

INGEGNI

Giuseppe Leonelli

La vocazione di Iago

Alberto Gaffi editore in Roma

*"I am nothing
if not critical"...*
(Iago, Othello,
Atto II, Scena I)

© 2007 Gaffi
Via della Guglia, 69/b
00186 - Roma
www.gaffi.it

© copyleft: si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera
e la sua diffusione telematica, purché non per scopi commerciali
e a condizione che venga citata la fonte:
Alberto Gaffi editore in Roma

Al lettore

Può sembrare strano, nello scegliere il titolo di un libro che raccoglie saggi e articoli pubblicati nel corso degli ultimi vent'anni in varie sedi (la maggior parte sulla "Rivista dei libri", o sul quotidiano "la Repubblica", altri sulla "Gazzetta di Parma", "La Voce", "Il Giornale", "Nuovi Argomenti", altri ancora come prefazioni a opere) un riferimento a una vocazione, esercitata e dichiarata allo spettatore da un personaggio notissimo del teatro universale come Iago. Non tra i più raccomandabili, forse, se nella lista dei *Names of actors* che precede l'*Othello* viene definito un villain, ovvero una "canaglia". Sono stato, però, sempre affascinato dalla risposta data a Desdemona, che gli aveva chiesto, all'inizio del secondo atto della tragedia, cosa avrebbe scritto di lei, se ne avesse dovuto fare l'elogio: "Non me lo chiedere, cara signora" risponde Iago: "io so fare solo il critico" (*O gentle lady, do not put to 't, / For I am nothing if not critical*). Confesso che questa frase mi ha reso simpatico Iago. Desdemona, delusa dalla reticenza di Iago, si irrita, lo definisce uno "sputasentenze sguaiato e spregiudicato" (a most profane and liberal counsellor), uno, insomma, che farebbe bene a stare sempre zitto. Interviene Cassio, l'"onorato luogotenente" di Otello, a difesa del villain (il critico è dunque anche una canaglia? Ma per Otello, si ricordi, almeno fino a un certo momento, Iago è un uomo "onesto e fidato" (a man he is of honesty and trust)). Cassio consiglia a Desdemona di lasciar perdere Iago: "Parla senza reticenze, signora; dovete apprezzarlo più come soldato che come letterato" (*He speaks home, madam; you may relish him more in the soldier than in the scholar*). Nella mia appropriazione di Iago come archetipo del critico, e del critico più abile come soldato che come letterato, ossia il critico militante, come si diceva una volta, mi sembra tutto chiaro. Il critico è uno che sa e può fare solo il critico, è reticente agli elogi commissio-nati, dice quello che pensa, può apparire, a seconda dei casi e degli interlocutori, ora canaglia, ora onesto e affidabile,

ma anche vipera, demonio ed altro ancora. Mi piacerebbe assomigliare a questo Iago, sarei lieto se almeno una parte di questo libro, cresciuta in solitudine e, qualche volta, controcorrente, fosse degna di lui.

Ce n'è anche un'altra di parte, devo dire per onestà al lettore, che avrebbe probabilmente interessato meno Iago, ma sarebbe forse piaciuta di più a Desdemona. È quella in cui, più che dare giudizi, ci si abbandona con qualche implicazione più personale ai libri che si amano: per quel che riguarda l'autore di questo volume, *L'Orlando furioso*, *I Malavoglia*, *I promessi sposi*, *Le confessioni di un italiano*, l'opera di Pascoli o di Gozzano e altro ancora. I soldati, per quanto agguerriti e valorosi (e non è certo il mio caso), non possono stare sempre in prima linea. In quest'aspetto, più appartato dell'attività critica, lontano dalla trincea, si possono incontrare anche gli elogi, perché si ha a che fare con quello che ci tocca più da vicino: leggere a modo proprio, inclinare al piacere del testo, come era supremamente caro al mio illustre amico Attilio Bertolucci, "lettore egoista... frammentario e frammentante" (la citazione viene da Aritmie). Questa vocazione, che potremmo intestare a Desdemona, è poi così lontana da quella di Iago? Non presuppone comunque un giudizio già acquisito, che non ha senso tornare a formulare? In questo caso essere critici può solo significare saper reinterpretare quel che non si può più discutere, offrire se stessi per dare un'anima nuova a ciò che esiste già. Ma fare il critico, in un mondo in cui nessuno sente più bisogno di giudizi può essere una vocazione inutile, addirittura sbagliata, un modo di disperdere o annullare se stessi, di condannarsi alla non esistenza. E allora non sarebbe stato meglio, più realistico, se questo libro si fosse intitolato *Il critico inesistente*? C'è stato un momento, per la verità, in cui l'intenzione era proprio questa. Ma ci ho ripensato: intestare al non essere un volume abbastanza ponderoso, come alla fine è riuscito questo dopo l'assemblaggio, poteva produrre addirittura un effetto contraddittorio. Qualcosa di quel pro-

posito fugace deve essere però filtrato, senza che gliene facessi alcun cenno, nell'ispirazione di Francesco, il pittore che porta il mio stesso cognome e ha disegnato la copertina del volume. È stato forse l'ectoplasma fluttuante di un'intenzione non espressa, e subito ripudiata, a materializzarsi nella strana creatura che ha una penna per lancia e a me ricorda Agilulfo, il cavaliere calviniano senza identità, tutto risolto in una corazza che difende il nulla o forse semplicemente il timore, se non il sospetto, di non esistere.

Ma non è detto che tutto debba iscriversi in una realtà, forse sarebbe meglio dire un'irrealtà, di frustrazione e avvillimento. L'immagine del critico inesistente rinvia a un tema carissimo al mio compianto maestro Cesare Garboli, quello di una non-identità del critico come condizione necessaria della sua ubiquità e fecondità teatrale. Il critico come attore: Garboli lo vedeva muoversi su un palcoscenico vuoto, che coincide con la letteratura stessa. Ma qui si apre un altro discorso e io devo chiudere questo per non scompigliarlo troppo, prima che Iago, l'onesto Iago, mi scappi di mano e si trasformi nel fantasma del palcoscenico che accompagna tutte le recite.

