

mento della mia carriera in una casa editrice di grandi mezzi e di grandi ambizioni. Quando vidi Soldati, a Villadeati, scendere dall'automobile, ci conoscevamo già da qualche anno ma ci eravamo frequentati poco e di sfuggita. Amavo, di Soldati, certi racconti che mi sembravano inarrivabili, la *Finestra*, la *Giacca verde*; ma qualcosa dell'uomo, la sua immagine pubblica, infastidiva il mio moralismo giovanile. In quei giorni a Villadeati, e in quell'ora all'osteria, il mio moralismo si sciolse e la simpatia di Soldati trionfò. Forse le stelle si divertirono allora a lanciare un messaggio di semplicità inesplicabile. Era scritto, infatti, che proprio tra me e l'autore dell'inausta quartina, dovesse nascere un'amicizia spensierata, giuliva, e come domenicale, che, in fondo, non aveva molte ragioni di esistere né di manifestarsi. Ma essa si sviluppò, di lì in poi, sempre più stretta e tenace, così tenace che oggi, passato poco meno di un quarto di secolo, non so più separarla dalla mia vita.

APPUNTI

Le rovine di Parigi, di Giovanni Macchia

A un primo approccio *Le Rovine di Parigi* di Giovanni Macchia *Macchia* richiamano *I Saggi italiani* dello stesso autore, apparsi nel 1983, e si configurano come una sorta di corrispettivo speculare di quel libro. Identica l'edizione e la collezione; analogo e tutt'altro che indifferente, anche se leggermente superiore, lo spessore materiale del volume, il numero delle pagine. Ci sono d'altra parte nelle *Rovine* per lo meno due riferimenti espliciti al libro precedente. All'inizio, nello studio sul *Riso e il romanzo*, la ripresa del tema bachtiniano del 'carnevale', sia pure con riserve circa la sua possibile estensione, comporta un richiamo a un poeta che Bachtin ha lasciato da parte e al quale Macchia ha dedicato la sua attenzione già in anni di indifferenza e di silenzio sia da parte della critica universitaria che da parte della critica non universitaria, riconoscendovi una sorta di rovescio e di equivalente di Baudelaire: il Berni. Più oltre (*Su due eroi stendbaliani*), il riaggancio di Julien Sorel (dell'anima 'nera' del personaggio, di contro a quella che è la sua anima 'rossa') alla 'grande scuola del personaggio dissimulato' che traversa la letteratura europea a partire dal Cinquecento comporta un richiamo altrettanto esplicito alle splendide pagine che nei *Saggi* erano dedicate all' 'amara scienza' — alla dissimulazione, appunto — uno dei due poli (l'altro era la poesia) intorno ai quali Macchia aveva organizzato le sue riflessioni di circa quarant'anni sulla nostra letteratura. Dopo la *Caduta della luna* (1973) e l'*Angelo della notte* (1979), infine, che intitolavano alla distruzione rispettivamente una sezione e uno studio, proprio i *Saggi italiani* introducevano il tema delle 'rovine' che è centrale in questo libro: anche se 'rovine' erano allora quelle delle opere inesistenti, dei libri da fare, come quei 'progetti' intorno ai quali nel 1975 Macchia aveva articolato la prima parte del suo libro su Baudelaire, leggendovi la pura manifestazione del piacere dell'artista, ma anche i sintomi e i segni di un suo indiscusso fallimento.

Al tempo stesso il titolo del libro — *Le Rovine di Parigi* — fa scattare altri rinvii: esterni all'opera complessiva di Macchia e dichiarati (*Le Rovine di Atene* di Beethoven o, di Benjamin, *Baudelaire e Parigi*), ma soprattutto interni e non dichiarati. Si pensa in partico-

