo esatto solo in quanto credo anch'io che tu sia del tutto incolpevole. Se fossi capace di condurTi a riconoscerlo, sarebbe possibile non dico una nuova vita, (siamo tutti e due troppo vecchi), ma una sorta di pace. [...] Nella realtà, naturalmente, le cose non possono combinarsi come le prove nella mia lettera, la vita è più che un gioco di pazienza<sup>103</sup>.

Molta parte dell'analisi della *Lettera* è affidata alle stesse parole dell'autore, come se non se ne potesse

commentare il valore letterario se non nel silenzio di fronte a quella che Milano definisce «catarsi etica e speculativa».

Particolarmente significativo in questo contesto si rivela anche un altro autore:

Mi ammazzerò, ...e poi vedranno. ...Vedranno come io non do valore a tutte le loro cose, come sono superiore: capiranno come, quando mi arrabbiavo, ero mortalmente, divinamente triste<sup>104</sup>.

Sono le parole di Carlo Michelstaedter nel suo *Dialogo della salute*. Paolo Milano analizza l'opera nel quadro di un rinnovato interesse per l'autore da parte dei critici letterari che hanno parlato della sua morte come di un «suicidio metafisico». Milano riflette su questa definizione e propone di pensarla in termini nuovi, ancorati più che al pensiero dell'autore al materiale biografico che lo riguarda e «alla componente ebraica del suo carattere»:

Dagli avi, questi giovani miscredenti ereditavano un'immensa energia spirituale, che chiedeva di impiegarsi altrimenti. [...] Ma dell'antica tradizione essi serbano tuttavia il culto dell'azione (essere è operare), e il bisogno di ricondurre tutti i problemi dell'uomo a un'indivisibile, intransigente unità. Michelstaedter, in questo, non fa eccezione. Si pensi al suo ripudio dei valori del mondo, così vicino al pensiero buddistico; diniego che però, invece di dissolversi in una quiete suprema, in lui si risolve nel suo opposto, in un agire assoluto, in una volontà di potenza accentrata nell'attimo della morte prescelta<sup>105</sup>.

L'interesse per l'approfondimento psicologico dei conflitti familiari e personali è in primo piano anche nella recensione di *Essai d'autobiographie* di Pasternak

<sup>101</sup> Ibid., pp. 42-43.

<sup>102</sup> Ibid., p. 42.

<sup>103</sup> Franz Kafka, *Lettera al padre*, in *ibid.*, pp. 107-110.

<sup>104</sup> Ibid., p. 121.

<sup>105</sup> Ibid., p. 122.

intitolata *Il giudice di sé stesso*. Boris aveva sperimentato fin dall'infanzia lo scacco del sentirsi incapace di proseguire gli studi musicali, tanto cari alla sua famiglia; era disamorato verso gli interessi artistici, deluso, «fra lo spavento e l'esaltazione», fino a quando non sentì di dover abbracciare la poesia: «scrive versi, rannicchiato nel cavo di un albero – tutti i giorni, come si dipinge e si compone musica»<sup>106</sup>. Nell'analisi del *Saggio* ritorna, come in *L'abisso dell'insufficienza* dedicato a Michelstaedter, il tema del suicidio e del «martirio comune a tutti gli uomini che si uccidono»:

Quante volte, già in età di sei o sette anni, non sono stato vicino al suicidio! [...] Diventa insopportabile questa angoscia di cui non si sa più a chi appartenga, questo dolore in assenza dell'essere che soffre, questa attesa vana, che la vita che continua non riempie più<sup>107</sup>.

C'è un limite sottile per Milano fra l'analisi introspettiva e quella che lui stesso giudica «un'astuzia di sacerdoti, diretta a trattenere gli uomini prigionieri entro il tempio dell'Io, vietando loro di riconoscersi nella natura e di celebrare sé stessi nell'universo», «quello che Goethe obiettava al Conosci te stesso». È il vizio di forma di cui si parla nella recensione di Milano a *La caduta* di Camus, la sovrapposizione indebita di introspezione e solipsismo. Al romanzo di Camus vengono peraltro riconosciuti un sarcasmo e un'autoironia così radicali che non deprimono, anzi «presuppongono, un concetto dell'uomo non privo di alte speranze»<sup>108</sup> entro l'orizzonte intellettuale che accomuna *La caduta* alle *Memorie dal sottosuolo*, all'episodio del Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamazov*, a *Ivan Il'ic* e a Kafka.

Nelle *Lettere* di Dino Campana e di Sibilla Aleramo, Milano legge il naufragio di una «vita cieca»:

<sup>106</sup> Ibid., p. 141.

<sup>107</sup> Ibid., pp. 142-143.

<sup>108</sup> Ibid., p. 135.

<sup>109</sup> Ibid., pp. 177-178.

<sup>110</sup> Ibid., p. 179.

<sup>111</sup> Pasternak in *ibid.*, p. 147.

<sup>112</sup> *Ivi.*

«L'uomo (che a trentun anni, ha già chiuso o quasi la sua stagione poetica) si dibatte sulla soglia della demenza; mentre la donna (di dieci anni più vecchia, bellissima e innamorata) stenta dolorosamente fino all'ultimo a distinguere nel compagno il *raptus* poetico e il furore sensuale dal delirio del mentecatto»<sup>109</sup>. Non si cerca in questo caso la catarsi nel sarcasmo, ma nell'arte, che nella fermezza delle parole stempera il ricordo amaro e il tormento; a questo proposito, come spesso usa fare, Milano cita integralmente il passo poetico in cui Sibilla Aleramo lega alla metafora il dolore per la separazione dal suo amato:

Rose calpestava nel suo delirio  
e il corpo bianco che amava  
Ad ogni lividura più mi prostravo,  
oh singhiozzo, invano, oh creatura!  
Rose calpestava, s'abbatteva il pugno,  
e folle lo sputo sulla fronte che adorava.  
Feroce il suo male più di tutto il mio martirio.  
Ma or che son fuggita, ch'io muoia, muoia del suo male!<sup>110</sup>

Come in un finale da tragedia shakespeariana, grazie alla poesia «la distanza, a cui timorosamente noi ci teniamo, dalla soglia di ciò che è sacro e orrido, s'allunga di qualche altro passo»<sup>111</sup>.

Il linguaggio metaforico è una naturale conseguenza del contrasto tra la brevità della vita umana e il lunghissimo tempo che richiedono gli immensi compiti che l'uomo s'impone<sup>112</sup>.

## Il *Racconto newyorchese* e le *Note in margine*

L'unico romanzo compiuto di Paolo Milano prende spunto da una vicenda raccontatagli dall'amico Saul Bellow:

Saul ha un alunno (romanziera in erba, ma di professione medico) la cui specialità è la fecondazione artificiale. Pare che vi siano già negli Stati Uniti circa ventimila «figli della siringa». Il medico amico di Saul attendeva, giorni fa, una paziente per l'iniezione decisiva; la donna, giunta con molto ritardo, confessò di aver già provveduto al concepimento per contatto naturale e iniziativa diretta; e insieme chiese al medico di attestare, di fronte al marito di lei, che l'operazione era stata regolarmente eseguita. Da questo si potrebbe trarre una novella<sup>113</sup>.

Saul Bellow contribuirà così al soggetto del primo e unico romanzo di Milano il quale ricambierà il favore assistendo Bellow nella stesura del suo secondo romanzo, *The Victim*. Bellow lo ringrazierà a sua volta dedicandogli l'opera («To my friend Paolo Milano») e sembra inoltre che fosse solito inserire nei suoi romanzi dei messaggi cifrati per l'amico italiano.

*Racconto newyorchese* è dichiaratamente ispirato a Henry James, nell'ottica di un rovesciamento della tipica prospettiva jamesiana: «La storia di un *europeo* intimidito e affranto dai “micidiali” errori dell'America»<sup>114</sup>.

Il protagonista e voce narrante del *Racconto* è Nicola Colamarino, un intellettuale di trentasei anni esule negli Stati Uniti a causa del fascismo e che, proprio come Milano, «ha pubblicato qualche saggio»<sup>115</sup>.

Nicola tiene un corso di scrittura creativa a un gruppo di aspiranti scrittori sulla trentina, tra i quali vi sono Eleanor MacGregor e il dottor Brummer. Entrambi sono insoddisfatti, perennemente alla ricerca di qualcosa, sospinti da una curiosità infantile verso tutto ciò che non possono avere. La signora MacGregor è una casalinga delusa dalla sua vita matrimoniale con un uomo alcolizzato e sterile. Il dottor Brummer è un medico specialista in fecondazione artificiale, che per Milano incarna il prototipo dell'intellettuale «arido lui stesso ma affascinato dalle passioni degli altri»<sup>116</sup>.

Nicola è segretamente attratto dalla signora MacGregor; casualmente scopre che questa, oltre a un marito, ha anche un amante. Dal dottor Brummer apprende inoltre che Eleanor vuole un figlio a tutti i costi e che gli ha chiesto di essere sottoposta a un intervento di fecondazione artificiale. Il giorno dell'intervento, tuttavia, la Signora MacGregor riferisce al dottore di essere rimasta incinta dell'amante e gli chiede di certificare al marito l'avvenuta operazione per poterlo ingannare.

Il dottor Brummer si rifiuta ed Eleanor tenta, senza molta convinzione, di togliersi la vita. Quando

<sup>113</sup> Laura Gonzalez, introduzione, Paolo Milano, *Racconto newyorchese*, op. cit., p. 8, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 155. La citazione di Laura Gonzalez è tratta dai taccuini inediti di Paolo Milano.

<sup>114</sup> Ivi.

<sup>115</sup> Paolo Milano, *Racconto newyorchese*, op. cit., p. 17, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 15.

<sup>116</sup> Ibid., p. 27, cit. in Lino Belleggia, op. cit., p. 157.

il dottore chiama Nicola per avvertirlo dell'accaduto questi si reca allo studio medico per poter assistere Eleanor. Nel corso delle ore passate con la donna sente montare in lui un desiderio «oscuro e ambiguo»<sup>117</sup>, che finirà tuttavia per non confessare né soddisfare. Il romanzo si chiude con Nicola che manda un cablogramma a un amico che vive in Germania. Il messaggio dice soltanto: «ARRIVEDERCI IN EUROPA».