La vocazione di Iago

L'albero del male

Un mattino di febbraio del 1897, Giovanni Pascoli uscì con la sorella Mariù nel giardino della casa di Castelvecchio, scoprendo una primavera precoce: sole, alberi fioriti, nuvole di petali nell'aria profumata e l'ebbro ronzio delle api. Un mattino di "speranza" e di "promessa", un'alba che sarebbe presto sfiorita e intristita. È l'inizio del poemetto *Il vischio*, uno dei più intensi, onirici del Pascoli. Qualcosa in quell'inizio, in quella speranza primaverile fa pensare al periodo più felice della vita del poeta, ai giorni di Massa, la ricostruzione del "nido" nella casetta circondata dal giardino luminoso d'aranci, pieno di trilli, di frulli. Dodici anni prima il poeta giovane, biondo, gentile aveva portato via con sé, dopo averle prelevate dal convento in cui erano cresciute, le due sorelle, i due "angeli" che avrebbero illuminato la sua vita. Fra le due, Ida era la maggiore, la "reginella", figura materna e insieme filiale, una Beatrice per il piccolo Dante che s'apprestava, felice e smemorato, alla sua "vita nuova", nel nido serrato come una prigioniera in cui ciascuno si faceva carceriere affettuoso dell'altro. Era poi venuto l'inverno, piogge e piogge (si veda la seconda sezione del *Vischio*) avevano disperso quel sogno felice e nevrotico di vita a tre. Ida era fuggita dal nido, aveva abbandonato il "piccolo sposo", rifiutando di votarsi alla condizione di "piccola monaca" al patto di castità incestuosa che rendeva possibile il sodalizio tra fratelli. Il 1895 era piombato come una bufera nella vita del poeta quarantenne; Ida se n'andava, si sposava, il nido era scoperto. Giovanni si ritrovava "come morto", smarrito in un "sonno profondo, una lunga notte d'oblio", sperduto, reso muto e cieco nella "selva erronea... la vita; la vita cosciente, nella quale si erra se non si è guidati". Sono parole tratte dai saggi danteschi, uno specchio su cui si proietta l'immagine del poeta stravolta dal dolore dell'abbandono che lo condanna ad essere di nuovo orfano.

Cominciava un tempo di grandi, infernali piogge; nubi livide, gonfie e una luce di tramonto triste. Il giardino colti-

vato con tanta cura in *Myricae*, fiorito di piantine, ordinato in viottoli, protetto da siepi e odoroso di profumi, echeggiante di suoni, si faceva terra lagrimosa, allagata da un mare di pianto. Ne conseguiva una fecondazione mostruosa: le piantine si trasformavano in grandi vegetali, s'aprivano fiori maledetti; dappertutto proliferavano radici maligne. La malattia, fino a quel momento compressa, rimossa nel nido, contenuta nel sistema d'affettuosi ricatti della vita a tre, potata, ricamata con le cesoie e ridotta a figurazioni floreali, prorompeva, invadendo la stagione dolorosa che s'apriva per il poeta, una vera e proprio *saison en enfer*. Pascoli si trasformava in un poeta maledetto, la maledizione di un inferno familiare improvvisamente svelato a se stesso. Fra poco sarebbe uscita la prima edizione dei *Poemetti*, fra cui *Il vischio* (1897) e, nello stesso anno, le prime poesie del *Ritorno a San Mauro*.

Ed eccoci alla terza sezione del *Vischio*. Le piogge sono cessate, il poeta torna in giardino con la sorella rimasta con lui dopo la lacerazione del nido. Quell'alba di sole iniziale è ormai solo un ricordo, un'immagine dissipata, effimera. Nel giardino tutti gli alberi hanno perduto i fiori, ma si preparano a dar frutto. Uno solo, condannato alla sterilità, sfigurato da un male vegetale, un cancro che lo corrode e lo espropria di se stesso, sta solitario, pianta priva di "frutti ai rami e fiori al piede":

Stava senza timore e senza festa,
e senza inverni e senza primavera,
quella; cui non avrebbe la tempesta
tolto che foglie, nate per cadere.

Pascoli, improvvisamente, si vede; l'albero sterile, stravolto, sfigurato dalla malattia è lui, assalito da un'ombra, un doppio maligno. È lui stesso, il poeta, ignoto, tristo, infermo, morto, la sequela di aggettivi con cui, in un crescendo di negatività, l'albero viene definito. L'esplosione del

nido ha dunque sprigionato la nube tossica che grava sui *Poemetti*, sul *Ritorno a San Mauro*, sulle poesie della quarta edizione (1897) di *Myricae*. L'albero maledetto è una figura mortis, un cadavere vivente, l'emblema d'un infernale crocifissione. La vita è "un piano deserto, infinito; / tutto ampio, tutt'arido, eguale" (*Scalpitò*) nel quale un cieco aspetta la morte:

Vano il grido, vano
il pianto. Io sono il solo dei viventi,
lontano a tutti ed anche a me lontano

Piange quel cieco. La vita come male, come tumore; ecco quel che resta dell'alba di Massa. Pascoli prepara il triste corredo analogico che sarà utilizzato della poesia del Novecento, non solo italiana, e si muove già negli stessi paesaggi, sperduto in una terra desolata. Il mondo è malato, corroso da una lebbra, gli uomini ci si aggirano (*Nebbia*) come fantasmi. Ma già nel 1894, mentre stava per scatenarsi l'inferno, Giovanni aveva fatto un sogno, *l'Ultimo sogno* (ora in *Myricae*):

Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi...
un silenzio improvviso. Ero guarito.
Era spirato il nembo del mio male
in un alito. Un muovere di ciglia;
e vidi la mia madre al capezzale:
io la guardava senza meraviglia.
Liberò!... inerte, sì, forse, quand'io
le mani al petto sciogliere volessi:
Ma non volevo...

Poeta o eroe da romanzo?

Ritorna, a cinque anni dalla prima edizione, ristampato da Einaudi, un libro straordinario di Cesare Garboli. Per quanto non sia facile classificarlo, dargli un nome, fondamentalmente si tratta d'una curatela: trenta poesie di Giovanni Pascoli, scelte dal vasto deposito dei temi famigliari custodito nell'opera del poeta e commentate. Un'antologia, quindi, divisa in tre "trance", tre serie di poesie appartenenti ciascuna a diversi tipi di comunicazione. Le ultime due serie sono infatti "firmate", anche se in tempi e situazioni diverse, da Pascoli stesso e provengono dai *Canti di Castelvecchio*. Mentre la prima, quella che apre la raccolta, è una scelta di dodici testi, più il frammento inedito di un poemetto incompiuto, destinati dal poeta a una circolazione interna alla famiglia e pubblicati solo postumi.

Un Pascoli ufficiale, insomma, e uno officioso, documentati e accertati, accostati, messi in collegamento e fatti reagire fra loro. Ne consegue un animarsi, un ribollire elettrolitico del sistema pascoliano: un'operazione di implicazioni infinite e vertiginose. Il risultato è questo libro di più di trecento pagine, la cronaca di una ricerca, una investigazione nella quale si oggettiva e sigilla in scrittura un'idea semplice e "impossibile": far parlare i documenti, restituirli alla realtà; costituirli, anzi, come realtà, nel momento stesso che vengono interpretati.

Garboli presta il proprio immaginario, insieme torbido e lucido, ai lacerti d'una vita a tre, quella di Giovanni, Ida e Maria e trasforma i detriti, le tracce di un'esistenza, le lettere e i versicoli d'un piccolo museo familiare vigilato dai morti in oracoli insieme ambigui, misteriosi e infallibili come quelli della Sibilla.

È l'unico modo di penetrare un segreto senza violarlo, il segreto d'una malattia, d'una nevrosi mortale e insieme oscuramente salutare. Il romanzo della vita del poeta, la storia del "nido-selva" pascoliano allagato di lacrime, lacerato di traumi, esce, attraverso il trattamento, il restauro

operato dalla penna di Garboli, dal virtuale, si riattiva nella realtà in cui, come tutti i romanzi, giaceva in letargo.