Macchia lare a quel *Mito di Parigi* (1965³, 1981) dove, riprendendo un discorso iniziato nel 1960 nel *Paradiso della ragione*, Macchia prospettava un 'mito di Parigi', appunto, quale si era formato durante la Rivoluzione e il romanticismo e che attraverso Balzac e Baudelaire arriva fino a Proust, contro quello che durante il *Grand Siècle* e poi nei tentativi di restaurazione di Napoleone III è un 'mito di Versailles', come espressione del disordine, dell'irrazionale, del buio in opposizione all'ordine, alla ragione, alla luce della Francia accademica e ufficiale. Come il *Mito*, anche queste *Rovine* prendono il titolo dall'ultima sezione, che illumina retrospettivamente tutte le parti precedenti; composto di saggi, articoli, elzeviri, di origine spesso occasionale e apparsi in buona parte sui giornali, il libro si apre all'insegna di Montaigne e si caratterizza più ancora di altri di Macchia (parafrasiamo dagli stessi saggi su Montaigne) come il libro che diviene, che si fa, per accumuli e addizioni, ritocchi e aggiustamenti successivi. A distanza di trent'anni, tuttavia, e nella prospettiva di una contemporaneità più tragica, o di un rapporto più tragico con la contemporaneità, che senza mai essere ostentato o esibito nell'opera di Macchia è sempre e comunque segnalato (l'epoca che viviamo è l'epoca del terrore e della bomba atomica, p. 373), il 'mito', sia pure con tutte le sue ambivalenze (era positivo ma anche negativo, eroico ma anche drammatico) ha ceduto il posto alle 'rovine'. Prendendo lo spunto dalla pubblicazione di *Das Passagen-Werk* di Walter Benjamin (1982-83), 'immenso materiale per un libro da fare', come si legge, progetti, rovine di un libro mai scritto, ma analizzando materiali per la maggior parte non utilizzati da Benjamin, l'ultima parte affronta appunto il tema della 'rovine di Parigi', seguendo ancora una volta dalla vigilia della Rivoluzione fino al Novecento, attraverso scrittori quali Louis-Sébastien Mercier e Jean-Baptiste de Grainville (il prete nevrotico autore del *Dernier homme*), Lamartine, Vigny e Victor Hugo; e ancora, dopo che Napoleone III e Haussmann hanno materialmente ridotto la vecchia Parigi in rovine, attraverso Zola, Maxime du Camp e Proust. Nello sfondo, le grandi ombre di Chateaubriand e Michelet, il Mallarmé del *Phénomène futur*, Blanqui e Huysmans, Daudet e soprattutto Baudelaire. Esso stesso ambivalente, il tema si associa, nella densissima analisi di Macchia, a un sentimento che è di minaccia ma che è anche di liberazione; si associa all'angoscia, alla paura, a una sorta di bisogno autodistruttivo e suicida portato e proiettato sulle cose (e ancora: al rimorso, all'oscura coscienza di una nemesi necessaria) e

alla coscienza altrettanto oscura (al di là del rapporto che i singoli *Macchia* scrittori intrattengono con l'ideologia dominante) che per rinnovare è necessario distruggere e che solo sulle 'rovine' si edifica il proprio avvenire. La simpatia, la profonda e dolorosa adesione del lettore Macchia per la negatività del tema non esclude la lucida consapevolezza, da parte del critico, di una sua positività e attraverso questa positività la riaffermazione di uno degli aspetti più significativi della cultura francese. Se è vero, come dirà Artaud a proposito del teatro, che per salvare Parigi bisognava distruggerla (p. 407), è vero anche che tutta la letteratura e il pensiero francese hanno nel loro svolgimento un andamento fondamentalmente *processif*: ogni epoca fa il processo all'epoca che l'ha preceduta — scriveva Macchia nel *Paradiso della ragione* e riconferma anche oggi (p. 14) —, è un segno di vitalità e di fecondità.

Rimane il resto del libro, una raccolta di 41 saggi (più i nove sulle *Rovine*) scritti fra il 1966 e il 1984, che vanno da Montaigne fino a Proust: una raccolta che si caratterizza, come le precedenti di Macchia, per l'estrema ricchezza e l'altissima qualità dell'apporto critico e erudito, fornito non di rado di traverso, con suprema e distaccata noncuranza; come là dove si indica Mallarmé dietro il 'giovane scrittore' che nomina in un certo punto Baudelaire, o là dove si riconoscono accenti e ritmi già baudelairiani in certi versi della *Verité*, il poemetto in alessandrini che Sade ha finto di ritrovare fra le carte di La Mettrie. Nella difficoltà di rendere conto di questo apporto in maniera adeguata, sembra preferibile richiamare l'attenzione su problemi più generali che solleva il nuovo libro e anche, assumendolo in qualche modo come campione, su possibili specificità e peculiarità di Macchia critico e saggista (il tema, come d'altra parte anche l'altro, di un Macchia letterato e scrittore, ha già suscitato tutta un'ampia letteratura; una serie di osservazioni che si faranno saranno quindi in buona parte già state avanzate).