Uno dei caratteri più evidenti dell'intreccio è l'incompiutezza che Nicola Colamarino condivide con Paolo Milano, il quale si lagnerà più volte nel suo diario della noiosa abitudine di non terminare quanto intrapreso. Una lettura del genere sarebbe tuttavia riduttiva, perché non terrebbe conto del fascino che l'incompiutezza stessa aveva su Milano, con suggestioni che spaziano dallo spleen di baudeleriana memoria fino all'Esistenzialismo di Sartre.

La prima impressione che si ricava anche dalla lettura di un'altra opera fondamentale, *Note in margine a una vita assente*, è infatti quella di un uomo quasi compiaciuto del proprio infelice destino, su cui pesano non poco gli orrori della seconda guerra mondiale e la condizione di ebreo esiliato<sup>118</sup>.

Le poche centinaia di voci qui offerte a qualche sperato lettore sono tolte da un diario di più di quattromila paginette, tenuto giornalmente dal 1947 al 1957, a New York, a Roma e altrove. Sono tratte saltuariamente, con lacune di mesi e perfino di un anno, da quel che avevo scritto quasi in un decennio, perché, non volendo eccedere nel numero, ho dovuto limitarmi nel tempo; ma sono tutte legate a una stessa esperienza, a cui allude il titolo del libro. Avrei voluto escludere gli spunti più strettamente privati, riguardanti nient'altro che il mio particolare. Non mi è riuscito. Per forza di cose, tutto in queste pagine, anche le riflessioni critiche, resta personale fino all'imbarazzo, al fastidio e al disgusto.

Questa, infatti, è la cronaca di uno stato di smarrimento, o di una specie di abiezione: mia e di un certo mondo, a cui sono e ero legato. [...]

Ho voluto circoscrivere documentandola un'infermità morale del nostro tempo (secondaria forse in sé, ma certo frequente fra chi si occupa di cose dell'intelletto), la quale, non avendomi distrutto, qualcosa m'ha insegnato. Non credo che quelli che ne soffrono ma la celano siano più prossimi a vincerla. Invidio la relativa sanità di alcuni pochissimi, ma non scambierei il mio stato d'animo negli anni qui descritti con la falsa salute di certuni<sup>119</sup>.

Questa impressione è peraltro confortata da «S.», di cui viene riportato nelle *Note in margine* un giudizio su Milano:

Tu ti compiaci nel sentimento che la tua vita lascia pochissimo da sperare, che il gioco è fatto o quasi, e a te non resta ormai che vegetare con un minimo di dignità. Non vuoi accorgerti che hai torto, non solo moralmente ma di fatto, e che il lato più indegno del tuo carattere è proprio il modo in cui speculi sulla sconfitta<sup>120</sup>.

Le pagine in cui Milano dichiara senza remore il suo nichilismo sono innumerevoli così come quelle in cui si tormenta per la sua condizione di esule, per il dispatrio forzato, per il suo essere – o credere di essere – uno scrittore mediocre e per la sua incoercibile accidia:

Non è facile, a New York, vedere l'alba. C'è poco orizzonte. Specie a Manhattan, il sole non spunta, dietro alle creste dei caseggiati, che già alto e lucente. Io ho visto un'alba, ieri, in un luogo scampagnato vicino all'aeroporto La Guardia. C'era guazza sui prati e grigio nell'aria, ma c'era in un angolo il disco del sole in fasce e, tutt'intorno una bella tristezza non cittadina.

<sup>117</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 159.

<sup>118</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 54: «Paolo Milano si sente escluso dall'appartenenza, non si riconosce in nessuna delle molteplici spezie che animano il gusto culturale; egli è parte di un tutto che lo esclude dal particolare».

<sup>119</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 15.

<sup>120</sup> Ibid., p. 115.

Io dovevo partire in volo per Roma, ero già snervato, pronto e commosso; e invece mi hanno rispedito a casa. Ma intanto l'America mi aveva dato, per sbaglio, un saluto dolce e incongruo. Ero certo di distaccarmi da questo continente, fra un'ora e d'un tratto, dopo sette anni e più; attraverso il finestrino del tassì mi si è offerta la veduta di un campo con pochi alberi e un cielo composto, un'immagine color rosa e ferro, abbastanza piccola, molto europea<sup>121</sup>.

In Italia è quasi facile, quasi naturale, indovinare il senso che la vita potrebbe avere, ma di fatto non ha. Negli Stati Uniti dove l'esistenza è tanto più agevole, per che cosa varrebbe la pena vivere, resta oscuro ai più<sup>122</sup>.

La vita è così insipida che neanche il timore di perderla ce la fa accettare senza mutamenti<sup>123</sup>.

In nome di che forza maligna dovrei mettermi a correre, e verso quale meta, se non ce n'è in vista mai nessuna?<sup>124</sup>

Tocco il fondo del tedio angosciato: sono egualmente incapace di quiete e di godimento, e d'oblio come di libertà<sup>125</sup>.

In questo cogliere l'universale mancanza di senso Milano è estremamente moderno, quasi post-moderno, così come di sapore contemporaneo è la sua ironia, tipico meccanismo di difesa dal «vuoto anedonico».

Definizione di una vita quasi da invidiare: «Un bel fallimento, e discreto naufragio»<sup>126</sup>.

I temi tipicamente esistenzialisti del naufragio, dello scacco, dell'essere gettati nel mondo, Milano più che farli suoi li sperimenta in prima persona: l'esperienza della seconda guerra mondiale, la condizione di outsider, il sentirsi fuori luogo in ogni luogo. La mente inquieta di Milano sembra trovare riposo solo nella lettura:

Rileggendo Montaigne, penso agli scrittori amati con passione, che ho tenuto per maestri e compagni fino a qualche anno fa (Montaigne, appunto, e Goethe e Baudelaire). Li tengo sempre a portata di mano, perché né i loro libri, né alcun altro libro ha più il potere di consolarmi della vita che non vivo né di stimolarmi a tentare le opere che non scrivo<sup>127</sup>.

Talvolta nemmeno leggere gli porta sollievo e Milano non manca di rammaricarsene: «Tenere sotto gli occhi un capolavoro come Anna Karenina, ma non riuscire a raggranellare quel minimo di pace interiore, senza la quale una pagina si legge ma non si sente»<sup>128</sup>. Milano ritiene peraltro che neanche la sua professione intellettuale sia un'oasi felice al riparo dai suoi «vizi psicologici»:

Il mio vizio psicologico (che è un pessimismo programmatico, o meglio la *déclaration morose*) corrompe anche i miei giudizi critici. Consapevole del mio fallimento, anzi della mia nullità a tutt'oggi, in quel che leggo guardo sempre al peggio, con maligna compiacenza. Cercando compagni al dolo, vado scoprendo in scrittori notevoli e famosi qualche tratto della mia impotenza<sup>129</sup>.

<sup>121</sup> Ibid., p. 17.

<sup>122</sup> Ibid., p. 31.

<sup>123</sup> Ibid., p. 27.

<sup>124</sup> Ibid., p. 25.

<sup>125</sup> Ibid., p. 141.

<sup>126</sup> Ibid., p. 147.

<sup>127</sup> Ibid., p. 144.

<sup>128</sup> Ibid., p. 112.

<sup>129</sup> Ibid., p. 145.

Più umiliante  
che la fiacchezza  
delle membra,  
col passare degli anni,  
è la pigrizia  
del cuore

Paolo Milano ha una personalità complessa, ammantata di Decadentismo, dilaniata da dilemmi morali, modellata infine da una guerra terribile e da una condizione di esule esistenziale prima ancora che politico, espatriato da sé stesso prima ancora che dalla sua nazione. Non stupisce quindi la sua lucidità critica e analitica, frutto di una mente che lamenta la propria anaffettività e non sembra disporre di mezzi per superarla: «più umiliante che la fiacchezza delle membra, col passare degli anni, è la pigrizia del cuore»<sup>130</sup>.

Si può dire quindi che Milano più che un lettore per scelta fosse un lettore per necessità, e che oltre che un professionista della lettura fosse un professionista dell'evasione, da un mondo che per ragioni storiche, politiche e sociali lo rendeva costantemente alieno a sé stesso e agli altri: «Io sono, ormai, il perfetto esule: non mi riesce d'esprimere che sentimenti privati, disegnare personaggi sospesi a mezz'aria, concepire idee astratte. Fra poco io stesso come persona m'astrarrò, sarò un io anagrafico, un documento»<sup>131</sup>.

Sul margine alto della pagina del dattiloscritto in cui annotava questa riflessione aggiungeva a penna: «Si direbbe che è un apolide letterario –, così Montale pare abbia detto di me».

Le riflessioni amareggiate di Milano non sono rivolte solo contro sé stesso ma anche verso il paese che lo ospita, di cui compie in più passi analisi molto lucide e tuttora attuali, sempre sulla scorta del bagaglio concettuale di Henry Thoreau:

La «tragedia americana» [...] consiste nella negazione del tragico, nel rifiuto di prender coscienza del fatto che esistono conflitti e mali, che non sono pratiche difficili, e su cui la buona volontà può fare poco<sup>132</sup>.

Nella vita americana l'idea di igiene (fisica, etica, affettiva) ha funzione magica; e così, questa passione della normalità, di cui l'individuo si fa servo con sforzi disumani è essa stessa malattia<sup>133</sup>.

L'ottimismo e il pragmatismo americani si infrangono per Milano sullo scoglio di alcuni problemi esistenziali irriducibili, che non possono certo essere risolti con l'ottimizzazione della produzione di Taylor o con la catena di montaggio di Ford.

A ciò è da aggiungersi la questione del «perder lingua»<sup>134</sup>, l'allontanarsi dalla lingua madre.

Il mio problema della lingua. Vivendo lontano dal mio paese, parlando e scrivendo inglese o francese tutto il giorno, tutti questi anni ho difeso la mia padronanza

<sup>130</sup> Ibid., p. 66.