Ci eravamo abituati all'immagine di un autore di prodigioso tecnicismo (Pascoli "verso" il Novecento), ma non privo di melensaggine. Quel che ci viene ora incontro è un Pascoli sconosciuto, un personaggio di romanzo, il portatore di una storia familiare tenebrosa, ramificante, ossessiva. Si tratta di una storia non scritta, un romanzo rimasto inespresso nel laboratorio pascoliano, ma da esso inseparabile: qualcosa come un vegetale mostruoso, un'edera maligna, il vischio proliferante del poemetto omonimo che soffoca di radici il nido che Giovannino aveva ricostituito, dopo la bufera dei lutti famigliari, per i due "angeli", le sorelle Ida e Maria.

Ci aggiriamo in un labirinto tragicomico, di perversa geometria affettiva, in cui occhieggia, riconoscibile, un incesto sublimato; una storia sommersa in buie, acquatiche profondità, di cui Pascoli non poté o non volle prendere coscienza e che, da un certo momento in poi, sublimò, irrigidì in un mausoleo virgiliano-dantesco, un complesso monumentale con decorazioni profasciste.

E c'è da chiedersi: da dove proviene nel libro di Garboli il fluido incandescente, il liquido che cola negli stampi pascoliani? Viene il sospetto che Garboli, giocando come un chimico con le sostanze, abbia versato in questa storia pascoliana un elemento che gli appartiene nascondendolo nell'oggettività della ricerca. Un elemento, una storia personale di avversione e nostalgia familiare soffocate in un buio gorgo autobiografico; o di altro, di amori e odi che ignoriamo.

C'è qualcosa di mostruoso in questo libro: una mostruosità che quasi supera e comunque trascende la mostruosità che vi è diagnosticata. Garboli attiva ed elegge, per arrivare a decifrare un altro, un complesso fantasmatico rovente e se ne serve come di uno strumento di diagnosi. È un modo critico di mettere le proprie viscere al servizio della realtà. Ne consegue un'idea tutta garboliana della critica che si va

depositando nella sua opera, soprattutto negli ultimi anni, dai saggi penniani agli *Scritti servili* a *Falbalas*: un'ossessione che si fa strumentale, l'autobiografia maneggiata come un bisturi o un grimaldello. È una definizione che si estende alla scrittura: "un evento formale" per usare parole dello stesso Garboli relative allo stile di Roberto Longhi "un sortilegio, uno spettacolo dove si celebra un misterioso rapporto fra scienza e magia".

1990

Alla ricerca del romanzo perduto

Sopravviverà il romanzo nella civiltà postmoderna, alla “fine della storia”, con il conseguente isterilirsi di quella categoria del “nuovo”, già motore (almeno da Baudelaire in poi) della modernità? In un mondo assorbito apocalitticamente, come pare a qualcuno, dai mass media, avremo ancora manzonianamente “fatti” da raccontare; o dovremo rassegnarci a una realtà appiattita, stereotipata, che potrà interessare solo una narrativa “debole”, come dire una narrativa perfettamente omologa a un pensiero che non sa più pensare? Qual è, ormai imboccata la dirittura dell’ultimo decennio del secolo, del millennio che muore, la “situazione” della narrativa italiana contemporanea? Esiste ancora, in questi anni post-plumbei, una narrativa “forte” in produzione? Una narrativa, in altre parole, che investa sul quoziente emotivo delle immagini e si ponga in correlazione con valori di stile e di originalità?

Tre donne

La risposta, fortunatamente, sembra essere positiva. Fra gli scrittori di cui si è parlato negli anni Ottanta, o perché hanno esordito nel decennio o perché vi hanno raggiunto la notorietà, vorrei nominare innanzitutto Rosetta Loy e Francesca Sanvitale. La Loy ha pubblicato nel 1987 un romanzo fortunato, *Le strade di polvere* (Einaudi), nel quale si racconta la vita di una famiglia di agricoltori del Monferrato attraverso cinquant’anni, dall’età napoleonica a quella risorgimentale. Non so se si possa parlare, però, di romanzo “storico”, avendo la storia che passa per le strade polverose del romanzo la minimale consistenza e articolazione di una realtà che perde come foglie appassite i propri predicati, fino a rincapsularsi, grembo che coincide con l’urna, nel puro “esserci”. La vita è fatta di fotogrammi che riposano in se stessi, non rimandano ad altro che li trascenda, solo a se stessi, ovvero contemporaneamente a qualcosa e a nulla. Anche se la nar-

razione è formalmente coniugata al passato, il tempo psicologico è in realtà il presente. In quell'“esserci” silenzioso e minimale dei fatti raccontati, un attimo prima di entrare nel buio, fiorisce un pathos gentile e disperato, l'eco pietosa delle *lacrimae rerum*. Ecco un campione di prosa, ad apertura di libro: “C'era un unico albero davanti alla casa, un fico, e sotto quel fico il Mandrognin aveva messo il suo tavolo e i suoi attrezzi, lì accomodava le selle all'aperto perché non voleva portare in casa quei cuoi puzzolenti. In tanti anni era diventato insensibile al freddo e se la Maria, quando vedeva venire buio e il ghiaccio diventava spesso nella tinozza, lo chiamava dentro, lui sorrideva scuotendo la grossa testa bianca. E nel crepuscolo precoce dell'inverno, la sua testa era la luna che spunta dalle montagne. Sapeva e ricordava tante cose, il Mandrognin, cento particolari della casa di Moncalvo e raccontava di quando veniva ad aiutare per la vendemmia e lei era poco più di una bambina, pronta a ballare a qualsiasi musica, persino al Veni Creator che cantava la Beata seduta nella casa dirimpetto. Lui la vedeva seduta sulla panca sotto i noccioli a infilare svogliata l'ago nel telaio; e appena la Luisson girava la testa lei si alzava facendo rotolare in terra le matasse colorate” (p. 61).

