

## POVERTÀ NON È VIZIO... DI FORMA

Solo una parola d'introduzione.

Mi sarebbe piaciuto certo presentare uno studio serio, documentato, ben strutturato, degno del soggetto che mi sta a cuore: la povertà e l'arte. Ma sentendomene decisamente incapace, butto giù qui alcune note alla svelta, disparate, ma legate nel mio spirito alla stessa questione. Forse queste impressioni, queste associazioni d'idee incoraggeranno a volgere la propria attenzione alla relazione privilegiata che esiste tra la bellezza e la povertà.

### *Gli effetti speciali*

Gli effetti speciali sono nati col cinema, poiché il primo cineasta, colui che ha liberato il cinematografo dalla registrazione meravigliata dell'aneddoto per farne la settima arte, Méliès, ha inventato, con i primi rudimenti del linguaggio cinematografico, quelli che a lungo sono stati umilmente chiamati trucchi perché dovevano molto ai trucchi degli illusionisti e dei prestigiatori. Poi essi hanno assunto un'importanza veramente fantastica nell'elaborazione, nell'estetica e nel bilancio di certe produzioni e, avendo ottenuto le loro patenti di nobiltà, ne hanno naturalmente approfittato per cambiare di nome. Vi sono degli effetti speciali così perfetti e così mirabilmente adattati al canovaccio e allo stile del cineasta che rivestono il carattere di una necessità imperiosa. Pochi secondi sullo schermo, di queste fantasmagorie sfavillanti, possono richiedere l'immaginazione sbrigliata di artisti barocchi, la pazienza minuziosa e le tecnologie sofisticate di

artigiani di genio, e rappresentare in conseguenza una spesa folle, e nondimeno ragionevole, se farne economia avrebbe snaturato l'opera. La dismisura è intollerabile quando trae da se stessa la sua giustificazione. La montagna in questo caso partorisce un topolino. Quando canovaccio, messa in scena o recitazione degli attori sono mediocri, il cumulo degli effetti speciali può lasciare a bocca aperta lo spettatore, ma non gli evita il fastidio e l'irritazione davanti allo sperpero di tanta ingegnosità e ricercatezza tecnica. Ma è anche perfettamente vero che dei mezzi insufficienti possono far affondare un'impresa artistica peraltro promettente ed encomiabile. Quando si hanno delle buone idee, non si ha il diritto di mancare dei mezzi per la loro messa in opera.

### *La nonna di Proust e i suoi spessori*

Marcel Proust racconta che sua nonna, per ritardare il giungere della banalità, cercava d'introdurre quelli che egli chiama: parecchi spessori d'arte. Più che la semplice fotografia di un monumento, ella preferiva dargli per esempio la fotografia di un dipinto di Corot rappresentante la cattedrale di Chartres. L'idea è commovente nella sua ingenuità: perché non pensare infatti con lei che più strati successivi di talenti diversi e di lavoro valgono più di uno, e che la fotografia d'una incisione rappresentante un dipinto dà per accumulo più bellezza dell'intervento di un solo artista? Ma un tale ragionamento implica che gli artisti successivi siano dello stesso valore almeno, altrimenti, invece di un progresso, si tratterebbe di un regresso. Ogni intervento infatti toglie qualcosa invece di apportarlo. Nell'esempio di Proust, bisognerebbe dunque che l'incisore fosse almeno altrettanto bravo del pittore, e il fotografo dell'incisore. Nel caso contrario, è evidente che avremmo una perdita a ogni nuovo intervento. Gli spessori d'arte della nonna di Proust apportano arricchimento o piuttosto pesantezza e impiastricciamento?

Penso agli arrangiamenti, come li si chiama, di certe opere musicali, in cui si deve prendere il termine nel suo senso banale: un'opera «ben arrangiata»! Penso anche a certe politure operate

su un manoscritto o su una partitura per perfezionare un'opera giudicata troppo ruvida, o ancora a certi rifinimenti di una scultura non meno penosi che pii. I colpi di forbice dei perfezionisti — anche i più rispettosi — il più delle volte tagliano le ali al genio, perché lo limitano a ciò che ne hanno compreso loro stessi e lo riducono nella misura inversa della loro ammirazione abusiva.