<sup>131</sup> Ibid., p. 81.

<sup>132</sup> Ibid., p. 41.

<sup>133</sup> Ibid., p. 276.

<sup>134</sup> Ibid., p. 172.

dell'italiano con l'anima e coi denti. La lingua è stata la mia patria. Ho lottato, ora per ora, contro un nemico così subdolo da parere immaginario; la forza di volontà, in questo campo solo, non mi è mai mancata. [...] Mi sono accorto che sogno la notte in inglese. La mia lieve emorragia, la perdita di lingua – fatto, sinora, intellettuale – invade ormai la sfera dei sentimenti, anzi sta diventando una realtà fisiologica. Contro un processo simile, c'è alcun rimedio?<sup>135</sup>

Tentar di scrivere qualcosa di serio in una lingua che non sia la propria è sottoporsi attivamente a un'umiliazione. Ad ogni riga c'è lucro cessante e danno emergente. Quel che stai scrivendo ti fornisce via via la prova che sei meno intelligente di te medesimo: retrocesso al rango di chi ti è intellettualmente inferiore. Peggio: il *motus animi continuus* t'è crudelmente negato; come a un ciclista condannato, lungo una bella china, a pedalare a ruota fissa<sup>136</sup>.

Milano si sente confinato in una schiavitù linguistica dalla quale teme di non riuscire a liberarsi, chiedendosi in ogni momento quale sia la vera lingua dell'esule. «Quale lingua per l'esule? La lingua madre o quella d'adozione, oppure un ibrido compromesso?»<sup>137</sup>.

Tuttavia, non mancano momenti in cui Milano si sente, o crede di sentirsi, in pace con New York e l'America:

Vado in Europa, per tre mesi. Mi avvio al porto di prima mattina, nella macchina d'un amico. Traversiamo il Queensborough Bridge. New York nebbiosa, dai grattacieli sfumati, comincio a sentirla come la mia città<sup>138</sup>.

Ricapitolo per me stesso (agli amici potrei spiegarlo?) quel po' di positivo che ho imparato in America (non so se dell'America). Ho apprezzato la timidezza – che nasce dal rispetto (di fondo religioso) e induce tremore –

di fronte alla persona degli altri. Ho visto che il matrimonio può essere, per alcuni, un impegno quotidiano ardito (quasi poetico), che ha mete alte, e conta su gioie intense, crescenti. Ho diffidato, in America, dalla mia immaginazione; mi sono vergognato, assai più che in Europa, di mie bugie; mi è nata qui la riverenza per i fatti come stanno; la nausea di tutti i sistemi, ecc.

Italiano, americano: che vergogna soffrire per un aggettivo, invece di purgarmi di debolezze, o frodi, concrete... e il nazionalismo, che veleno capillare, in ogni forma e clima, e che tabe tremenda...<sup>139</sup>

Milano aveva certamente una personalità complessa, come complesso era il periodo in cui scriveva queste pagine.

Il suo essere comunista anticomunista, esule anche in patria, depresso ma pervicacemente edonista, paritario in teoria ma elitario in pratica, sono altrettante sfaccettature di una personalità che resiste a qualsiasi tentativo di riduzione o etichettatura.

Quello che rimane e colpisce è la testimonianza di un uomo che amava leggere o non poteva farne a meno, che voleva scrivere ma non vi riusciva, che voleva sentirsi in patria ma era costantemente affetto da dispatrio. Un uomo che viveva nelle sue letture più che nel suo tempo, incapace di rasserenarsi in una falsa verità:

Io sono pochissimo moderno, non perché lo preferisca, ma perché non arrivo più in là che tanto; il mio futuro esiste già nel passato. I miei massimi sforzi mi portano a rivivere atteggiamenti vecchi d'un secolo – mettiamo d'un Benjamin Constant, un Flaubert, un Maupassant. Riformulo senza avvedermene la verità di ieri, che mi pare mia, avendola raggiunta per mio conto: riscopro onestamente l'ombrello. Quanto alla verità di oggi, mi

<sup>135</sup> Ibid., p. 172.

<sup>136</sup> Ibid., p. 276.

<sup>137</sup> Lino Belleggia, op. cit., p. 61.

<sup>138</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., p. 55.

<sup>139</sup> Ibid., p. 36.

resta celata ed estranea; oltre che d'esprimerla mi manca la semplice capacità di coglierla<sup>140</sup>.

La personalità di Milano era segnata da una forte tensione etica, che vedeva nel rispetto per il lettore il suo principale vincolo, che poneva l'onestà intellettuale al di sopra di ogni altro valore, e che aveva un'alta concezione del ruolo della cultura nella società. La sua lezione, capace di tratteggiare con estrema chiarezza un'ideale culturale a cui tendere, ha conservato intatta la sua attualità.

Nei rapporti umani, come in quelli erotici, vado cercando un'inafferrabile perfezione. Dimentico che sarei altrettanto incapace di perdere la testa dietro alla perfezione, quanto ora d'abbandonarmi alle dolcezze che ho, imperfette<sup>141</sup>.

Quale lingua  
per l'esule?  
La lingua madre  
o quella d'adozione,  
oppure un ibrido  
compromesso?

<sup>140</sup> Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, op. cit., pp. 166-167.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 108.



Appendice  
Scritti di Paolo Milano

## Dalla Premessa a *Il lettore di professione*

Questa è una raccolta di scritti di un lettore di professione. Come l'intende il titolo, un lettore di professione è uno che legge per gli altri e prima degli altri; e che subito poi, è chiamato a scrivere di quel che ha letto e a offrire ragionatamente ai propri lettori motivi per leggere, o non leggere, i libri di cui egli riferisce. È chiaro che la sua attività non è quella del critico propriamente detto e, tanto meno, dello storico della letteratura. Chi giudica modesta la sua funzione, lo chiama un «cronista letterario»; chi di essa apprezza la fedeltà all'oggi e l'immediata efficacia, lo definisce un «critico militante», mentre gli equanimi parlano a suo proposito di «giornalismo culturale».

La professione di lettore è naturalmente moderna, la sua tradizione essendo vecchia di più di due secoli. Si sa che, se non a scoprirla, a praticarla per prima con piena consapevolezza furono gli illuministi: i quali, credendo fortemente nella democraticità della Ragione, cioè nel fatto che, quel che un intellettuale giudica e sente, può e deve essere da lui condiviso con ogni *honnête homme*, coltivarono la critica militante come una vera passione civile, e furono maestri del genere, tuttora ineguagliati. A noi, loro odierni e minimi eredi, nei giorni in cui il nostro mestiere ci sembra più falso o più vuoto, accade di ripercorrere, con l'avidità con cui si beve un tonico, uno di quegli articoli di Voltaire o di Swift o di Lessing, la cui lettura ci suggerisce non tanto che uno scrittore di genio dà prova di sé anche in una recensione, quanto che anche una recensione può aspirare ad essere opera di genio. Ma da quando Diderot scriveva, per esempio, quel capolavoro della recensione estemporanea che è la sua nota intitolata *Sur les femmes* (la si ritrova nel «Diderot» della Pléiade), le condizioni in cui opera il commento critico alle pubblicazioni correnti, sono mutate in modo radicale. L'editoria è un'industria potente, la cui mira è il profitto finanziario o la propaganda d'idee; scrivere è una professione spesso lucrosa, e leggere libri è un bisogno ormai provato da moltitudini di uomini, (quanto in esso vi è di spontaneo e quanto di artificiale, varia secondo i casi), il quale esige d'essere soddisfatto, bene o male che sia. D'altro lato, oggi si assiste a un oscurarsi del concetto stesso di arte nella coscienza contemporanea; in particolare, tornano in questione la portata e il senso del fatto letterario («Qu'est-ce que la littérature?», chiedeva il titolo di un saggio di Jean-Paul Sartre), e nello smarrimento d'ogni canone attendibile, si dubita perfino che, a definire la nostra ibrida vita intellettuale, possano ancora servire gli augusti vocaboli di ieri e di sempre.

L'onore del critico militante (nome sonoro ma professione pallida), deve rifugiarsi nelle virtù minute: non saltare un rigo dei volumi che viene leggendo. A questa debilitante pratica lo persuade l'esempio negativo di certi suoi colleghi, inclini per pigrizia o necessità a un modo di lettura che si può dire diagonale, e da ciò costretti ad abbassare il libro di cui scrivono, dal livello di argomento vero e proprio, a quello di pretesto per variazioni in libertà. Ma sull'attività anche dei più scrupolosi, la scadenza dell'articolo, l'assillo del tempo, che è la nostra comune tirannia, incide in una forma curiosamente indiretta: la tentazione del libro breve. Sicuro di non poter rendere giustizia, in pochi giorni d'intimità, a un romanzo di seicento pagine, il recensore coscienzioso è attratto

a preferirgli, come soggetto della sua prossima nota, un racconto lungo, che si può circumnavigare due volte in una domenica piovosa.

Per il recensore che abbia un minimo d'orgoglio, resistere alle pressioni interessate od illecite, di editori, di editori, di autori e loro amici, è compito semplice: i fastidi che gliene vengono lo irritano ma non riescono, moralmente, ad essere problema. Le sue vere croci sono d'altro legno. Egli sa per esempio, che il desiderio massimo d'ogni scrittore, riguardo alla misura d'attenzione che la critica vorrà concedere ai suoi libri, è quello di vivere di rendita: essersi conquistato, cioè, per accumulo di titoli alla fama, il diritto a che ogni sua nuova opera sia oggetto di pubblico giudizio per il solo fatto d'essere della sua penna. Ma a quest'albo degli arrivati, c'è chi appartiene legittimamente, chi di scrocco e chi fa credere d'appartenervi. Come si fa a rispettarlo? Inoltre, dell'occasionale fallimento d'un ottimo scrittore, non è a volte più generoso, o significativo tacere del tutto? La figura del buon critico è definita anche dai suoi silenzi. Alcuni, duri a mantenere: come nel caso di qualche *avvenimento letterario* altrettanto rumoroso quanto vuoto, a proposito del quale si dubiti se sia più utile mettere in guardia quei lettori contro quel libro indebitamente esaltato, o negare anche questo apporto negativo al giuoco della pubblicità.