Colpiscono nelle *Rovine* due aspetti opposti e per lo meno apparentemente contraddittori: da una parte la discontinuità, il 'disordine', la pronunciata antisistematicità del libro (della raccolta complessiva e anche dei singoli saggi), verosimilmente solidale, sul piano del metodo, di quella diffidenza ideologica dell'ordine che si trovava enunciata già nel 1960 nelle pagine iniziali del *Paradiso della ragione*, e che trova i suoi equivalenti, sul piano della scrittura, in un frequente procedere per associazioni (è una possibile sigla della mobilissima scrittura di Macchia, un'altra essendo il sottile dosaggio

Macchia fra un 'pathos' tutto letterario e il distacco cristallino del discorso scientifico); dall'altra un ordine latente, una struttura, una profonda unità.

Quest'ordine è a due livelli. C'è un ordine esterno e di superficie, su un piano e lungo un asse sintagmatico (analogo all'architettura 'a posteriori' che Baudelaire ha impresso alle *Fleurs*). Organizza i vari saggi fra di loro disponendoli, in questo caso, cronologicamente (secondo una cronologia degli autori e dei testi affrontati) e anche secondo tre spazi, distinti e in qualche modo emblematici: i due spazi chiusi e diversamente separati e alienanti della biblioteca e del castello (richiamano la 'stanza', altro luogo privilegiato in cui Macchia ha collocato certi protagonisti dei suoi studi) e lo spazio aperto della città. Composto, come si è detto, di ben 50 saggi che vanno da Montaigne fino a Proust, il libro si articola in tre parti, poste rispettivamente all'insegna della 'biblioteca' (di Montaigne), del 'castello' (il castello del marchese di Sade che è anche una prigione) e delle 'rovine di Parigi'. Ma l'ordine cronologico è fortemente sovrapposto nella seconda parte del volume dalla inserzione, dopo il gruppo estremamente importante dei saggi su Proust, dei due studi su *Andromaca a Parigi* e su Victor Hugo (soprattutto il primo fra i più belli del libro), dove si saldano quei due temi della distruzione e di Parigi che sotterraneamente percorrono tutta una serie di saggi precedenti. Sul piano degli spazi inoltre la città irrompe fin dalla prima parte nel saggio su Rousseau e soprattutto nell'altro, bellissimo, su Restif, dove è introdotto il tema della poesia urbana e dei suoi antecedenti medievali; e ci sono per lo meno due punti nel libro (ancora nel saggio su Rousseau e nell'altro sul *Suicidio di Chamfort*) in cui l'antitesi fra gli spazi chiusi della biblioteca e della prigione e lo spazio aperto della città si rovescia e dà luogo a una equivalenza: la città diventa prigione, l'alienazione già si configura come urbana e sociale.

C'è poi un ordine interno e più profondo, su un piano e lungo un asse paradigmatico (analogo all'unità che Proust scopriva nella sua lettura di Ruskin e che Macchia mette magistralmente in luce nella rilettura che propone di Proust lettore di Ruskin). *Le Rovine di Parigi* ruotano infatti intorno ad alcune grandi costanti le quali permettono di istituire raccordi non soltanto fra i vari saggi del libro, ma fra questo libro e gli altri libri di Macchia, caratterizzando di volta in volta un certo approccio ai testi e alle linee generali di una cultura o soprattutto un preciso rapporto con gli autori. Senza la

Macchia pretesa di fornire un inventario completo o sufficientemente articolato di queste costanti, né di individuarne tutte le possibili diramazioni, gli incroci, i collegamenti e le implicazioni, può essere utile segnalare le più importanti.

Le prime sono costanti di carattere in certo modo formale e riguardano il già tante volte segnalato approccio di Macchia ai testi e appunto agli autori: di sbieco e di striscio, in atteggiamenti e particolari spesso marginali (ma, come in parte suggerisce lo stesso Macchia, non è proprio ai margini o in certe zone periferiche che si addensano i più segreti significati e che sia pur momentaneamente affiora quell'io più profondo del quale solo, secondo Proust, l'opera d'arte è prodotto?); e ancora, attraverso mediazioni e tramite diversi, non di rado giustapposti e tratti spesso dalle arti figurative (da un quadro, un ritratto, una fotografia): come quella grigia acquaforte di Cochin attraverso la quale è introdotta nelle *Rovine* Mme du Defand e che riproduce una stanza dalla quale la scrittrice è assente. — Tornano in mente, fra gli altri, Baudelaire fotografato da Nadar, il Tasso del ritratto del Pulzone e di un altro quadro di difficile attribuzione o anche il Proust di Jacques-Émile Blanche, altrettanti soggetti di finissimi studi di Macchia.