In compenso, quando un vero artista si misura con un altro in una competizione che può talora sembrare iconoclasta, come Picasso che copia a suo modo Velázquez o Manet, ci si può attendere dei nuovi capolavori, com'è delle variazioni di Brahms o delle tragedie di Racine ispirate dagli Antichi. Ma si tratta di spessori d'arte nel senso di Proust? In ogni caso non verrebbe in mente di comparare Velázquez e Picasso, di ascoltare Paganini ascoltando Brahms, né di ricercare Euripide assistendo a una rappresentazione di *Andromaca*. Gli artisti veri non copiano mai, anche quando ne assumono l'aria, e le loro opere sono sempre originali e distinte da quelle che sono loro servite di stimolo più che di modello.

Quando vi sono parecchi spessori d'arte, bisognerebbe poter mentalmente passarli in rivista a uno a uno e verificare che ognuno apporti realmente un miglioramento, e che s'impoverirebbe l'opera togliendolo; ma si dovrebbe verificare anche che esso non sia un copri-miserie, un orpello brillante che maschera la vanità dell'opera. Un test utile e istruttivo può essere effettuato con un semplice apparecchio televisivo o ancor meglio con un magnetoscopio.

Prendiamo per esempio un programma musicale. Sopprimiamo l'immagine per un momento; sapremo, ascoltandolo come una semplice emissione radiofonica, se la sua qualità sonora richiedeva il perfezionamento dell'immagine. Guardiamo ora la sola immagine, come si vede dietro una vetrina nella strada, e chiediamoci se il fascino dello spettacolo è tale che vorremmo entrare per udirne il suono o se continueremmo per la nostra via. Dopo aver guardato l'immagine muta o ascoltato il suono cieco, quando ristabiliamo l'insieme, domandiamoci se immagine e suono sono corrispondenti, non in un semplice sincronismo

che è una cortesia elementare, ma quanto al senso, allo stile, all'atmosfera, e via dicendo. Poi potremo interessarci più da vicino all'immagine, fermandoci su un piano fisso, sopprimendo il colore per meglio giudicare la composizione e, perché no?, trascrivere il testo e valutare se meritava di essere messo in musica. Ci interrogheremo ugualmente sulla necessità vitale dello sfondo, dei costumi, della coreografia e della messa in scena, del gioco delle luci...

Si sarebbe tentati di dire che l'opera vale ciò che vale la sua componente più mediocre, come una catena dalla solidità del più debole dei suoi anelli; ma sarebbe un'ingiustizia, perché tutti gli elementi che si integrano in un'opera non hanno nonostante tutto la stessa importanza, e se gli elementi essenziali hanno la qualità voluta, la mediocrità degli altri non si noterà forse troppo. Ma credo che sia meglio rinunciare a intonacare la propria opera d'uno spessore d'arte supplementare e conservare all'opera la sua omogeneità. È meglio suonare davanti a dei parati grigi che in un brutto scenario, sia in abiti da passeggio che in costumi ridicoli, dare un buon concerto più che una pietosa rappresentazione.

A teatro, la realtà è limitata a ciò che i riflettori illuminano, il resto non esiste. Così la creazione artistica dà il privilegio e la responsabilità di scegliere ciò che si vuole mostrare, secondo i propri mezzi. I maggiori capolavori sono spesso il risultato di una sfida accolta fieramente, che vede il creatore superare la mancanza di mezzi attraverso un'utilizzazione massima — quasi miracolosa —, che è il marchio del genio, di tutti i mezzi messi a sua disposizione, al punto che niente manca, e che niente è superfluo, tutto apparendo sistemato conformemente all'evidenza e alla necessità. Howard Hawks, che fu un grande creatore, non lesinava sulle spese, ma voleva che si vedesse sullo schermo ogni dollaro speso.