Per motivi di prestigio, o generosità, o speranza di lucro, gli editori d'oggi sono così avidi di «firme nuove» che, a una prima raccolta di racconto, a un primo «romanzo breve», basta un minimo di qualità per essere accolti in una collana di narrativa. Nove volte su dieci la lettura di un'*opera prima* delude gravemente: il che è nell'ordine delle cose, e il tempo perduto a compierla, fra alternative di fiducia e scoraggiamento, è un *passivo di gestione*, di cui sarebbe meschino lamentarsi; ma per il lettore di professione, essa comporta un altro curioso rischio, che egli ha ragione di temere: essere colto dalla nausea della parola scritta. [...] Egli ha dunque da preservare un minimo di freschezza; giacché per scarso che gli paia il valore di quel che scrive, la qualità anche del suo lavoro, come di quello dei creatori che egli ammira e serve, dipende da uno stato d'animo raro: l'ispirazione critica.

Nello scegliere via via le novità da commentare, ho creduto di muovere con piena libertà da opere italiane ad opere straniere, secondo l'interesse del momento, come se appartenessero tutte alla stessa letteratura. Una volta, uno dei miei lettori, al quale pareva che io trascurassi gli scrittori italiani, mi accusò, riesumando un termine mussoliniano, di «esterofilia», ma poi, ricordando che io ero vissuto molti anni fuori d'Italia, mi condonò ipocritamente il presunto crimine. Credendo – a torto, come poi seppi – che l'accusa fosse almeno aritmeticamente fondata, gli feci osservare che i libri stranieri tradotti sono già una scelta ed è perciò più facile che siano degni di nota. Comunque, ma per puro caso, in tre anni di milizia letteraria ininterrotta, le mie note su libri italiani e quelle su libri stranieri si sono press'a poco bilanciate nel numero; fatto che mi lascia perplesso, nel dubbio che qualche altro lettore, liberale invece che nazionalista, pensi che l'ho fatto apposta.

Ho sempre sentito il dovere d'esporre la trama del romanzo che recensivo, o per disteso il contenuto d'ogni altro libro. Il compito è a volte ingrato; e neanche è detto che dati del genere siano sempre necessari al giudizio verso il quale deve essere avviato il lettore dell'articolo: a quest'effetto, se ne potrebbe spesso fare a meno. Ma l'omissione, m'è parso, spalanca una distanza fra chi scrive e chi legge: il primo diventa un esperto, al quale il

secondo è chiamato a credere sulla fiducia. Inoltre: non penso d'aver scritto alcun articolo che non contenga qualche citazione diretta. Questo m'è sembrato un mio obbligo verso l'autore del libro: che la mia voce non fosse mai l'unica udibile, ma anche alla sua fosse dato di farsi ascoltare, per qualche istante, in prima persona. Dello stile, dirò, che l'ho scelto piano e dichiarativo, quanto meglio ho saputo. Il gergo critico mi sembra un sopruso intellettuale e, l'allusività, una specie di morbo. Mi dispiace, anche, la freddezza del tono impersonale: per questo ho evitato il plurale degli articolisti («Noi stimiamo...», «Chi ci segue, si sarà avvisto...»), e ho adottato in sua vece il pronome di prima persona, attraverso il quale mi sentivo vicino al lettore, e da lui non troppo diverso.

Un problema che non ho saputo risolvere è quello della misura in cui, in cronache di letteratura, sia legittimo ed utile discutere questioni di tecnica del comporre. A chiarire perché una certa opera sia fallita in tutto o in parte, un'analisi delle sue deficienze d'impostazione, di struttura, di stile, è a volte indispensabile: bisogna far passare il lettore nella cucina dell'arte, per iniziarlo a qualche aspetto di quel che Gertrude Stein chiamava «come si fa a scrivere» («How writing is written»). Ma il lettore ha diritto d'obbiettare: «A me non interessa, in questa sede, apprendere in che modo si fabbrichi l'arte. Mi basta sapere se una data opera la raggiunge, e che senso gliene viene. Del resto, gli errori tecnici sono di rado la causa prima della mediocrità d'un libro: dietro di essi stanno altre debolezze, che sono dell'uomo prima che dello scrittore; preferirei che mi si parlasse di queste».

Mi chiedo fino a che segno tutte le considerazioni fin qui svolte siano ovvie od oziose. La verità è che una breve *fisiologia del recensore* mi è parsa argomento di gran lunga preferibile ad altri, che mi erano stati suggeriti per la mia prefazione a questa raccolta. Un amico aveva spinto la sua benevola ingenuità fino a propormi d'espone le mie «teorie estetiche». Già i ragazzi del liceo sono abbastanza scaltri in filosofia per sapere che, idee generali, non si può mai fare a meno di averne. Ma accade di non essere affatto, o non voler più essere, consapevoli della propria «estetica implicita», dei criteri di giudizio a cui obbediamo nel distinguere, in arte, il bello dal brutto. È questa la mia condizione, da molti anni. La trovo naturale, perché non so vedere il buon recensore che come un giudice empirico, tanto più sicuro delle sue preferenze quanto più gli vengono dall'intuito, dal gusto, dall'esperienza, e quanto meno egli le ha dedotte da principi di qualunque sorta. Trovo questa condizione piacevole, perché mi accomuna ai semplici lettori, dei quali così divido la diffidenza per chi sa in anticipo quale genere di libri dovrà piacergli o dispiacergli. E infine la trovo salutare, perché, nell'attuale inefficienza delle ideologie, le estetiche preconcepite servono più che altro a celare l'oggetto, cioè l'opera che si offre alla nostra attenzione, e a promuovere anche nel campo della critica quella *fuga dal reale* che è uno dei segni desolanti della nostra epoca.

...fra i molti straordinari scrittori contemporanei, nessuno ci sembra dotato di genio; ma vi potrebbe essere ignoranza, o cecità, da parte nostra. Il secondo tratto è, per così dire, indifferente: i generi letterari si stemperano o si mescolano, e i meno puri sono favoriti; la funzione della letteratura è sentita essa stessa come problema, e la società sembra chiedere dagli scrittori un di più indefinito, un impegno civile o pratico o metafisico, quasi che l'arte non bastasse, o le si chiedesse di colmare al più presto il gran vuoto aperto dal declino della religione e della politica. Il terzo carattere è positivo: l'unità della letteratura universale è in atto; le culture autonome sono relitti o fossili, le barriere si fanno sempre più fragili, affinità profonde sovrastano e sottendono le distinzioni di paesi lingue continenti, gli scambi sono ormai infiniti, e soprattutto, le *sorti* della letteratura – quel che di essa riterrà o distruggerà o trasformerà l'avvenire – sono comuni a tutto il mondo civile.

Raccogliere in volume articoli sparsi è un atto di fiducia in sé, o di presunzione. A giudicare il quale, per l'esame del retroscena intellettuale d'ogni singolo caso è forse meno utile di uno sguardo agli antecedenti obbiettivi, gli stessi per tutti in un dato paese. In Italia, il regime che regola le possibili attività d'un critico letterario è angusto e tassativo. Da un lato, le riviste di cultura col loro scarsissimo pubblico, in maggioranza composto di lettori che scrivono o aspirano a scrivere; dall'altro, la *terza pagina* dei quotidiani e le rubriche dei settimanali a grande tiratura, coi compromessi e le servitù relative. Non è affatto certo che la scelta per cui molti buoni critici preferiscono la seconda alternativa alla prima, sia dettata più che altro da motivi di convenienza o necessità, (un tipo di collaborazione è redditizio, l'altro no; l'uno t'investe d'un certo potere culturale, l'altro ti relega fra gli inascoltati). La solitudine, in Italia, del critico che affida tutto quel che scrive a riviste di letteratura, è pesante: egli lavora per mesi ad un saggio, lo pubblica, ma è come aver gettato un sasso in uno stagno.

## Un esteta e un incendiario

L'antico contro il nuovo, il richiamo ai cosiddetti sentimenti eterni o invece l'esclusiva attenzione all'inedita vita d'oggi, la classicità dello stile o il gusto dell'esperimento: è questo uno dei più ovvii contrasti che affannano il romanzo contemporaneo in ogni letteratura; ma al romanziere giapponese, questo dilemma un po' vuoto s'impone con una concretezza, una portata e una profondità, difficili per noi ad immaginare. Il suo paese, da un secolo, è una società in gigantesca metamorfosi verso l'estraneo, il diverso, da sé; e il richiamo del nuovo, per lo scrittore giapponese, cioè l'attrazione dell'Occidente, viene da una civiltà geograficamente lontana, che quasi nulla ha in comune con la tradizione autoctona. C'è di più: l'arte classica nipponica non è fondata, come la nostra, sull'idea di svolgimento, di moto nel tempo, (in Occidente, perfino la lirica, dal *Canzoniere* di Petrarca ai *Quartetti* di Eliot, dipana sempre una «storia»), né mira all'individuo come alla realtà suprema, bensì tende alla rappresentazione dell'immobile, o dell'impalpabile o dell'ineffabile, di ciò che si sottrae al mondo della persona e sfugge per un attimo al fluire dell'universo. Si può, restando fedeli in qualche misura a queste native esigenze, scrivere un moderno romanzo, cioè, come raccomandava Stendhal, «spostare uno specchio lungo una strada maestra»?

Il romanziere giapponese è dunque irretito in queste molto stimolanti difficoltà. Pochi e mediocri sono quelli che optano del tutto per uno dei due estremi: ripudio assoluto della tradizione, come nei romanzi popolari o proletari, o al contrario, anacronistica ed accademica riesumazione dell'antico. Tutti i migliori, (e i talenti straordinari non mancano), tentano invece la sintesi: l'arduo confronto tra lo spirito avito e le nuove realtà del Giappone, in nome dell'universale unità dell'arte contemporanea. I due massimi romanziere giapponesi viventi, Junichiro Tanizaki e Yasunari Kawabata, (il primo nato nel 1886, l'altro nel 1899), si possono dire, specie se si pensa alle loro opere ultime, romanziere della nostalgia. «Io vorrei richiamare in vita, almeno nell'arte, quel mondo delle sfumature, che noi stiamo perdendo», ha scritto Tanizaki, in un suo noto saggio dal titolo esplicito: *In lode delle ombre*. Di lui è il più significativo ed ampio romanzo del dopoguerra, *La neve lieve*, che nella versione inglese (unica finora, ch'io sappia), s'intitola *Le sorelle Makioka* (New York, Knopf, 1957).