Le altre sono costanti di carattere tematico e coincidono con le grandi direttrici della ricerca complessiva: a) c'è la *malinconia*, che fin dal 1946 Macchia poneva al centro della poetica di Baudelaire e che approfondiva quindi nei suoi studi sul Seicento, rintracciandovi lo scarto, lo iato, la non-adesione e l'impossibile coincidenza fra l'individuo e certi modelli; o anche il termine ancora incerto con il quale in quel secolo, e già prima nel Cinquecento, la cultura designa e variamente esplora un complesso di fenomeni che i moderni chiameranno nevrosi (si fa riferimento da una parte ai saggi che nel *Paradiso della ragione* sono dedicati a La Rochefoucauld, dove la malinconia diventa rovescio e in qualche modo complemento di un altro tema centrale della ricerca di Macchia: la 'dissimulazione'; dall'altra a certi studi su Molière raccolti nel 1975 nel *Silenzio di Molière*, dove, in opposizione, a questo punto, alla malinconia si delineava un terzo tema importante, di ascendenza verosimilmente baudelairiana e pure ripreso in questo libro: il 'riso'). Riproposta nelle *Rovine* ancora a proposito di La Rochefoucauld, permette di decifrare non soltanto un'altra inafferrabile personalità del Seicento, La Fontaine, ma anche, nel Settecento, due scrittori come Mme du Deffand e Chamfort che alla malinconia cercano scampo rispettiva-

Macchia mente con la conversazione e con le lettere o con l'azione rivoluzionaria e poi con il suicidio; b) c'è la famiglia, paradiso perduto e soprattutto incubo, ossessione, che già nei libri precedenti Macchia faceva oggetto di indagine negli studi su Baudelaire e ancora una volta su Molière, nel primo caso richiamando l'attenzione sul complesso albero genealogico del poeta (*I Fantasmî dell'opera*, 1971; *Baudelaire*, 1975), nel secondo dando voce e consistenza di personaggio a una figlia che in un intensissimo colloquio immaginario fittiziamente la restituiva (*Il Silenzio di Molière*). Nei *Silenzi di Zola*, acutissima riflessione in margine al volume *Zola et ses amis italiens*, pubblicato a cura di René de Ternois, l'immagine del tutto pubblica del romanziere di una grande famiglia è corretta e in qualche modo contraddetta da quella di colui che nella vita privata ha fatto cadere il silenzio sulla propria famiglia e ignorandola ha preteso cancellarla; c) c'è soprattutto la 'malattia', fisica e psichica, reale e immaginaria, già al centro di quelle vere e proprie 'radiografie' che nella produzione di Macchia sono ancora certi saggi su Molière (dove la malattia si confondeva con la malinconia) o anche, nell'*Angelo della notte* e nei *Saggi italiani*, certi contributi fondamentali su Proust e sul Tasso. Chiamata in causa fin dalle prime pagine delle *Rovine* a proposito di Montaigne (a Sergio Solmi che intitolava un suo libro alla *Salute di Montaigne* Macchia contrappone un Montaigne malato, che ha intrapreso lunghi e faticosi viaggi per guarire e che fa della malattia uno dei temi degli *Essais*), accomuna fra di loro e accomuna a loro volta a Montaigne una serie di scrittori differenti: Mme de La Fayette e Rousseau; Mme du Deffand e Chamfort; Célestin Guittard, il borghese di Parigi che scrive un diario durante la Rivoluzione, e il marchese de Sade; Stendhal intimo, Zola e i fratelli Goncourt; Baudelaire e Proust; o anche, fra gli scrittori delle 'rovine', Jean-Baptiste de Grainville e Maxime du Camp. Se *Le Dernier homme*, uno dei testi che più fortemente saldano rovine e negatività, è l'opera indiscutibilmente di un nevrotico, *Paris* di Maxime du Camp, il libro più positivo che sia stato scritto su Parigi, pure si associa alla sofferenza e alla malattia: presentato attraverso il *Discours de réception* all'Accademia di Francia di Paul Bourget, du Camp è caratterizzato infatti nelle *Rovine* dal decadimento fisico e dalla malinconia. Risalendo indietro, non sfugge alla malattia neppure Rabelais: riveduto attraverso Bachtin, di cui Macchia ricorda la situazione di 'paria' nella cultura del suo tempo ma anche la minorazione fisica e la malattia, è in qualche modo contaminato e contagiato dal suo più