La Loy ci consegna le ceneri dei suoi personaggi, rendendocene preziose come reliquie: un romanzo da cui si sprigiona un piccolo sortilegio d'intensità. Ha quattro anni anche *La realtà è un dono* (Mondadori, 1987), una raccolta di racconti che costituisce, al momento in cui scrivo, l'ultimo libro di Francesca Sanvitale, il che non sarà più vero quando il lettore leggerà queste pagine, essendone annunciato uno nuovo che non mi è stato possibile vedere. La Sanvitale è forse, insieme a Marisa Volpi, lo scrittore più “raffinato” dei nostri anni. Di fronte alla sua prosa, in tempi di minimalismi, estrazioni di radici narrative e regressioni alle fonti orali del racconto, nonché postmoderno, visivismo postregardiste e, *dernier cri* o quasi, massimalismo, l'impressione più schietta e immediata è di una scrittura

densa e ricca, forse sviluppatasi su una cellula stilistica manzoniana. La Sanvitale è, in questo senso, una scrittrice un po' all'antica, di quelle (si pensi alla Woolf) per cui la realtà come soggetto, il suo “esserci”, conta assai meno della realtà come predicato, il suo essere questo e quello. Si legga questo passo da *Madre e figlia*, il romanzo uscito nel 1980 (Mondadori) che ha dato la notorietà alla Sanvitale: “Il suo corpo nudo rimaneva esposto alla luce. Non lo vedeva e non l'aveva mai visto per intero. In casa non c'erano specchi, se non quello ovale del bagno. Era buttato immobile sul grandioso palcoscenico di fumanti macerie, di polvere e di povertà. Pulsava di concentrata bellezza allo stesso modo in cui fuori sbocciavano, dirompendo da una provetta in ebollizione, la primavera e l'estate del dopoguerra nella città che nel centro s'innuolava di camion zeppi e caracollanti, di scarpe scalcagnate, di ponti stramazzerati nel fiume che si ingorgava giallo in vuoti mulinelli intorno a rifiuti e massi precipitati, di antiche torri e chiese sgretolate, di piazze segnate da voragini, di spallette sommerse, di furia e fatica” (pp. 94-95).

Madre e figlia resta, finora, probabilmente il libro più fine e insieme più rappresentativo uscito dalla penna della Sanvitale; una penna usata un po' come uno stetoscopio, uno strumento che coglie ed amplifica ogni vibrazione del reale, prima di fissarla in parole. Quel che risulta però, all'autore prima ancora che al lettore, non è una diagnosi, ma sempre un dono; *La realtà è un dono* è, in questo senso, titolo appropriatissimo, che vale una *Weltanschauung*. La realtà è un dono anche di parole splendide e multicolori, come farfalle trapassate dallo spillo dell'operazione, crudele, della scrittura che le conserva.

Il terzo scrittore da antologia degli anni Ottanta è Marisa Volpi. Ha esordito nel 1986 con una raccolta di racconti, *Il maestro della betulla* (Vallecchi), che è sicuramente, con il libro successivo (*Nonamore*, Mondadori, 1988), uno dei testi più raffinati prodotti nel decennio. È interessante notare

come la letteratura “forte”, la più creativa, la più ricca di stile, appare ormai prodotta, qui da noi, quasi esclusivamente da donne. La Volpi è una scrittrice colta, che viene – come a suo tempo Anna Banti – dalla storia dell’arte, disciplina con la quale, direttamente o indirettamente, le sue storie hanno sempre a che fare. Il dono “forte” della scrittura della Volpi è la capacità di investire la realtà con la potenza di un immaginario tutto al femminile, che la innesca e la incendia; ma anche di ritirarsi, mentre il fuoco divampa, a osservare le fiamme da lontano, da un luogo irraggiungibile. Di lei ha scritto Cesare Garboli (si veda la prefazione al *Maestro della betulla*, p. 6): “La capacità di abbandonarsi al fuoco vi è pari alla capacità della mente femminile di restare fredda”. La storia dell’arte offre materiale per alimentare il fuoco, ma anche l’amianto per proteggersi; è un luogo ubiquo, una dimensione astrale dove l’Ariete si concilia e convive con la Bilancia. La Volpi corteggia l’idea antica dello stile come rivelazione delle potenze numinose che popolano la realtà, dell’epifania incessante delle cose: “A vent’anni non solo leggevo *To the Lighthouse* come un capolavoro, ma ero portata a cogliere nella vita quotidiana quei momenti di grazia furtiva che nascono da uno stato di attesa non drammatica: l’aprirsi di un’imposta fa cadere il riflesso del sole dal vetro su un vaso di mimose, un colpo di vento porta le foglie del platano dentro l’affaccio del bow-window; lo zio racconta del canonico che ha venduto il ritratto del nonno dipinto dal Lega. Una catena di piccoli avvenimenti mi sembrava il massimo dell’incanto di una giornata. E uscire per comperare una matita diventava davvero un’avventura su dei nonnulla. Un’avventura fiorentina” (cfr. il racconto *Caminito* nel *Maestro della betulla*, p. 11). Ci troviamo di fronte a una prosa di orchestrazione complessa, anche se lieve e ariosa, in cui il dato culturale si fonde armoniosamente con l’emozione dell’istante. Una Banti addolcita, meno “orgogliosa”, musicale.

Altri narratori

Sulla scia della Loy, della Sanvitale e della Volpi – scrittrici di rango, che danno dignità letteraria agli anni Ottanta – si viene naturalmente a disporre una giovane narratrice, Paola Capriolo, esordiente nel 1988 con la raccolta di racconti *La grande Eulalia* (Feltrinelli), che ha attirato l’attenzione dei lettori e dei critici. La Capriolo è fra i più interessanti giovani nati dopo il 1960: si segnala per la qualità del suo immaginario, percorso da una vena onirica riconducibile al maestro italiano del genere, Dino Buzzati. Probabilmente il suo difetto è ancora una certa opacità stilistica, che si rileva a tratti nel suo primo e miglior libro e che sfiora la sciatteria nel secondo, il romanzo *Il nocchiero* (Feltrinelli, 1989), del quale si ha l’impressione che sia stato scritto in fretta, sulla scia del primo successo.

Ed eccoci agli uomini. Ci soffermeremo in primo luogo su uno scrittore di cui si parlava molto alla fine degli anni Settanta, allorché aveva all’attivo vari romanzi di stile – come si diceva allora – “material-corporeo”, la variante italiana dei moduli di certa narrativa americana, qualcosa che stava a mezzo fra Salinger e Bukowski. Dopo sette anni di silenzio (l’ultimo libro, del 1978, era stato *Lunario del paradiso*, quarto di una serie cominciata con *Comiche* nel 1971 e proseguita con *Le avventure di Guizzardi*, 1973, forse il suo migliore, e *La banda dei sospiri*, 1976, tutti editi da Einaudi) Celati ha pubblicato due libri: *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* (Feltrinelli, 1985 e 1987). Il Celati attuale, svaporato il “comico” dei suoi primi libri, allorché appariva l’alfiere di un progetto letterario teso a ritrovare “un canale diretto di comunicazione con il reale”, propone un nuovo modello di scrittura: non la corporeizzazione, ma il minimalismo regressivo, anti-istituzionale, spinto sino alle fonti “orali” della narrazione, alla ricerca di quello che Calvino chiamava il “meraviglioso quotidiano” citando Caillois. Un opposto, ma in fondo solidale esempio di “povertà comunicativa” rispetto ai libri precedenti. “Che cosa è successo a Gianni Celati?” si è chie-

sta a suo tempo (su "Linea d'ombra" del novembre 1987) Grazia Cherchi. La perplessità sul nuovo registro celatiano è probabilmente espressa in termini un po' sbrigativi. Ma Celati è, a mio parere, miglior critico che narratore (si veda l'ottimo *Finzioni occidentali*, Einaudi, 1975). Il minimalismo narrativo di *Narratori delle pianure*, meglio teorizzato che risolto in concreto, tende a sfociare nel moralismo narrativo. Sicché la perseguita "povertà narrativa" si trasforma in povertà stilistica, quindi in povertà letterale. Ecco un breve campione di questa prosa (dal racconto *La città di Médina Sabbatt*, p. 77): "Un giovanotto di Mirandola, in provincia di Modena, aveva studiato per diventare ingegnere. Quando è diventato ingegnere è stato assunto in una fabbrica di ascensori, e quasi subito è stato mandato in Africa a installare per tre anni. Quando è tornato ha venduto il podere di suo padre e ha impiantato una piccola fabbrica; ma non voleva mai parlare di quello che gli era successo in Africa, né dire in che paesi era stato".