I mezzi più grandi comportano una più grande responsabilità artistica e sociale. È meglio un quartetto perfetto o un'orchestra sinfonica mediocre? Forse... un'orchestra sinfonica perfetta, se suona con la precisione del quartetto e l'ampiezza dell'orchestra. Altrimenti il numero è una giustificazione della mediocrità. Alla

fine del *Don Giovanni*, il settimino cantato da tutti i solisti è probabilmente più bello di una semplice aria; quanto meno qualcosa di diverso, ma cantato dai coristi a che si ridurrebbe? E il filo di voce un po' roca del flauto di Pan incanta le orecchie più difficili quand'è suonato da Georghe Zamfir, precisamente come una matita nelle mani di Picasso basta per disegnare la colomba della pace.

### *Il balletto dei panini*

In uno dei migliori momenti de «La febbre dell'oro», Charlie Chaplin accenna con due forchette infilzate in due panini ai passi di un balletto classico. I mezzi sono ridotti al minimo, e l'evocazione è d'una irresistibile comicità. La misera tavola del cercatore d'oro è per un momento il Covent Garden, ed è la Pavlova che piroetta tra i piatti sbrecciati. Tutta la danza è qui. È nei panini, nelle mani e nelle mimiche di Charlot. Proprio come una ballerina, il volto del commediante si esibisce in punte e saltelli. I suoi occhi disegnano lo scenario e danno un'anima alla danzatrice. Sono bastati una semplice inquadratura dell'angolo di un tavolo, dei panini al latte, delle forchette di metallo bianco e tre noterelle di musica.

### *Ella Fitzgerald*

Per più di un'ora un'orchestra jazz ha per missione di riscaldare la sala, ma non si tratta di un semplice alzarsi di sipario, ogni musicista varrebbe lui solo la presenza degli spettatori. Ognuno è capace di cattivare il pubblico, e tutti hanno diritto agli applausi. I timbri diversi, le sonorità contrastanti, i ritmi dialogano e si completano. Un'ora di gioia autentica. Entra Ella Fitzgerald, grande silhouette un po' spessa, modellata in una guaina nera che luccica dolcemente sotto le luci della ribalta. Entra in scena, e come un fremito rispettoso percorre la sala. Non c'è più un'orchestra e il suo pubblico, ma Ella Fitzgerald sola, e gli spettatori con l'orchestra in comunione con lei. Ed

eccola che canta. No, lei non canta, suona con la sua voce tutti gli strumenti. È contrabbasso, tromba, chitarra, piano e batteria. È orchestra. È musica. E la felicità esplode perché i musicisti superano se stessi, ma la voce umana li esprime tutti, li trascina tutti, li sublima tutti.

*Attenzione, un crocifisso può nascondere un altro!*

A Pirano, antica città portuale dell'Istria, i pescatori e i marinai venerano un grande crocifisso appeso nell'ampia navata romanica della cattedrale. Non molto tempo fa, questa scultura barocca un po' languida, di stucco policromo, reclamò le cure di un restauratore, fortunatamente accurato, che fu incuriosito dal peso insolito. Sottopose il crocifisso a vari esami tra cui i raggi X e si formò la convinzione che il gesso barocco ricopriva una pietra più antica. Ebbe il coraggio di raschiare e mise in luce un capolavoro unico. Nell'epoca barocca, la pietà moderna aveva corretto l'asprezza dell'arte medievale, giudicata probabilmente sacrilega. Languidezza, scipitezza, leziosità avevano ricoperto nobiltà, forza e saldezza. La tragedia era stata truccata di melodramma. Nondimeno il crocifisso fuori moda, adattato secondo i gusti del momento, aveva commosso delle generazioni. Oggi che ha ritrovato il suo splendore originale, è lì, protetto contro i vandali, i ladri e i maniaci da un vetro blindato, nella solitudine estrema della sua sublime bellezza. Non viene più a nessuno l'idea di accendere un cero davanti a lui. È forse un peccato, dopo tutto? Almeno la sorte del crocifisso di Pirano è più invidiabile di quella di un altro, il cui corpo senza testa fa la gloria del Louvre, e la testa senza corpo, quella del Metropolitan Museum of Art di New York. L'amore della bellezza ha di queste crudeltà: non si dice che la Venere di Milo perse le braccia, che aveva molto belle, nella lotta accanita a cui si abbandonarono su una spiaggia dei marinai francesi e inglesi, che se la contendevano in nome degli interessi superiori della cultura?