*La neve lieve* è una cronaca di mille e quattrocento pagine (in inglese, ridotte ad un terzo), lungo cinque anni di vita, ad Osaka dal '36 al '41, di un'agiata famiglia, rispettosa delle tradizioni. Tre sorelle tentano invano di dar marito a una quarta: la trama essenziale non è che questa; ma la tenace minuzia con cui sono registrate le loro vicende quotidiane, senza l'eguale nella letteratura contemporanea, sprigiona per via di accumulo una forza ossessiva e allucinante. Tanizaki ha certo fatto propria la lezione del realismo francese, da Flaubert a Proust; ma il suo interesse, invece che sui moventi degli atti, si appunta sulla natura degli oggetti, sul peso dei contrattempi, sulla nubile angustia dei costumi e sull'attrito delle incessanti minuscole infermità delle sorelle Makioka. Questa saga della vita sommersa, la cui poesia somiglia all'aroma di certi farmaci, merita d'essere nota anche in Italia.

Di Yasunari Kawabata è appena uscito presso Einaudi, in versione italiana dall'inglese, un romanzo breve, *Il paese delle nevi*, molto rappresentativo della sua arte. Kawabata, che soprattutto è stilista, si rifà addirittura alla poesia classica del suo paese, della quale traspone rischiosamente i moduli in un'opera narrativa e d'argomento

attuale. Il «sonetto minimo» dei giapponesi, quel tritico di diciassette sillabe chiamato *haiku*, è una capsula lirica, un'illuminazione o epifania, in cui un'istantanea del mondo naturale si stempera in una deriva della coscienza fuori del tempo; (per tentare un paragone azzardato: un perfetto haiku è come *L'infinito* di Leopardi susunto in tre versi, e purgato d'ogni senso della storia). Il racconto di Kawabata, (che mette a fronte un esteta di città e una *geisha* di provincia, in una stazione termale sepolta tra le nevi), si snoda dunque col filo, e si rapprende nei grani, di una collanina di *haiku* di gusto moderno, o meglio, d'un loro equivalente prosastico.

Sul quarantenne Shimamura, in vacanza dalla moglie e dal proprio *otium cum dignitate* di dilettante di storia della danza, cade come un dono inatteso e torbido il fremente amore di Komako, la *geisha* ventenne di cui egli si paga e gusta la cerimoniale compagnia, ma la quale non avrebbe alcun obbligo di darglisi, anzi ha riluttato per più stagioni prima d'offrirgli il suo corpo e tutto di sé. Il carattere della donna, (che si era venduta per quattro anni come *geisha* per soccorrere un amico infermo, ed ora oscilla tra le nebbie del vino e il notturno fulgore della sua disarmata passione), si staglia via via più chiaro sul fondo; e così emerge anche l'animo di Shimamura, con la sua indolenza del cuore. Ma episodi e caratteri contano pochissimo; l'arte di Kawabata è fatta di litoti e di allusioni, di un «non dire» in una penombra di simboli: le nevi che assediano le terme, i vapori del bagno; e nel tragico incendio finale, perisce un'altra giovane, ben più pura, la protagonista segreta, fino allora appena intravista.

E gli scrittori giovani, che temi prediligono? L'ingegno più sorprendente, nella generazione degli appena trentenni, è quello di Yukio Mishima, che ha già scritto tredici romanzi, del più forte dei quali, *Kinkakuji* (in inglese, *The Temple of the Golden Pavillon*, New York, Knopf, 1959); ci è giunta in Italia notizia cinematografica prima che letteraria, dal festival di Venezia, a proposito del film *Enjo* («La fiamma del tormento»), che a quel libro s'ispira, ma a quanto ho potuto capire di lontano, molto superficialmente. Nel 1950, a Kyoto, un giovane sacerdote buddista, novello Erostrato, dette fuoco al Kinkakuji, massimo tempio del culto *zen* e fulgida opera d'arte. Nel suo vasto romanzo, non già documentario ma di libera fantasia, Mishima tesse anello per anello la labirintica rete di motivi, che trascina il suo personaggio verso quel supremo sacrilegio.

Del *Tempio del padiglione dorato*, è caratteristica l'ibridazione, a cui si assiste ad ogni pagina, di idee orientali ed occidentali. C'è il tema freudiano dell'impulso a distruggere che nasce dal risentimento, (Mizoguchi, il giovane incendiario, è anchilosato da una tormentosa balbuzie), e c'è il tema dostoevschiano della suggestione del male, (l'amico del protagonista è un persuasore diabolico, alla Ivan Karamazov). Ma il vero ordito ideologico della vicenda è poi invece buddistico, tramato sui motivi della cancellazione del Bello in quanto pura apparenza, e della morte al mondo, e del mondo, come unica liberazione. Molte pagine occorrerebbero anche solo per accennare a tutto il resto: agli addentellati storici ad esempio, (la disfatta del Giappone, i contatti coi soldati americani), o invece agli spunti tratti dalla dottrina zen, come l'interpretazione dei suoi rebus aforistici, i famosi *koan*, sulla quale l'ossesso Mizoguchi s'affanna dal primo istante fino all'ultimo rogo. Di un talento come quello di Mishima, che è di una lega così melmosa ma così ricca, si sentirà parlare a lungo. Intanto, cresce ogni anno il fascino che su di noi esercita la letteratura giapponese d'oggi: specchio d'uno spirito in cui cerimonia e crudeltà si alternano più che opporsi, per poi sfumare, l'una e l'altra, nell'evanescenza della poesia.

## Franz Kafka, figlio e martire

«Mio caro papà, non è molto che mi hai chiesto il perché asserisco d'aver paura di Te. Come al solito non ho saputo rispondere, un po' per la paura che Tu m'incuti, un po' perché, per motivare questa paura, occorrono troppi particolari che non saprei cucire in un discorso. ...A Te la questione è sempre parsa molto semplice, ...la vedevi così: tutta la tua vita Tu hai lavorato duramente, hai sacrificato tutto per i Tuoi figli e specialmente per me; ...in cambio Tu chiedevi almeno qualche segno di comprensione; invece io Ti ho sempre sfuggito, ...non mi sono mai curato della ditta, e mentre per Te non muovo un dito, per gli amici farei qualunque cosa. Riassumendo, Tu non mi rimproveri nulla di malvagio o disonorevole (tranne forse il mio ultimo progetto matrimoniale), ma freddezza, estraneità, ingratitudine. Questo Tuo giudizio lo ritengo esatto solo in quanto credo anch'io che Tu sia del tutto incolpevole. Se fossi capace di condurTi a riconoscerlo, sarebbe possibile non dico una nuova vita, (siamo tutti e due troppo vecchi), ma una sorta di pace».

Con queste parole si apre il più suggestivo degli scritti brevi di Franz Kafka, la sua *Lettera al Padre*, da lui composta nel 1919, in età di trentasei anni compiuti e a cinque dalla morte, quando era già l'autore, scoperto e ammirato dai migliori, di *Metamorfosi* e *Nella colonia penale*, e andava lavorando al *Processo*, e al *Castello*. Una limpida versione italiana di questa *Lettera*, di cui siamo grati ad Anita Rho, è uno dei volumetti d'una nuova collana saggistica a cui è facile predire fortuna, (si chiama Biblioteca delle Silerchie, e già include fra l'altro una *Lettera sul matrimonio* di Thomas Mann e la *Vita di Pascal* di Madame Périer, ogni libretto ben rilegato per L. 500), varata da una nuova casa editrice, Il Saggiatore di Alberto Mondadori.

La *Lettera* di Franz Kafka a suo padre non fu mai consegnata, benché il mittente avesse discusso con sua madre l'opportunità d'inoltrarla; Max Brod di conseguenza, nel pubblicare tutti gli scritti dello straordinario suo amico, non la incluse nell'epistolario di Kafka ma fra le *Opere*. Di fatto, *Lettera al Padre* non si può definire né scritto d'immaginazione né comunicazione privata, senza oscurarne la natura patentemente complessa. È una lettera ideale rivolta a una persona vera; e insieme è una specie di «Ritratto dell'artista con suo padre», in cui il pittore fa da modello a se stesso, e chiede al genitore antagonista di posare per un quadro di famiglia, in cui siano giudicati entrambi senza remissione.

Kafka padre, figlio di macellaio, era un vigoroso ebreo che, dalla nera indigenza d'un ghetto boemo (a sette anni, patendo spesso la fame e con le gambe piagate dal freddo, già spingeva un carretto di villaggio in villaggio), si era sollevato per virtù sua alla posizione di prospero grossista in chincaglierie, con negozio a Praga, famiglia numerosa e casa di proprietà. «Come padre Tu eri troppo forte per me, ...per robustezza, salute, appetito, sonorità di voce, soddisfazione di Te», gli spiega nella *Lettera* il figlio Franz, il quale aveva invece preso dalla madre e dalla famiglia di lei, di «eruditi e sognatori», secondo quanto riferisce Max Brod, «rapiti verso l'avventura, la bizzarria e la solitudine».