Su *Narratori delle pianure* esiste una recensione di Guido Fink ("Paragone", 426) molto bella e molto positiva; ho però l'impressione che Fink inseguia nel libro di Celati un'idea narrativa che è al di là del libro stesso, e semmai si realizza, ad esempio, in *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, uno dei capolavori della narrativa italiana del Novecento, che Fink indica come "precedente". O più ancora in minimalisti "magici" come Bilenchi o il primo Cassola. In *Quattro novelle sulle apparenze* - l'opera più recente - quattro possibili tracce narrative, che potrebbero essere prese da *Narratori delle pianure*, vengono sviluppate, anzi dilatate. La tecnica è di infoltire i pochi nuclei narrativi fondamentali con l'inserimento di un gran numero di microfunzioni. E la novità è solo un tessuto dalle maglie più fitte. Un narratore di cui si parla molto in questi ultimi anni, che sono per lui quelli della fama e del successo di vendite, è Sebastiano Vassalli, il cui più antico titolo che io ricordi è *Narcisso* (Einaudi), addirittura del 1968, testo - con il seguente *Il millennio che muore* (Einaudi, 1972) - in forte odore di avanguardia e di "bisboc-

cia verbale", secondo una definizione di Giorgio Manganelli. Nel 1980 era uscito *Abitare il vento*, romanzo comico grottesco di gusto celatiano (il Celati di allora) scritto in linguaggio "material-corporeo"; infine, dopo una biografia di Dino Campana e un saggio sulla questione altoatesina, l'opera migliore, *L'oro del mondo* (Einaudi, 1987), racconto molto vicino, dopo i "furori" apocalittico-integrati del passato, a uno "tradizionale", scritto da chi ha dei "fatti" da raccontare e conosce l'uso della sintassi e della punteggiatura. Il romanzo si articola su tre livelli: "Il privato, la storia, il libro nel suo farsi". Quello che funziona meglio è il "privato": la storia di un bambino rimasto orfano di genitori ancora vivi. Lascerei da parte, per quel che riguarda il secondo e il terzo livello, "l'epica stracciona" della guerra di Grecia e la conseguente "riflessione sulle nostre tare nazionali", nonché, soprattutto, "il libro nel suo farsi", con il quale Vassalli tenta anche il "romanzo del romanzo". Può essere che *L'oro del mondo* risenta d'un eccesso di intenzioni, che è il vero pericolo di Vassalli. Ma la storia del piccolo Sebastiano (l'infanzia, l'adolescenza vissuta nell'osteria del Ticino, in mezzo al "popolo del fiume") fonde armoniosamente vari registri. Vassalli ricorda con rabbia, dà di piglio al grottesco, alla deformazione, insomma alla sua più antica vena *maudite*; ma anche, ed è la novità, alla nostalgia, alla tenerezza malinconica. Il risultato è un frutto aspro e dolce nello stesso tempo che il lettore sente come un piccolo, ma autentico, dono poetico. Il che purtroppo non si può dire per il recente *La chimera* (Einaudi, 1990), nel quale Vassalli, indulgendo a un revival puramente commerciale del romanzo storico, ci dà un mediocre prodotto di consumo.

Un altro nome da segnalare è quello di Antonio Tabucchi, un narratore che dà, a mio avviso, il meglio di sé nei racconti piuttosto che nei romanzi. Le sue cose più notevoli, finora, sono *Il gioco del rovescio* (Il Saggiatore, 1981; poi, arricchito di tre racconti, Feltrinelli, 1988) e *Piccoli equivoci senza importanza* (Feltrinelli, 1985).

Tabucchi predilige come narratore la zona brumosa della vita dove verità e finzione, realtà e irrealtà, si corteggiano e intrecciano inestricabilmente, inscrivendosi l'una nel rovescio dell'altra. È uno scrittore che ama la mobilità, le fluttuazioni delle cose, il lievitare e confondersi di quel che sembra stabile. Si veda, ad esempio, un passo della prefazione alla seconda edizione del *Gioco del rovescio*: "Tutti [questi racconti] sono legati a una scoperta: l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo". Tabucchi non arretra di fronte alla manifesta "letterarietà" dei suoi temi (vi sono suggestioni barocche, da Pirandello, Borges, Fitzgerald, Proust, dall'amatissimo Pessoa). "Di mio", potrebbe rispondere sulla falsariga d'un altro passo della prefazione al *Gioco*, "c'è il mio modo di raccontarli, che fa sì che questi racconti siano questi racconti e non altri". Piccoli equivoci senza importanza, il racconto che dà il titolo alla raccolta, narra una storia dei nostri anni. Si apre su un processo: l'imputato è Leo, difeso dall'amico Federico; l'imputazione è terrorismo. Le fasi del processo sono intervallate da lunghi *flash-backs* sul passato dei tre amici presenti, in ruoli diversi, nell'aula. Il processo è l'atto culminante d'una serie di equivoci senza importanza che hanno determinato tre vite. È stato tutto un gioco delle parti, anche il processo è una recitazione: "Sapete com'è, succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano le scelte" (p. 15).

È il commento dell'io narrante, l'amico spettatore. Tabucchi rovescia il tessuto della realtà, ne scopre la trama irreali. La Grande Festa, il Gioco sono finiti male. Noi stavamo giocando: questo sembra essere il senso drammatico dell'esito d'una generazione; stavano giocando e sono stati giocati: "Ma non era una recitazione, no, era una cosa vera, stavano processando il Leo, e anche le cose che il Leo aveva fatte erano vere, e lui le stava confessando candidamen-

te, impassibile, e Federico le ascoltava impassibile, e allora ho pensato che anche lui non poteva fare altrimenti, perché quella era la sua parte nella commedia che stavamo giocando. E a quel punto mi è venuto un impulso di ribellione, come una volontà di oppormi a quella vicenda che pareva già scritta" (p. 15). È tutta colpa della Complicazione: "Allora mi è venuta una grande stanchezza e una specie di vergogna, e insieme è arrivata un'idea che mi ha assalito e che non ho saputo decifrare, qualcosa che potrei chiamare il desiderio della Semplificazione.

In un attimo, seguendo un gomito che si stava srotolando con la velocità di una vertigine, ho capito che noi eravamo lì a causa di una cosa che si chiama Complicazione, e che per secoli, per millenni, per milioni di anni ha condensato, strato su strato, circuiti sempre più complessi, fino a formare ciò che noi siamo e ciò che stiamo vivendo. E mi è venuta la nostalgia della Semplificazione, come se i milioni di anni per sortilegio si dissolvessero in un bruscolo di tempo fatto di niente" (pp. 15-16).