*Edith Piaf*

Un sipario di velluto scuro e davanti, così minuta, solo la *silhouette* vestita di nero di Edith Piaf. Niente di più sobrio e niente di più efficace dei rari gesti (uno per canzone) che sottolineavano i sentimenti con franchezza e pudore. Una voce, delle mani, un volto: non occorre di più alla cantante per incantare il suo pubblico; ma anche quale adeguamento perfetto dei suoi effetti volontariamente limitati, ma dosati, dominati, portati all'incandescenza... Edith non faceva né troppo né troppo poco. Il suo genio dipendeva forse da questo: generosità e modestia. Ella si dava tutta... ma non esagerava.

*Gli «Oscar»*

Ogni anno, a Hollywood, i professionisti del cinema assegnano degli Oscar a quelle che giudicano le migliori prestazioni nelle varie discipline della loro arte. Un Oscar va alla colonna sonora, un altro all'inquadratura, un terzo alla musica, uno ancora al copione e alla messa in scena, e così di seguito per tutte le discipline. Capita molto spesso che un film raccolga la maggior parte di questi premi tanto ambiti. Ci si stupisce, ci si adombra, subodorando qualche soperchieria. Ci si dovrebbe stupire piuttosto che non le rastrelli tutte, perché il miglior film dell'anno dovrebbe esserlo in tutti i suoi aspetti, e se peccasse in uno solo, come potrebbe aspirare ai più grandi onori? Ma la perfezione non è di questo mondo...

*Evoluzione regressiva*

Nel corso della sua storia, il cinema ha beneficiato periodicamente di perfezionamenti tecnici, la cui successione è così logica, e pertanto ineluttabile, che avrebbe potuto essere prevista dai primi giri di manovella de «La sortie de l'Usine Lumière» o de «L'arroseur arrosé». Alla fotografia, rappresentazione statica della

realtà a due dimensioni, i fratelli Lumière aggiungono la terza dimensione del movimento.

Il cinematografo è nato. Scrittura del movimento. Per qualche tempo questa novità basta ad attirare gli spettatori che, fin troppo felici di vedere delle immagini animate, non si rendevano conto che il cinema era muto e non se ne lamentavano, perché il cinema era una scrittura completa che permetteva a degli esseri così grandi e così diversi come Méliès, Eisenstein, Griffith o Charlie Chaplin di firmare le opere più notevoli di questo secolo. Ma quando la qualità delle immagini divenne tale che non le mancava più che la parola, ci si ricordò di un'invenzione contemporanea del cinema, il disco e la registrazione del suono, e fu l'avvento del «parlato».

La nuova tecnica soppiantò la vecchia in un batter d'occhio, perché un'altra dimensione s'era aggiunta alla rappresentazione della realtà, e l'attrattiva della novità, nonostante tutti gli sforzi di certi puristi come Chaplin, ebbe il sopravvento su ogni altra considerazione. Un nuovo linguaggio cinematografico stava nascendo, il quale avrebbe prodotto altri capolavori; ma nell'attesa, gli spettatori si precipitarono nelle sale oscure per udire parlare le immagini, e che importava ciò che esse dicevano dal momento che non erano più mute! Poi venne il «colore» che fece dimenticare i progressi precedenti, e il *cinemascope* e gli schermi giganti, senza parlare dei tentativi abortiti del cinema in rilievo.