Macchia geniale e illustre studioso. Sul versante opposto, la 'sanità' di Voltaire o anche, più tardi, del maestro di Proust, Anatole France; mentre, fra i personaggi, una posizione di rilievo occupano Andromaca e il cigno di Baudelaire, bloccati da Macchia in una dolorosa e simbolica coazione a ripetere. — La modernità di un grande poeta come Baudelaire, si fa osservare proprio a proposito del *Cygne* e della ripresa nel poema del personaggio virgiliano di Andromaca, sta anche nell'aver reso contemporaneo l'antico: in un'epoca come il Secondo Impero in cui l'antico è violentemente sostituito dal nuovo, e pochi anni dopo che di fronte a un monumento totalmente 'nuovo' come l'Arco di Trionfo Victor Hugo compie attraverso la poesia l'operazione opposta: trasforma in prospettiva il nuovo in antico, in passato il presente, in fantasma la realtà. Analogamente, e senza troppe forzature, la modernità di un critico come Macchia (la sua capacità al tempo stesso di coinvolgere il lettore e di produrre più mature conoscenze), in un'epoca come la nostra che è contrassegnata non soltanto dal terrore della bomba atomica ma anche dalla nevrosi e dalla malattia (p. 187), può essere individuata proprio in questo. Nell'aver reso contemporanei autori (e personaggi) antichi e meno antichi filtrandoli attraverso questa nevrosi e questa malattia: recuperando, cioè, e in alcuni casi letteralmente restaurando momenti e esperienze che la critica tradizionale ha non a caso lasciato nell'ombra e trascurato; e nell'aver fatto oggetto di analisi proprio questi materiali (un posto preciso meriterebbero comunque in questo quadro anche i temi più segreti dei *silenzi* e della *reclusione*, suggerito quest'ultimo dagli spazi che le *Rovine* attualizzano — e dai due richiami al Piranesi — e alternativamente prospettato come claustrofobia o soprattutto come claustrofilia).

Si riconoscono nelle *Rovine* per lo meno due altre costanti della ricerca di Macchia: d) la prima è il 'libro', il libro che si scrive, ma prima ancora il libro che si legge, attraverso il quale ci si conosce e si sviluppa il proprio io, come è il caso di Montaigne nei confronti dei classici e di Proust nei confronti di Ruskin; o anche, sia pure per verificare un proprio fallimento, di Jules de Goncourt nei confronti dei *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand (e, fra i personaggi, di Julien Sorel nei confronti degli scrittori della dissimulazione). Nel caso del libro che si scrive, inoltre, c'è il libro che entra in relazione con l'azione, alternativamente contraddicendola (Chamfort), sostituendosi ad essa (Sade) o prolungandola e dandole risonanza (Victor Hugo) e il libro che diventa esso stesso mania e malattia (come in

Macchia Restif, il quale oltre che autore si fa anche stampatore e compositore, operaio e tipografo); il libro su cui si interviene in maniera prevaricatrice e che si stravolge per accentuare un'interpretazione (come *Madame Bovary* di Flaubert da cui — Macchia lo mette bene in evidenza — Baudelaire estrae un monologo inesistente) e soprattutto il libro fallimento: il libro che è bilancio (e riscatto) del proprio fallimento (ancora in Montaigne e in Mme du Deffand) e il libro che, come per Benjamin, resta fallimento, ammasso di frammenti, rovine. Al pari del Tasso del ritratto del Pulzone, al quale si è precedentemente accennato, il protagonista dei saggi di Macchia, sia esso autore o personaggio, è sempre un 'uomo con il libro in mano'; e) l'altra costante è il 'disordine', valorizzato come tema e soprattutto come scelta formale; valorizzato anche come opzione ideologica. Se ci sono eroi paradossalmente positivi in questo libro intitolato alle 'rovine' e che ha come oggetto il negativo, essi sono proprio coloro che lungi dal rimuovere il 'disordine' lo hanno assunto e coraggiosamente indagato: si tratti ancora di Montaigne, che sulle vecchie certezze ha gettato il dubbio e lo scetticismo, o di La Rochefoucauld, che sotto l'ordine apparente del mondo ha mostrato e rivelato un disordine reale; di Baudelaire, che ha accusato Voltaire di non vedere il mistero (il 'disordine') in nulla, o di Proust, che ha intentato il processo all'intelligenza; o ancora, fra i critici, di Bachtin, che contro il dogmatismo e l'unilateralità di molta cultura russa del suo tempo ha riscoperto il riso e il carnevale, o di Benjamin, che all'ordine di un libro ha contrapposto il disordine tutt'altro che neutro di una serie di frammenti.