Ma la Semplificazione è impossibile: il sesso, la storia, la ragione son lì a complicare: il loro equivoco intrecciarsi nei cinque esseri di cui si parla li ha imprigionati in un frammento di realtà come insetti nell'ambra.

Senza una vera ragione, senza necessità: la vita di ciascuno è la somma di un nugolo di azioni poco più che casuali, di scarsa coscienza, di motivazioni momentanee. Il destino è un mosaico di tasselli che s'incastano a costituire la morsa. Forse è andata così anche per il terrorismo; forse anch'esso trova la sua tragica verità in quel che Lautréamont definisce "le puéril revers des choses", frase posta in epigrafe al *Gioco del rovescio*. La vita, come nel quadro *Las Meninas* di Velázquez, trova la sua chiave nella figura di fondo, quella che contempla da dietro, rovesciata, la rappresentazione delle cose. Tabucchi – ed è il suo aspetto originale – ritrova nella realtà, sconosciuta, resa reale, la letteratura.

Quando uscì, nel 1981, *Treno di panna* di Andrea De Carlo, si poté pensare ad una riattivazione dell'*école du regard*, di cui s'era tanto parlato a fine anni Cinquanta. Ma dietro la visività particolare, quasi un'ossessione descrittiva, dell'*école* c'era il cinema; in De Carlo, piuttosto, il media per eccellenza del nostro tempo, la televisione, con gli effetti di iperdeterminazione realistica che le sono peculiari. Un romanzo visivo, quindi, *Treno di panna*, ma non freddo; lo sguardo del narratore è dilatato, non vitreo, e non manca d'accendersi, di fronte alla realtà, d'un lampo, una vibrazione di "meraviglia".

È l'elemento di grazia del racconto, quel che lo rende gradevole e personale. Ma è anche, a tutt'oggi, quanto De Carlo aveva da esprimere e da comunicarci. Pur avendo in seguito scritto altri romanzi (quattro o cinque in pochi anni), egli resta l'autore di un solo libro, l'unico veramente "suo", il primo.

Verso una narrativa "debole"

Da vent'anni si discute in America sulla crisi, letterariamente espressa proprio da quello che è stato definito romanzo postmoderno, dell'"ego e della monade borghese", che trascinerrebbe con sé non solo "le proprie psicopatologie", con un conseguente "declino dell'affetto", ma anche "la fine dello stile, nel senso di uno stile unico e personale, la fine di un tocco individuale distintivo" (cfr. per le espressioni tra virgolette Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, 1989). E da noi? Se nel 1981, quando uscì, il termine "postmoderno" fosse stato più usato in critica letteraria, probabilmente *Treno di panna* avrebbe potuto essere considerato un archetipo del romanzo "debole" italiano: volendo, possiamo individuarvi tutti gli ingredienti necessari, dalla crisi dell'"ego" al "declino dell'affetto", anche se si può discutere sulla "fine dello stile".

Ma esempi supremi di "debolezza" anche in questo senso non mancano. Un tentativo di bilancio può partire dalla registrazione di un revival, quello del romanzo storico, che ha influenzato la più recente produzione narrativa. Il successo di pubblico è stato buono, sono corsi premi per un modello di storicità che ha a che fare con quell'effetto pseudo-nostalgico che i francesi chiamano *mode rétro*, attestato dai teorici del genere come una delle connotazioni fondamentali dell'arte postmoderna.

Si prenda ad esempio uno dei più recenti bestsellers, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini (Rizzoli, 1990), che ha dato all'autrice la vittoria al premio Campiello e il successo presso il largo pubblico.

Non si tratta, come per l'austero anonimo manzoniano, di "guerra illustre contro il tempo"; e neppure di un teatro della storia, un palcoscenico su cui allestire, in costumi d'epoca, una rappresentazione del proprio immaginario. Qui l'effetto è di un'incipriatura, il maquillage di un mediocre presente che viene truccato attraverso immagini lucenti quanto stereotipate da Seicento e primo Settecento. Un effetto da serial televisivo, secondo la buona disposizione del postmoderno verso i media. I risvolti di copertina dei nostri romanzi d'annata promettono innumerevoli intrecci, "ben orchestrata trama", "ricchezza di gerghi", addirittura, nel caso del romanzo post-leopardiano di Michele Mari (*Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Longanesi, 1990), un "falso in piena regola". Perché meravigliarsi? L'arte non è più, o non sarà più a breve scadenza, pensabile in termini di stabilità, perennità dell'autenticità di quello che si definiva una volta l'atto creativo. O almeno questo è quanto pensano i teorici del postmoderno. L'unica verità possibile dell'esperienza estetica tardo-moderna è, come scrive Gianni Vattimo nella *Società trasparente* (Garzanti, 1989, p. 96), "probabilmente il collezionismo, la mobilità delle mode, il museo".

Sparito, o in via di sparizione, lo stile personale (il che, bisogna riconoscerlo, semplificherebbe, e già semplifica, le

cose a legioni di narratori troppo “deboli” per aspirare a una qualche considerazione, ma desiderosi comunque di riconoscimento), non resterebbe dunque che il pastiche, la contaminazione, intesi però non come indignatio, alla Gadda, ma come “pratica neutrale... monca dell’impulso satirico”, come un discorso, per citare ancora Jameson, “in una lingua morta” (p. 37). Penso a questo proposito agli istrionismi narrativi, al gioco degli intrecci e dei gerghi di Aldo Busi, al suo recente rifacimento in italiano moderno, o postmoderno, di una parte del *Decameron* di Boccaccio. Operazione, quest’ultima, già tentata anni fa da Piero Chiara, con il risultato di un Boccaccio buono per il *Reader’s Digest*. Busi aggiunge un tocco di frivolezza, un’arricciatura da permanente che ricorda il trattamento inflitto alla Gioconda leonardiana nello spot televisivo di una nota acqua minerale. E che dire dei romanzi di Alain Elkann, di quell’“appropriazione affatto spontanea e affettuosa della vita cosmopolita moderna” che secondo il Moravia dell’introduzione al romanzo *Piazza Carignano* (Mondadori, 1988, p. 5) li caratterizzerebbe? Non si tratta piuttosto di un’utilizzazione, che non pare in chiave ironica, di moduli narrativi sul genere delle serie televisive di *Dynasty* o *Beautiful*. Quanto al “declino dell’affetto”, altra caratteristica fondamentale della poetica postmoderna, la mancanza di profondità, la ripetitività e la piattezza mortuaria di tante espressioni artistiche figurative (si pensi alle bottiglie, le lattine, le scarpe, gli stessi soggetti umani di Andy Warhol), tutto ciò non manca di una traduzione narrativa, anche da noi. Si tratta di quella generazione di trentenni, o post-trentenni, definita “senza qualità” espressione quest’ultima coniata per il Lodoli di *Diario d’un millennio che fugge* (Theoria, 1986). A tale generazione appartengono vari scrittori, raccolti ora, si direbbe in cooperativa, intorno alla rivista “Panta”, quadrimestrale di narrativa di cui si son visti tre numeri. Oltre ai già citati Elkann, Busi, Lodoli, anche Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli, Sandro Veronesi, Claudio Piersanti ed altri. Visti