L'introduzione di una nuova tecnica più sofisticata non comportò automaticamente una crescita artistica corrispondente, tutt'altro! Si può affermare tranquillamente che i primi film dotati degli ultimi perfezionamenti tecnici hanno segnato ogni volta un considerevole arretramento estetico che bisogna probabilmente imputare allo spostamento del centro di gravità dalla creazione artistica alla prodezza tecnologica. Scelta giustificata quanto al rendimento, poiché, sempre, il pubblico si appassionò all'impresa ed ebbe in uggia le produzioni tradizionali. Questi grandi successi commerciali non furono dunque dei capolavori imperituri. Ai balbettii cacofonici dei primi parlati succedettero le accozzaglie di colori dei primi *technicolor*, e le inquadrature vertiginose dei primi *cinerama*. E poiché ne aveva preso gusto,



il pubblico pretese il suono, il colore e il grande schermo, e ogni volta questa inflazione di mezzi mise i realizzatori nell'obbligo d'impiegare le nuove tecniche sotto pena di rinunciare a piacere. Certi seppero padroneggiarle, altri, che s'erano mostrati così raffinati quando disponevano di tecniche grossolane, divennero grossolani quando furono costretti a utilizzare delle tecniche raffinate. Il progresso tecnico non cambia niente, a lungo termine, della questione essenziale che resta sempre la padronanza della scrittura ma soprattutto — al di là dello stile che già di per sé non è cosa da tutti — l'avere qualcosa da dire.

Qualsiasi dilettante dispone oggi di cineprese e di pellicole più funzionali di quelle di Charlie Chaplin, Dreyer o Eisenstein; ma dove sono girati la «Febbre dell'oro», la «Corazzata Potëmkin» e la «Passione di Giovanna d'Arco» dei nostri tempi? Con i materiali attuali sempre più automatizzati e informatizzati non si può più sbagliare una fotografia, ma le fotografie veramente riuscite si fanno rare. I fabbricanti propongono delle pellicole che garantiscono dei *clichés* piacevoli, dai colori caldi che blandiscono l'occhio, in cui i cieli sono sempre blu e i volti in buona salute; la messa a punto è automatica; il tempo di pausa e il diaframma sono calcolati; ma è sempre più difficile creare perché, essendo i mezzi multiformi e superiori, occorre un genio superiore e multiforme per produrre un capolavoro. Non si può più fare a meno della tecnica perché essa è alla portata di tutti; ma la tecnica non basta, e l'arte d'oggi, in ragione stessa dell'inflazione di mezzi, cessa spesso di essere l'affare di uno solo per esigere sempre più la collaborazione di molti, e diventa obbligatoriamente un lavoro di *équipe*.

Una tale evoluzione comporta nell'artista un cambiamento radicale: la sua arte non è più solo composizione di elementi tutti usciti dalla sua immaginazione ma coordinamento dei membri di una *équipe* in vista di un'opera comune, e la sua responsabilità s'accresce tanto di più in quanto egli mette in gioco la libertà, il lavoro, il talento, la creatività, perfino il genio dei suoi colleghi che sono al servizio della sua opera, e dunque non deve vessarli o manipolarli ma non deve nemmeno lasciarsi distogliere

da loro dalla sua ispirazione, sotto pena di vedere l'opera degenerare se ognuno tira la coperta a sé.

La creazione collettiva è facilmente la «torta alla crema» dell'arte contemporanea, come il genio solitario poteva essere quella di un periodo precedente. In realtà, la creazione collettiva è molto più difficile del lavoro individuale, e sarebbe illusorio pensare che essa esenti dagli obblighi della creazione. Al contrario, se essa annuncia senza dubbio un'arte nuova e forse la sola possibile per i nostri tempi, essa suppone che si superino degli ostacoli nuovi e in conseguenza richiede delle qualità che non erano forse le meglio rappresentate nel mondo degli artisti: l'umiltà, la pazienza, il distacco, l'ascolto dell'altro, l'accoglimento, il senso dell'organizzazione e del rendimento — per citarne alcune alla rinfusa — senza trascurare beninteso tutte quelle comuni agli artisti di tutti i tempi, e in primo luogo l'ispirazione, senza la quale non c'è arte ma contraffazione dell'arte, snobismo, commercio, manipolazione di ogni genere.