«Tu volevi fare di me un ragazzo forte e coraggioso; soltanto devi smettere di considerare una particolare malvagità da parte mia il fatto che sotto questo influsso io abbia finito per soccombere». Tutta la prima parte della *Lettera*, che tocca gli anni dell'infanzia, esplora con equanime fermezza le vie per cui l'ostentata superiorità del padre radicò nel bambino «un



Tu volevi fare di me  
un ragazzo forte e coraggioso;  
soltanto devi smettere  
di considerare una particolare  
malvagità da parte mia il fatto  
che sotto questo influsso io  
abbia finito per soccombere

senso di nullità», che non si è mai più disperso. Alla sopraffazione dell'aspetto fisico («Bastava la tua corposità ad opprimermi»), fa riscontro quella del potere spirituale («La Tua opinione era giusta, ogni altra era assurda; la Tua sicurezza era così grande che potevi anche essere incoerente senza cessare d'aver ragione, ...come tutti i tiranni il cui diritto si fonda sulla loro persona, non sul pensiero»). Quanto all'intelletto, «il mio pensiero, in apparenza da Te indipendente, era gravato a priori dal Tuo giudizio contrario. Tu mi predicevi l'insuccesso, e il mio rispetto della Tua opinione era tale che l'insuccesso, sia pure rinviato, era inevitabile ».

Ormai adulto, nel tempo libero che gli lascia la sua professione d'impiegato, Franz ha preso a scrivere: «Qui io avevo fatto veramente un tratto di cammino indipendente da Te, anche se facevo un po' pensare al verme che, schiacciato da un piede nella parte posteriore, si libera con la parte anteriore e si trascina da un lato», (il richiamo all'insetto della *Metamorfosi* è evidente); ma anche questa parziale libertà è un'illusione: «Nei miei scritti parlavo di Te». Kafka fu due volte fidanzato, con la stessa donna, e due volte si

sfidanzò: «I miei tentativi di matrimonio furono il più grande e promettente tentativo di salvezza; ma altrettanto grande fu il fallimento. Nel caso del matrimonio, agiscono fra Te e me, con violenza inaudita, due elementi apparentemente opposti. ...Il matrimonio sarebbe la massima e più onorevole indipendenza, ma è nello stesso tempo strettamente collegato con Te. Io sono spiritualmente incapace di sposarmi».

M'accorgo, nel rileggerlo, che questo mio mosaico di citazioni prospetta *Lettera al Padre* come, in sostanza, un'analisi psicologica, o addirittura psicanalitica. Così non è. Come suggeriscono i pronomi del Padre scritti sempre con la maiuscola, la *Lettera* è insieme un documento personalissimo sui rapporti fra un certo genitore e suo figlio, e una descrizione metafisica, o meglio il quadro d'una certa condizione dell'esistenza. Da un lato, le figure degli altri membri della famiglia, la dolorosa ironia, e la presentazione artistica di alcuni episodi (padre e figlio ai bagni, ad esempio, o in sinagoga), sono legate alla realtà quotidiana; dall'altro, Kafka padre è anche il Dio dell'Antico Testamento, o almeno è il Potere imperscrutabile che regna su tutte le visioni dello scrittore Franz Kafka.

La catarsi della *Lettera* non è affatto psicologica, è etica e speculativa. È morale, perché è fondata sulla carità: «Quando Tu soffrivi in silenzio, amore e bontà con la loro forza vincevano ogni ostacolo»; e anche: «Tremo meno di quando ero piccolo, perché l'esclusivo senso di colpa del bambino è sostituito dalla scoperta dell'impotenza di noi tutt'e due ». Ma neanche la carità è l'ultima parola: anzi, le pagine conclusive della *Lettera* segnano un rovesciamento quasi totale delle posizioni. Il padre vi solleva, contro tutta intera

Qui io avevo fatto veramente un tratto di cammino  
indipendente da Te, anche se facevo un po' pensare  
al verme che, schiacciato da un piede nella parte posteriore,  
si libera con la parte anteriore e si trascina da un lato

la tesi del figlio, l'obiezione più acuta e letale: «Con la tua insincerità», egli ribatte a Franz, (è questa, cioè, la confutazione che gli presta l'autore), «tu hai dimostrato tre cose: primo, che sei innocente; secondo, che io sono colpevole; e terzo che, per pura generosità, tu sei pronto a ...credere che io, pur contro la verità, sono a mia volta innocente. Ti sei cacciato in mente di vivere alle mie spalle. ...Sei inadatto alla vita; e per darti una sistemazione favorevole, dimostri che io ti ho tolto ogni capacità di vita».

Ecco però come replica, con amaro trionfo, il figlio: «Rispondo che quest'obiezione non proviene da

Te, ma per l'appunto da me», (in quanto è stato lui a concepirla e a scriverla). Si tocca, così, quell'atroce punto d'indifferenza in cui innocenza e colpa si bilanciano, e il destino degli uomini si rivela insondabile e immutevole. A nient'altro che a questo mirava tutta la *Lettera*, come la chiusa dichiara con lucidità stupenda: «Nella realtà, naturalmente, le cose non possono combinarsi come le prove nella mia lettera, la vita è più che un giuoco di pazienza; ma con la rettifica che risulta da quell'obiezione, si raggiunge a parer mio qualcosa di così vicino alla verità, da poterci forse tranquillare un poco e rendere più facile la vita e la morte».

## Il pasticciaccio

Carlo Emilio Gadda odia la società del ventennio fascista, perché era un disordine camuffato da ordine. Gli ripugna (e lo attrae) «il nodo o groviglio o garbuglio o gnòmmero, che alla romana vuol dir gomitolò» della vita romana e di tanto mondo in genere, perché non vede il modo di coglierne il bandolo. E allora, non la specifica vicenda romanzesca conta per uno scrittore come lui, ma il suo modo di aggredirla narrandola, come certi pittori mitragliano una figura sulla tela. La sua trama, Gadda la scompone e la ricomponne, la insegue in lingua e in dialetto, la carica di tutti gli accostamenti richiami metafore, di cui traboccano la sua fantasia associativa, la sua ironia e la sua esperienza. Così *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, edito da Garzanti (che è l'ultimo, il più lungamente elaborato e il più audace dei libri di Carlo Emilio Gadda) è un romanzo che non è romanzo. Termina in tronco, dopo trecentocinquanta pagine di turbinio immobile, e potrebbe riprendere per altrettante, o invece essersi fermato molto prima. L'essenziale, per Gadda, è un certo modo di dire le cose, e di sconfessare gli uomini (schernendoli, compassionandoli, incidendoli in un gesto o in un dialogo), ma senza mai toccarli. La vita associata è una materia fetida dolorosa fermentante, da rimestare all'infinito, a debita distanza. Il vero protagonista del libro è lo scrittore, col suo livore legittimo, il suo gusto della filologia grottesca e dell'oscenità illuminante, la sua arte e la sua desolazione.

I «pasticciacci» del libro, in realtà, sono almeno tre. Il primo, quello cronistico, è un duplice crimine, perpetrato da ignoti, trent'anni fa, in uno stabile dell'umbertina e popolare via Merulana: un furto di gioielli ai danni d'una contessa, e l'assassinio d'una ricca signora borghese. Il secondo, è il «pasticciaccio» della vita romana del 1927 e, per estensione, è il marasma della Roma d'oggi e di sempre. Il terzo è il labirinto della mente dello scrittore, che aspira a un ordine morale senza mai coglierlo, tanto è convinta di raggiungerlo elevando minute cattedrali di stile, tempestando ogni ritratto, o paesaggio, degli ori e degli stucchi d'una immaginazione prepotente, fumosa e vorace. Sul primo come sul secondo «pasticcio», si esercitano la solerzia e l'acume del commissario di polizia Ciccio Ingravallo, molisano di molte lettere e, per lunghi tratti, portavoce di Gadda. Personaggi del diorama sono gli individui sospetti, che Ingravallo snida e interroga: piccoli borghesi vanesi o deliranti, vergini melense, giovanotti loschi o rispettabili, serve viziate dalla defunta, sguadrine e lenoni di sobborgo, commendatori spauriti, oltre, naturalmente, a una bella serqua di poliziotti. Gli episodi slittano uno sull'altro, come le pietruzze d'un caleidoscopio. Li amalgama lo stile di Gadda: un miscuglio tonante.

Il primo elemento di questa scrittura è il dialetto, anzi i dialetti, con in testa il romanesco. Il romanesco di Gadda è, come dire?, orecchiato meticolosamente. È ricchissimo, ma spesso incerto o improprio; tanto da dubitare che lo scrittore l'abbia proprio voluto così eccessivo e un po' falso, come se lo figurano e lo imitano il milione e passa di non romani che vivono a Roma. La lingua è un italiano barocco e strabocchevolmente metaforico, irto o sfatto di tutti gli innesti che suggeriscono man mano alla fantasia le cronache del Regime o, mettiamo, la vita degli Incas, l'iconografia medievale e la psicopatologia sessuale, il gergo dei tagliaborse e la pittura astratta. C'è di più: lingua e dialetto s'accoppiano ibridamente quasi in ogni riga, come le due nature opposte di certe bestie mitologiche. Di alcuni romani, per dare almeno un esempio, leggiamo che «s'inoltrano

agorafobici su li serci de Piazza de Pietra, non senza disdegnare la foietta e la pizza snobistica del napoletano». Rimando erudito e sfogo plebeo sono alla portata di tutti i personaggi: una popolana accenna a Pascoli.

Gli scrittori maccheronici? Rabelais? James Joyce? La critica, salutando il libro di Gadda con tutto il calore che suscita e merita, ha indicato in questi nomi il suo *pedigree* ideale; qualcuno ha parlato di capolavoro. Si vorrebbe poter consentire. Ma se è vero che in *Quer pasticciaccio* il racconto scorre lungo un filo ininterrotto, dal punto di vista dell'arte invece, e del senso ultimo di un'opera, il libro è una congerie di stupendi frammenti, che né si compongono mai in un'armonia pienamente significativa, né mostrano senza riguardi che il mondo senso non ha. Il richiamo agli scrittori maccheronici è il più superficiale: essi parodiavano in vena plebea temi eruditi; Gadda, semmai, fa il contrario. Quanto a Rabelais, il suo estro verbale è gioia satirica, su cui splende il riso eterno della Ragione; la musa di Gadda è cupa, non ha luci neanche segrete. Anche con Joyce, per tutt'altri motivi, la parentela è soltanto tecnica e apparente. Joyce subordina ogni frase, ogni sillaba, a un disegno d'insieme, a una tesi onnipresente e rigorosissima, che, in *Ulysses*, è la meschina odissea dell'*homme moyen sensuel* dei nostri tempi, mentre, in *Finnegans Wake*, è la compresenza di tutte le ere del passato nel cataclisma d'oggi e nella palingenesi di domani.