Nel 'disordine', tuttavia, per lo meno tre dei grossi temi che si sono messi in evidenza (la malinconia, la famiglia, la malattia), e le stesse 'rovine' che ne costituiscono una sorta di variante topografica, stringono un profondo rapporto di solidarietà: rimettono in questione l'ordine e quegli altri valori (una ragione soltanto esclusiva e del tutto strumentale; la cosiddetta *clarté*) dei quali, in una certa critica e cultura, l'ordine si è fatto a sua volta solidale. Non soltanto; i temi delle *Rovine di Parigi* dimostrano la loro coerenza e perfetta coincidenza con il metodo: un unico e comune denominatore è presente negli uni e nell'altro. Giovanni Macchia riconferma una sua impareggiabile cifra di critico.

Gabriella Violato

Da dove vengono tutte le storie

'In principio c'era un polverone lassù, nel buio senza fine...' È *Celati* l'origine di tutto quanto, fuoco stelle polvere terra e la grande vescica dell'universo, secondo il Vecchio dell'ospedale in *Com'è cominciato tutto quanto esiste*, una delle storie raccontate in *Narratori delle pianure* (Milano, Feltrinelli, 1985), nuovo libro di Gianni Celati. Forse è così che sono nate, allora, anche le Storie: in principio era il Verbo, come affermano vari testi, fra cui il Vangelo secondo Giovanni e *Il nome della rosa*. Ma nel racconto di Celati sembra che nulla o nessuno abbia mai pensato di mettere ordine in quel buio e in quel polverone, prima che il vecchio cominciasse a parlarne al narratore, e il narratore a noi. Le storie nascono come storie, come traduzione di esperienze che ad esse sono certo precedenti ma si direbbero contigue, gemellari, non più separabili: se sfilassimo via le storie, voglio dire, tutto il vissuto e il pensato che le giustifica rimarrebbe probabilmente intatto eppure non conoscibile, ripiomberebbe praticamente nel nulla. John Barth una volta ha inventato un Genio, che esce da una lampada magica e racconta storie a Sheherazade, un Genio occhialuto che somiglia allo stesso Barth. Italo Calvino ha avanzato l'ipotesi di un vecchio cieco e analfabeta che vive nel Cerro Negro e 'narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e tempi a lui completamente sconosciuti', anticipando romanzi poi pubblicati da famosi autori: sarebbe il 'Padre dei Racconti', il magma primordiale da cui si diramano i vari testi narrativi. Altri preferiscono, più comodamente, trascrivere da antichi manoscritti, da qualche anonimo secentesco o Cide Hamete Benengeli. In *Narratori delle pianure*, il titolo stesso e la dedica ('a quelli che mi hanno raccontato storie') provvedono a suddividere la responsabilità: fra la trentina di storie che compongono il libro, alcune sono attribuite a qualche fonte, ma la maggior parte affiora così, per generazione spontanea; basta allungare le mani.

L'avevamo lasciato sette anni fa, Gianni Celati (anzi, era lui che aveva lasciato noi) mentre batteva a macchina, nella casa paterna di piazza Pace, le ultime righe del resoconto del suo viaggio in Germania e del mancato viaggio in Danimarca, dei 'brutti colpi', delle 'belle cose', delle 'incazzature, tenerezze, visioni dell'ostia'. Era il finale di *Lunario del paradiso* (1978), con l'invito esplicito al lettore-

PARAGONE

fondato da Roberto Longhi

426



LETTERATURA

G. CONTINI: Una lettera di Leo Spitzer - G. NAVA: Il canto di Marco Lombardo - C. GARBOLI: Avete mai provato - V. PARDINI: La pantera nera - Rassegna di poesia.

Giornale

Appunti

AGOSTO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1985

L. 15.000