così in gruppo, sulle pagine di Panta, sembrerebbero una formazione volenterosa, ma un po’ insipida, di dilettranti. Viene in mente un articolo recentemente pubblicato da Alberto Arbasino sul quotidiano “La Repubblica” (4 gennaio 1991), intitolato *Il trionfo della mezza calza*. Eccone l’incipit: “Attualmente tutti coloro che sono incapaci in qualunque campo – non sapendo né cantare né ballare né giocare al calcio né dipingere né metter bombe né diventar vere signore né governare il paese né gestire una trattoria o una lavanderia o una boutique – scrivono LIBRI, che vengono pubblicati come tali”. Se proprio si vuole, non è difficile, magari con l’aiuto del filosofo ed estetologo Vattimo, valorizzare anche i prodotti di tanta parte dei cosiddetti “nuovi narratori”. Si legga questo passo dalla Società trasparente: “L’essenza ornamentale della cultura della società di massa, le effimerità dei suoi prodotti, l’eclettismo che la domina, l’impossibilità di riconoscervi una qualche essenzialità – che fa spesso parlare di Kitsch per questa cultura – corrisponde invece pienamente al Wesen dell’estetico nella tarda modernità. Non è cioè in base a un ritorno a valutazioni ‘strutturali’ centrate sull’oggetto bello, che si può assumere un atteggiamento selettivo nei confronti di questa cultura. Kitsch, se esiste, non è ciò che non risponde a criteri formali rigorosi e si dà nell’inautenticità della mancanza di uno stile forte. Kitsch è invece solo ciò che, nell’epoca dell’ornamento plurale, prevede ancora di valere come monumento più perenne del bronzo, rivendica ancora la stabilità, definitività, perfezione della forma “classica” dell’arte. Non è esagerato dire che né l’estetica teorica, né la critica sembrano oggi preparate a orientarsi selettivamente nel mondo dell’estetico tardo-moderno *juxta propria principia*”.

Nell’epoca del misterioso “ornamento plurale”, tendiamo dunque, per impreparazione, a confondere categorie che dovremmo semplicemente rovesciare. Temo però, pur prendendo atto del Wesen tardo-moderno, che le categorie semplicemente manchino. Non è questione di richiamarsi o no

alla "perfezione". Passi il declino dell'affetto, passino l'effimero e l'inessenzialità e tutto l'ornamentale che si vuole. Il fatto è che il discorso sui cosiddetti "nuovi narratori" rinvia a un dato più elementare, si fa tecnico. I testi che abbiamo letti sono mal costruiti, inconcludenti, banali; nel migliore dei casi (ad esempio a proposito del secondo romanzo di Sandro Veronesi *Gli sfiorati*), ci si chiede invano perché siano stati scritti. Della maggior parte di queste opere avrebbero potuto essere autori alcuni personaggi del non dimenticato *Ecce bombo* di Nanni Moretti.

Siamo le mille miglia lontani dalla cosiddetta fiction di consumo: magari ci sapessero dare, i narratori di "Panta", un buon giallo, un thriller dallo scorrimento veloce. Stando alle vecchie, non più adeguate categorie, bisognerebbe, se mai ci si fosse stati, tornare a bottega: imparare a tenere in mano gli strumenti, misurare, segare, piallare, dar di stucco e di pennello, non senza, fra l'altro, quel briciolo d'umiltà che non sembra fra le più acclamate prerogative di alcuni dei nostri scrittori. Ci aspetta dunque, offerto dalla giovane narrativa italiana, un week-end letterario – per citare un recente libro di Tondelli – tutto postmoderno, nel senso che abbiamo appena sviluppato? Non esiste, oltre quelli che abbiamo già salvato, qualche esemplare di narratore un po' meno "debole"? Conservo un grato ricordo del libro d'esordio d'un giovane – Mario Fortunato, *Luoghi naturali*, Einaudi, 1988 – una suite di nove racconti incatenati fra loro, scritti in uno stile semplice, tutto paratattico, di una musicale tristezza; impressione confermata dalla lettura del secondo libro, racconto lungo più che romanzo, dal titolo *Il primo cielo* (Einaudi, 1990). Ma soprattutto vorrei parlare di un testo, uscito da poco, che mi sembra molto bello: *Bambine* (Einaudi, 1991) di Alice Ceresa. È il racconto, scritto in una prosa apparentemente impersonale, "fredda", che potrebbe essere quella di un referto o di una perizia, dell'infanzia e dell'adolescenza di due bambine, due sorelle, seguite nella "normalità" di una famiglia.

È proprio la severità, il distacco della scrittura, a consentire a un viluppo di emozioni viscerali di osservarsi ed esprimersi, affiorando da un buio gorgo autobiografico: un magma incandescente in cui si impastano tutti i noti ingredienti, non esclusa la violenza, l'orrore, forse la pietà, di un vissuto familiare. Accade così che il "gelo" di *Bambine*, entrando in circolo nel lettore, si scioglia, liberando un intenso, coinvolgente patema, a tratti insostenibile.

1991

Ritorno alla stilistica

Il Novecento è stato, almeno per la sua prima metà, secolo di grande fioritura narrativa, non indegno, quantitativamente e qualitativamente, dell'Ottocento. E ciò a dispetto di doversi arrabattare, piuttosto che con personaggi-uomo, secondo la fascinosa e un po' favolosa definizione di Giacomo Debenedetti, con personaggi-particella. È stato anche, il nostro, il secolo della narratologia, dell'analisi del racconto, dei romanzi smontati come orologi, tutti gli ingranaggi, viti e rotelline sparsi sul tavolo. S'era cominciato in allegria. Nella Russia degli anni Venti, sullo sfondo culturale immortalato da Bulgakov nel *Maestro e Margherita*, una serie di *enfants terribles*, fra cui spiccava Viktor Sklovskij, curiosi e genialmente impertinenti, anche se tutt'altro che filologicamente sprovveduti, si divertivano a smontare e rimontare romanzi e racconti dando spettacolo e facendo venire la mosca al naso ai tetri custodi dell'ortodossia marxista. Finì, nella Russia staliniana, con autocritiche, accuse di deviazionismo e conseguente silenzio. I formalisti russi furono dispersi, ma la narratologia era nata. Trent'anni dopo, eccoli, i formalisti, tornare d'ogni parte, questa volta nell'occidente capitalistico, ma come mutati. Non più, semplicemente, "formalisti", ma strutturalisti, semiologi, teorici del racconto, seriosi, informatissimi, asettici, la maggior parte cattedratici, a perseguire, con laboriosa supponenza, quella "scienza della letteratura" che era stata la spavalda boutade, di gusto un po' futurista, dei giovani russi di Mosca e Pietroburgo. Fu il momento, per limitarci a poche citazioni, delle analisi del racconto di Roland Barthes, della logica dei possibili narrativi di Claude Bremond, delle categorie narrative elaborate e discusse nei primi studi di Gérard Genette. Tutti prodotti degli anni Sessanta. Poi, all'improvviso, la crisi. Barthes confessa di avere in fondo giocato, d'aver perseguito un suo privato e solo apparentemente "scientifico" *plaisir du texte*. Per quanto riguarda gli altri, gli orologi, rimontati da tecnici in camice, non funzionano. Che cosa mancava?