Il libro di Gadda non ha chiave. Quando infine abbozza un giudizio (quello della pietà, per gli stolti e gli oppressi, nei capitoli di chiusa), l'autore contraddice la sua ispirazione più vera, che nasce dallo sdegno e da un meraviglioso risentimento. Il lettore s'inoltra nelle pagine di questo libro straordinario come nei corridoi d'una galleria di specchi, meandri senza sbocco. Perplesso e affascinato, vi coglie di nuovo l'immagine, riflessa magistralmente ma pur sempre familiare e ambigua, del pasticciaccio della nostra vita quotidiana.

# Il vecchio e il nuovo Calvino

## 1. Cronache di vita difficile

Sembra che il racconto, d'estensione variabile dalla semplice novella al romanzo breve, sia il taglio narrativo che meglio si confà ai nostri scrittori del dopoguerra. Non si tratta d'una predilezione, (i più di loro, infatti, aspirano al romanzo di pieno respiro e lo tentano), quanto forse d'un effetto dello stato informale della società italiana: il respiro degli artisti è corto, perché le certezze sono scarse e povere. Da questo nasce che i racconti di ognuno di tali scrittori, meglio che singolarmente, si giudicano nel loro insieme, a una svolta o punto fermo dopo un ampio periodo d'attività del loro autore: raccolti, quando accade, in un solo volume, in cui ogni pezzo divenga una tessera d'un mosaico e tutti compongano una figura unitaria, spesso ferma quanto quella che svelano i capitoli d'un vasto romanzo. I *Racconti* di Italo Calvino (più di cinquanta, ora in uno stesso libro delle edizioni Einaudi) offrono un'ideale occasione di ricontemplare il mondo di questo scrittore, a trentacinqu'anni già reduce da una lunga e felice stagione letteraria, nei suoi aspetti permanenti, nella sua essenza.

Gli «idilli» su cui s'apre la raccolta, propongono subito il tema della natura, il quale poi, variamente impostato, si riaffaccia in quasi tutti i racconti. La natura, per Calvino, è labile, misteriosa, eteromorfa, estranea; come l'amore, essa non si capisce, ed è oggetto di curiosità quanto di sospetto. In «Pesci grossi, pesci piccoli» come in «Un pomeriggio, Adamo», vaghi inviti erotici s'intrecciano sullo sfondo di un bestiario terrestre od acquatico, senza che fra gli uomini e gli animali s'annodi altro rapporto che d'ironia. Nel ciclo delle disavventure di Marcovaldo (una decina, che arieggiano allo stile del *Novellino*), uno zotico inurbato cerca invano la natura in una moderna città, fra peripezie ora comiche, ora scialbe; ma la natura gli sfugge, come sfuggirà in diversi racconti di chiave seria ad altri personaggi, perché essa è inferma, e non è detto che la storia non la stia distruggendo. Scriveva di recente Italo Calvino, nell'«Almanacco letterario Bompiani»: «Ho capito questo: che la natura è mortale; non è quell'eterno termine antitetico all'uomo, l'altro da sé cui continuamente contrapporci; è un fragile bene, perituro, un'irrepetibile giovinezza del mondo, e appena se ne è visto un frammento morire, è già come se tutto fosse perso; ogni foglia di prato, ogni pietra di scoglio è un illusorio rinvio che la storia ci concede, ma che non significa più nulla».

Due storie del tempo dei partigiani e della guerra, «Ultimo viene il corvo» e «Il bosco degli animali», sono fra le più note e acclamate di Calvino. Di esse è stato scritto più volte che hanno «un colore di fiaba», e così è; ma qui il fiabesco, per lo scrittore, è il modo più semplice per sfuggire alla trappola del realismo, e la libertà di sorridere anche in mezzo agli orrori; quando non lo travia qualche tentazione letteraria (come in tratti del secondo racconto), egli racchiude per noi in un frammento l'avventura della vita, tonica quale a volte è. Anche Calvino ha scritto dell'adolescenza propria o di personaggi a lui fraterni, scavando nel solco, caro a troppi, dei ricordi dell'età verde. Ma i «racconti della memoria» di Calvino, (il più bello dei quali è «L'entrata in guerra», con cui fanno tritico «Gli avanguardisti a Mentone» e «Le notti dell'Unpa»), trascurano il logoro tema della pubertà psichica o erotica, a favore di quello, delicato e meno edito, della pubertà politica, cioè dei primi barlumi d'una coscienza civile nell'animo d'un ragazzo.

In tutta la sua opera narrativa, la politica è il punto dolente dell'ispirazione di Calvino. La cui radice affonda in quel torbido sentimento di vergogna dei propri privilegi e di colpa di fronte agli oppressi, che si è chiamato «rimorso sociale». «Loro, questa gente, per me erano già stati una pena, un rimprovero: a vederli, che so? imbastare dei muli, aprire all'acqua i solchi in una vigna con la vanga, senza poter con loro aver mai un rapporto, mai pensare di poter venir loro in aiuto», riflette il protagonista dell'«Entrata in guerra», di fronte a una «torma smarrita» di profughi. Da un simile disagio, da quel «non sentirsi con la coscienza a posto», di cui parla l'intellettuale dell'«Avventura d'un poeta», Calvino e i suoi vari portavoce dei Racconti, hanno tentato di passare all'acquisto d'una vera responsabilità storica, e a una milizia politica ad essa consona. Ma sia l'uno che gli altri, hanno confuso a lungo quest'aspirazione con la dura obbedienza alla disciplina comunista. Da qualche anno si sono avvisti dell'errore; il loro rinsavimento, però, è torbido come una convalescenza; l'arte dello scrittore ne soffre, cerca un punto nuovo su cui consistere, e intanto lo smarrimento è sensibile.

Il più costruito fra i recenti «racconti lunghi» di Calvino, «La speculazione edilizia», è la cronaca, appunto, d'un simile collasso morale, cagionato dalla politica. La parte viva del racconto sta nella descrizione del vergognoso ristagno della vita italiana, visto nello specchio d'una cittadina ligure, attraverso le vicende d'un intellettuale transfuga dal comunismo, il quale crede di doversi imborghesire, e s'imbranca in una speculazione fraudolenta, e fa del cinema, e progetta con amici dissidenti una rivista politica, e amoreggia amaramente. Tutto il negativo della situazione è giudicato da una mente acuta e ritratto con mano sicura; ma l'istanza positiva (un falegname militante, parente del «buon proletario» di tanti racconti di Pavese, richiama il protagonista agli antichi doveri), è una nota stanca e artisticamente dubbia, intonata lì per sgravio di coscienza e in attesa di miglior fede.

Calvino e l'allegoria: il punto meriterebbe una trattazione tutta spiegata. Questo scrittore è in costante ricerca di spunti fantastici semplici, cioè sufficientemente legati al quotidiano da restar verosimili, ma pur distinti dalla cosiddetta realtà per uno scarto che li mantiene di continuo a mezz'aria. Nei *Racconti* se ne incontra tutta una gamma, di mediocri, di buoni e di ottimi. Mi sembra debole, ad esempio, nella «Notte dei numeri», la trovata di quel minuscolo, antico errore contabile, che vizia tutti i calcoli d'un'azienda fino al presente, «e cresce, cresce, cresce»; tutto di testa, nella «Signora Paulatim», è l'illustre motivo dell'automatismo della vita moderna, che forse esigerebbe un po' della giocosità che lo ravviva, mettiamo, in *Mio zio*, l'ultimo film di Jacques Tati; e anche «La nuvola di smog», in cui l'impegno è altrimenti profondo, a me pare un racconto programmatico. Ma proprio in questo campo, a mio avviso, Calvino ha segnato la sua massima vittoria di novelliere. È il racconto «La formica argentina», la cui allegoria è di un'esemplare e patetica levità, sostenuta dalla prima all'ultima riga. Quelle formiche argentine che tormentano l'esistenza d'una famiglia di operai, quanto le tremende termiti che minacciano invisibili le case dei ricchi, sono un felicissimo «correlato obbiettivo» (come si dice in gergo estetico), insomma un simbolo tranquillo e penetrante, della «condizione italiana».

«Gli idilli difficili», «Le memorie difficili», «Gli amori difficili»: ...tutti i sottotitoli che designano i vari gruppi di questi racconti, contengono lo stesso aggettivo perfettamente calzante. Il nodo della narrativa di questo scrittore, come dice bene la presentazione editoriale, è infatti «la difficoltà ad andare d'accordo con la natura, con la società e con se stessi». Ma si tratta di un'amarezza attiva, piena di fermenti, che promette ogni sorta di sorprese per l'opera futura di Italo Calvino.

## 2. Il crociato senza fede

Con *Il cavaliere inesistente* (Einaudi ed.), dopo *Il visconte dimezzato* (1952) e *Il barone rampante* (1957), Italo Calvino aggiunge un altro anello alla collana dei suoi racconti fantastici, per concludere una trilogia, si direbbe, e suggellarla. È improbabile che simili avventure letterarie lo tentino altra volta in futuro: nel presente «cavaliere

che non c'è», in questo estremo rampollo, più che evanescente addirittura incorporeo, la progenie dei calviniani eroi in costume si spegne di morte naturale. Infatti, già prima della sua sparizione alla fine della storia, il cavaliere Agilulfo Emo Bertrando dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, paladino di Francia che si batte contro gli infedeli al seguito di Carlomagno, non è che una volontà astratta, rinchiusa entro una candida armatura: dietro la celata del suo elmo, c'è il vuoto, da cui sorge la voce di un guerriero inappuntabile, di un rigorista del dovere militare. Fra le molte e belle invenzioni ironiche di Italo Calvino, quest'ultima, la figura di Agilulfo, è la più raffinata e suggestiva.

«Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?», chiede Carlomagno all'etereo paladino. «La voce uscì netta dal barbazze: «perché io non esisto, sire». «Mah, mah! Quante se ne vedono!», fece Carlomagno. «E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?». «Con la forza di volontà», disse Agilulfo, «e la fede nella nostra santa causa!». Sempre armato di tutto punto, in battaglia come in giro d'ispezione, e a tavola fra i suoi pari come nell'alcova d'una dama, Agilulfo è un intelletto disincarnato, che si fabbrica istante per istante un'apparenza visibile, eseguendo con geometrico impegno le mansioni del suo rango, cioè mimando impeccabilmente i gesti della vita. Egli è la funzione senza l'organismo; è la facciata di cartapesta senza la casa che dovrebb'esserci dietro. A controprova, per esempio, al nostro cavaliere è negato, oltre che l'uso del sonno, eterno ristoro d'ogni essere vivente, anche quasi il concetto del dormire; in altro campo, la notte ch'egli trascorre nella camera d'una vogliosa castellana, è tutta un ghirigoro di preludi squisiti e vani: «Disfece il letto a strato a strato, scoprendo e re-criminando piccole gibbosità, sbuffi, tratti troppo tesi o troppo rilassati, e questa ricerca ora diventava uno strazio lancinante, ora un'ascesa in cieli sempre più alti».

Il Sancio Pancia di Agilulfo, il suo antagonista simmetricamente calcolato, è lo scudiero quale, al contrario del suo signore, «c'è ma non sa di esserci»: creatura precosciente, che un'immediatezza vitale ancora indistinta spinge ad immedesimarsi con tutto ciò che vede e tocca. Anatra anche lui in mezzo a un branco di anatre, Gurdulù starnazza e alza i piedi di piatto; più tardi, caccia la testa in una gavetta di minestra, né giova ammonirlo che è lui che deve mangiare la zuppa, non la zuppa lui; d'altra parte, egli apostrofa il proprio piede come se non gli appartenesse, mentre, in altra occasione, scavata la fossa per un cadavere, va ad acquattarsi lui stesso, aspettando che il morto gli faccia cadere la terra addosso. «Anche ad essere s'impara», e Gurdulù non l'ha ancora imparato.

Fra i non pochi personaggi che fanno da sostegno alla predetta coppia esemplare, c'è Rambaldo di Rossiglione, giovane guerriero che trova, nel campo di Re Carlo, «tutto così diverso da come s'aspettava», e s'affanna invano a conciliare il proprio entusiasmo col mondo fantomatico di Agilulfo, e quello burocratico di una guerra regolata in ogni minuzia. C'è Bradamante, la donna-cavaliere dei romanzi cavallereschi, qui focosa innamorata dell'incorricabile Agilulfo, («quando una si è tolta la voglia di tutti gli uomini esistenti», dice di lei un compagno d'armi, «l'unica voglia che le resta può essere solo quella d'un uomo che non c'è per nulla»), ma che finalmente è spinta da un benevolo destino verso il più che naturale amplesso di Rambaldo che l'ama. C'è un Torrismondo, prima corrosivo, poi assennato; c'è una placida Sofronia, che trafuga in salvo dieci volte la sua minacciata verginità; e c'è la grottesca confraternita del San Gral, Ordine di cavalieri solitari che bamboleggiano fra esoterici riti, («avvolti in lunghi mantelli bianchi, immobili, voltati ognuno in una direzione diversa, con lo sguardo nel vuoto»), ma non esitano a prendere le armi per estorcere tributi dai paesani del contado.

Della satirica vivezza dei due protagonisti, ho già detto. Ma confermata la felicità del primo impianto del racconto, c'è da confessare che lo svolgimento delude: Agilulfo e Gurdulù restano confinati da una parte, (l'uno nella sua spettrale solitudine, l'altro nella sua commistione col mondo), e proprio a loro, intorno a cui la storia dovrebbe intrecciarsi, non accade quasi nulla. Fin troppo fitte, invece, sono le peripezie che si accavallano in loro assenza o contumacia; Calvino si compiace ad annodarle con scettica bravura, come per dire al lettore: «Divertiti con tutti questi altri, che di quei due, io non so che una cosa: erano fatti così».

«Chi più simile a un guerriero chiuso e invisibile nella sua armatura, delle migliaia di uomini chiusi e invisibili nelle proprie automobili che ci sfilano ininterrottamente sotto gli occhi?». Tale suona una domanda retorica, che si legge nel «risvolto» editoriale del libro. Dovremmo assentire senza difficoltà; e invece abbiamo i nostri dubbi. A noi, il «cavaliere inesistente» non sembra un alto funzionario di ministero, né un magnate dell'industria: egli ci ricorda, piuttosto, un qualche scrittore *engagé*, intento a recitare egregiamente una sua parte civile o politica, con tanto più perfetto impegno quanto è minore l'intimo assenso. L'emblematico Agilulfo non è soprattutto, come suggerisce il testo citato, un fiabesco specimen dell'uomo di massa, («la persona umana ... cancellata dietro lo schermo delle attribuzioni e dei comportamenti prestabiliti»); egli somiglia molto più all'intellettuale «progressivo» dei nostri tempi, ben celato entro l'armatura delle sue riserve mentali, sempre pronto, secondo una frase celebre, «a moltiplicare gli sforzi quando si sia perso di vista lo scopo». «La guerra durerà fino alla fine dei secoli, e nessuno vincerà o perderà», osserva il Torrismondo del racconto; «e senza gli uni gli altri non sarebbero nulla, e ormai sia noi che loro abbiamo dimenticato perché combattiamo ».

*Il cavaliere inesistente* è dunque forse, di fatto, cioè al di là degli stessi intenti del suo autore, un apologo intorno alla convalescenza di un intellettuale ex-comunista. Con la consapevolezza della passata malattia, come succede, molto più chiara che non quella della futura sanità. Si comprende quindi che, sulla vicenda sua e di tanti, e dal suo temporaneo punto d'approdo, Italo Calvino non poteva scrivere, come ha scritto, che un racconto «inesistente», cioè un «divertimento» che fa da lunghissima coda a uno spunto straordinario. Per ideare, infatti, una serie di confronti tra Agilulfo e il suo scudiero, e tanto più un loro scontro col mondo di chi «ha imparato ad esserci», Calvino avrebbe dovuto aver già scoperto per quali vie un uomo pensante, nella nostra società, può liberarsi dalla servitù di fare coscienziosamente ciò che non crede, e quindi di non sentirsi mai rappresentato da ciò che fa. «La nostra vita non somiglia affatto alla nostra vita», scriveva anni fa un moralista. Come si esce dall'imbroglio? Ignorando anch'io la risposta, né conoscendo nessuno che la sappia, mi consolo e rallegro del racconto di Calvino, nel quale, intanto, l'infermità è descritta in una parabola romanzesca molto attraente. Dopo i primi capitoli, è vero, si passa ad altro, ma il gusto della lettura non scema. E anche vero che, sulla fine, si allude a una specie di soluzione: Rambaldo crede al toccasana dell'amore, Torrismondo a quello della vita democratica. Ma si può pensare che basti? Il vero interessato, Agilulfo, è già fuggito da tempo, si è dato ai boschi, per espiare una sua colpa immaginaria. L'autore non sa, o ci nasconde, quale disintegrazione definitiva, o quale vita finalmente incarnata, ha succeduto alla sua lunga inesistenza.



# Bibliografia

## Opere

- Lino Belleggia, *Letto di professione fra Italia e Stati Uniti. Saggio su Paolo Milano*, Bulzoni, Roma, 2000;
- Paolo Milano, *Lessing*, A.F. Formiggini, Roma, 1930;
- Paolo Milano, *Henry James o il proscritto volontario*, Mondadori, Milano, 1948;
- Paolo Milano, *Il lettore di professione*, Feltrinelli, Milano, 1960;
- Paolo Milano, *Note in margine a una vita assente*, Adelphi, Milano, 1991;
- Paolo Milano, *Racconto newyorchese*, Sestante, Ripatransone (AP), 1993;
- Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna, 2007.

## Articoli e recensioni

- Nello Ajello, *Il sorriso del critico*, «l'Espresso», 17 aprile 1988;
- Angela Bianchini, *Note in margine a una vita assente*, «L'Indice», n. 9, 1991;
- Cesare Cases, *Amore e provetta. Racconto newyorchese*, «L'Indice», n. 11, 1993;
- Alberto Cavaglion, *La buona critica esce dalla finestra e passa per Milano*, «Il Piccolo», 2 settembre 1991;
- Luca Dominelli, *La nazione malata*, «il Giornale», 8 settembre 1991;
- Giuseppe Frangi, *America a noi due*, «Il Sabato», 22 giugno 1991;
- Valeria Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e Lo stadio di Wimbledon di Del Giudice*, disp.let.uniroma1.it;
- Edoardo Guglielmi, *Una vita assente*, «Gazzetta di Parma», 4 settembre 1991;
- Edoardo Guglielmi, *Paolo Milano fra Roma e New York*, «Giornale di Brescia», 20 luglio 1991;
- Filippo La Porta, *Un diario di bordo nel Mar delle Lettere*, «il manifesto», 20 settembre 1991;
- Laura Lilli, senza titolo, «la Repubblica», 3 marzo 1988;
- Laura Lilli, *È morto Paolo Milano*, «la Repubblica», 3 aprile 1988;
- Sergio Perosa, *Letterato tra due mondi*, «Panorama», 15 settembre 1991;
- *Il critico dei due mondi*, «l'Espresso», 2 giugno 1991;
- *Un diario intellettuale*, «l'Adige», 24 settembre 1991.

# Indice

Il prezzo della critica	3
La vita, le opere, i contesti	6
Da Dante a Thoreau: letture americane	9
L'etica del lettore	13
Professione lettore	20
Il <i>Racconto newyorchese</i> e le <i>Note in margine</i>	27
Appendice. Scritti	
· Dalla Premessa a <i>Il lettore di professione</i>	34
· Un esteta e un incendiario	38
· Franz Kafka, figlio e martire	40
· Il pasticciaccio	43
· Il vecchio e il nuovo Calvino	45
Bibliografia	49