### *Birnau*

In mezzo alle vigne accuratamente tenute che scendono a gradi fino alla sponda, bene impiantata su di una terrazza soleggiata che domina il Lago di Costanza, si erge fieramente l'Abbazia benedettina di Birnau. Mura d'intonaco bianco, pilastri grigi, finestre e cornici di arenaria rosa, alte coperture di tegole scure: l'esterno dell'edificio è austero. Il contrasto è ancor più sorprendente quando si varca la grande porta di quercia e si penetra nel santuario. L'arte barocca sembra aver dato libero corso alla sua fantasia straripante. Qui la luce, che entra a fiotti attraverso le grandi invetriate bianche, carezza gli stucchi dai colori chiari nella lucentezza degli ori generosamente disseminati sui muri e sulla volta. La struttura architettonica, tutto sommato molto semplice — quasi banale —, è nascosta, spezzata, ostacolata, contraddetta dalla fioritura lussureggiante di una decorazione sbrigliata. L'ordine classico soggiacente è sistematicamente infranto in superficie dalla magia serica delle curve asimmetriche che

rivestono il tessuto costruttivo come un ricamo prezioso dai colori cangianti.

Esiste un'altra architettura occidentale in cui l'ornamento prende il sopravvento sulla struttura: è il gotico fiammeggiante; ma l'architettura medievale ha un cammino opposto a quello della sua compagna barocca. Il gotico è un sistema costruttivo sempre più raffinato, la cui bellezza deriva principalmente dall'espressione sempre più manifesta e sottile della struttura portante. Dalla chiave di volta fino alle fondamenta si può seguire, lungo le nervature, il percorso delle forze di gravità come sul disegno di un ingegnere di statica. Quando il gotico getta i suoi ultimi bagliori, la virtuosità dei costruttori è tale che possono come farsi beffe delle leggi della gravità e offrire al nostro stupore dei merletti di pietra, e se parliamo di merletti non è solo a causa della leggerezza apparente di questi edifici, ma perché la bellezza del merletto è tutta nella sua struttura. Il punto d'approdo dello strutturalismo gotico è uno sminuzzamento tale che si dimentica la parte costruttiva a beneficio dell'ornamento puro.

Il barocco non s'interessa alla struttura, che al contrario nasconde come se ne avesse vergogna, e non teme di fare appello al *trompe-l'oeil* per evocare delle architetture impossibili. Così, là dove il gotico segnala i nodi di forza con imponenti chiavi di volta, il barocco — con un artificio — suggerisce un'apertura, una prospettiva spalancata verso l'alto, e questa architettura irrealista è più affermata e più convincente della costruzione propriamente detta.

Passato il primo *choc*, resto a lungo seduto sul pesante banco di legno prezioso, sbalordito, colto da un sentimento strano, dalla necessità di comprendere. Perché il barocco? E perché questo barocco mi piace mio malgrado? Perché è bella questa chiesa abbaziale di Birnau! Non posso negarlo, anche se essa è in contraddizione con certi miei principi estetici. La profusione dell'ornamentazione non è qui senza misura. Vi regna un ordine che, se non è classico, non è meno sensibile ed encomiabile. Niente qui è stato fatto senza ragione. Niente qui non è al suo posto, e in qualche modo è indispensabile. Ma perché i benedettini hanno eretto una tale chiesa? Seguivano

essi semplicemente la moda, e cercavano di colare l'arte religiosa nello stampo profano, solo per non essere anacronistici? Questa interpretazione non spiega tutto, perché la chiesa di Birnau è qualcosa di diverso dalla sala del trono di un palazzo il cui principe sarebbe il re dei re, o della sala di teatro di una superproduzione liturgica. Una ragione più profonda sembra dover essere cercata in una concezione differente della religione stessa.

Gli slanci gotici, i chiaroscuri, le rappresentazioni sempre più crude e perfino crudeli della sofferenza, della morte e della putrefazione, l'onnipresenza di creature grottesche o repellenti inducevano alla meditazione sulla miseria dell'uomo e sul tragico del suo destino che lo trascina verso la morte e — se non si converte a tempo — verso l'inferno e i tormenti eterni, essendo la Chiesa formata di uomini peccatori ma penitenti, che volgono i loro sguardi con fervore e speranza verso il Cristo che troneggia nella sua maestà al centro del suo rosone, dopo averlo contemplato in tutte le sue sofferenze corporali nelle sculture e nelle pale d'altare in cui sono compiacentemente esposti gli orrori della sua Passione.

Il barocco, invece, ci stabilisce immediatamente nell'antichiera del paradiso. Contempliamo la gloria dei beati attraverso delle ampie aperture che mettono in comunicazione il tempio terreno con quello del Cielo. Tutti i volti portano l'uniforme del sorriso della beatitudine e ci invitano a prendere il nostro posto al banchetto. Qui la Chiesa non si tende disperatamente verso altezze inaccessibili, ma il Cielo scende lungo cornici e pilastri e rallegra gli occhi con le sue linee curve, i suoi colori chiari e i suoi ori. Ogni durezza è addolcita, ogni asprezza è smussata, le ombre sono cancellate: tutto è luce e candore originale ritrovato. Ci si attende in ogni momento di udire la musica di Mozart la cui architettura paradisiaca è quella che s'apparenta forse di più ai ritmi e alle armoniche dello spazio barocco.

*L'uomo non si nutre di solo pane ma...*

La natura spreca, non è parsimoniosa, non si ferma alla soluzione più economica, ne crea delle altre, moltiplica, inventa, si supera in fantasie abracadabradanti. Si obietterà che c'è sempre una certa funzionalità nelle sue invenzioni le meno comprensibili, le più strane... le più gratuite... le più... belle. La natura ignora l'arte per l'arte, e se si osserva bene, si tratta per lei di difendere la vita, o di continuarla. Nondimeno, certi fiori tra i più sontuosi non servono alla riproduzione, e continuano a sbocciare, e i pesci delle profondità glauche non sapranno mai che sono multicolori e che nuotano tra le alghe e i coralli di cui le nostre torce elettriche rivelano ad essi, se i loro occhi glielo permettono, ad essi nello stesso tempo che a noi, gli splendori variopinti. L'uomo sa di sprecare, e sprecare è in lui la conseguenza di una decisione formale. Può ammassare e tesaurizzare, può distribuire e spartire, rubare o dare. C'è un tempo per tutto, e scegliere il proprio tempo dipende da lui, mentre nella natura tutto viene dalla necessità. Essere sobrio o ghiotto, parsimonioso o prodigo è a volta a volta buono e a volta a volta cattivo, e la regola è nella sua testa e nel suo cuore più che nella stretta necessità. L'allegro convito e il digiuno, la quaresima e il carnevale sono buoni nel loro giusto tempo e nel loro giusto luogo. I fiori traggono dal suolo tutto ciò di cui hanno bisogno e niente di più, ma vi sono orchidee e pratoline. Talora niente è troppo bello, troppo buono o troppo costoso: il vino a Cana, il profumo di Maria Maddalena, la veste dei gigli di campo.

*A mo' di conclusione*

Ostentazione: molto denaro speso per la sola gloria, vana, di averlo speso. È la ricchezza che si sfoggia con soddisfazione e che contiene in sé la propria ricompensa. La si espone a rischio di mettere a disagio. La bellezza, lei, ha qualcosa di necessario che appaga e non ha prezzo. Il cattivo gusto dei nuovi ricchi dipende dal fatto che mancano di sicurezza e credono di dover

dimostrare la loro buona fortuna. L'eleganza non ha questo timore, e affetta — talora per un altro snobismo — una falsa indigenza. Si è in diritto di esigere dal ricco la generosità. Ma quando la povertà vergognosa nasconde la propria miseria dietro l'orpello di un lusso da bazar, dietro le lucentezze chiassose dei lustrini e degli strass, i discorsi senza capo né coda di un'eloquenza d'accatto, l'applicazione maldestra d'una scienza senza coscienza, si rimpiange la franchezza che dovrebbe illuminare la povertà.

MICHEL POCHET