È una delle riflessioni proposte da Cesare Segre nella sua più recente raccolta di saggi, *Intrecci di voci*, il cui sottotitolo è *La polifonia nella letteratura del Novecento*: “Le pretese leggi del narrare erano risultate insoddisfacenti per almeno tre ragioni: 1) coincidevano difficilmente o incompletamente con gli eventi effettivamente narrati in un testo letterario; 2) non coprivano la totalità del testo: ecco per esempio, come correttivo, gli studi sulla descrizione; 3) probabilmente non esistono. Non voglio certo negare l’utilità delle analisi proposte e messe in atto: esse ci hanno portato vicini a quegli stereotipi dell’azione a cui ci rifacciamo nella nostra esperienza conoscitiva, e in particolare raccontando. Ma si avvertiva, e molti avvertirono, che l’orizzontalità della successione di eventi prescindeva completamente dalla verticalità del rapporto emittente-ricevente, insomma dalla prospettiva e dalle modalità della comunicazione” (pp. 13-14). L’analisi narratologica ebbe i suoi delusi (Genette) e i suoi pentiti (Todorov). Per Genette, in particolare, il campo di prova mortificante era Proust: “Si era accorto presto che il testo del grande romanziere non sopportava una riduzione funzionale” (p. 14). Risultato: l’abbandono di strategie narratologiche irrazionalisticamente fondate su una teoria dell’avvenimento e della concatenazione” e ritorno ai “problemi del punto di vista”, elaborati soprattutto da teorici americani, a partire da Henry James a fine Ottocento. Per James e i suoi prosecutori anglo-americani, il *point of view* o *focus of narration* è “l’angolo di ripresa, il centro narrazionale, il punto ottico in cui si pone un narratore per raccontare la sua storia”. James ne fece un cardine della sua poetica del romanzo “ben fatto”, facendolo normalmente coincidere con la percezione di un personaggio interno alla storia, personaggio-osservatore che osserva gli altri personaggi, come nota Edward Morgan Forster a proposito di Strether, la figura chiave di *The Ambassadors*, “attraverso le lenti procurategli da un oculista un po’ troppo di prim’ordine”.

Le tesi di James furono riprese e sviluppate da un suo critico, Joseph Warren Beach, fin dal 1918; poi da Percy Lubbock, che fu il primo, come nota Segre stesso, a dare nel 1921 “una esposizione autonoma del problema” e a identificare “quattro tipi di presentazione dei fatti, ognuno implicante una particolare posizione dell’autore rispetto ai fatti: quella panoramica, con autore onnisciente; quella scenica e quella drammatica, entrambe con autore assente; infine quella pittorica, risultato della mediazione del narratore o di un personaggio”. In seguito sarebbero uscite le opere di Brooks e Warren, di Stanzel, di Booth, di Friedmann ed altri. Ma negli anni Settanta, due studiosi, in particolare, avrebbero riproposto in Europa, al di là dell’area germanica e anglosassone, gli “studi sul punto di vista” proprio, come si ricordava all’inizio, nel momento della crisi della narratologia francese: il primo è Gérard Genette, cui si è già accennato; l’altro Michail Bachtin, autore di uno studio, *La parola nel romanzo* - che Segre definisce giustamente “luminoso” - scritto nel 1934-35, ma pubblicato solo nel 1975 e tradotto in italiano nel 1979.

Genette e Bachtin sviluppano indipendentemente l’uno dall’altro, nel caso di Bachtin con straordinario e sorprendente anticipo, una trattazione dei problemi del “punto di vista” in senso non tanto tipologico, come i teorici anglo-americani, ma fenomenologico, più attento alla dinamica dei singoli testi. In che modo? Lasciamo parlare Segre: “Genette non attua un recupero di teorizzazioni rimaste senza molta eco in Europa; egli inquadra i problemi del punto di vista sotto la coppia modo/voce... Il modo risponde alla domanda: ‘qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?’; la voce alla domanda: ‘chi è il narratore?’; o, a dirla più sinteticamente: ‘chi vede?’ (modo); ‘chi parla?’ (voce)” (p. 14).

È proprio l’introduzione della categoria della “voce” che permette una più sottile stilistica delle forme narrative, ovvero del processo d’individuazione del racconto. Su que-

sta linea anche il lavoro di Bachtin sulla plurivocità e la polifonia nel romanzo: "Ciò che Bachtin ha rivelato è che nel romanzo s'intrecciano molte voci e molti linguaggi, al di là dell'eventuale caratterizzazione stilistica o linguistica dei singoli personaggi attraverso i loro discorsi. Ci sono anzitutto, nella parte non dialogica, i vari linguaggi sociali, espressione di ideologie, classi, mestieri, ambienti: l'uso di termini che vi afferiscono costituisce una concentrata allusione alla vicinanza e alle eventuali tensioni fra gli strati. Il quadro della società rappresentata rinvia alla complessità della società reale tramite i riferimenti al quadro delle manifestazioni linguistiche. Poi s'incontrano i registri e gli stili individuali. Che non sono soltanto quelli propri dello scrittore e quelli dei differenti personaggi. Perché la citazione 'pura' di questi registri, attraverso i discorsi diretti, si complica mediante contaminazioni e sovrapposizioni. Sono contaminazioni le mescolanze fra i registri di un personaggio e quelli del narratore, o di un qualunque intermediario; sono sovrapposizioni quelle tra l'intenzione del narratore e del personaggio: il primo può stilizzare o parodiare o criticare la voce del secondo nell'atto stesso di riferirla. Ciò accade in due direzioni opposte: l'autore può mescolare la sua voce a quella del personaggio, oppure far propri i discorsi dei singoli personaggi, riferendoli indirettamente ma conservandone, in parte, le tonalità linguistiche" (pp. 3-4).

Intorno al 1975, insomma, i "problemi del punto di vista", arricchiti, nel senso che abbiamo visto, da Genette e Bachtin, sembrano tornare d'attualità. Di conseguenza, s'assiste alla fioritura "d'una riflessione teorica d'alto livello", capace di elaborare concetti narratologici sofisticati. Eccone alcuni, citati dallo stesso Segre: "enunciato ed enunciazione; discorso diretto, indiretto e indiretto libero; autore e lettore impliciti, narratore e narratario, ecc; pragmatica del discorso; teoria della plurivocità e degli ideologemi" e via dicendo. Il risultato è che "a un certo punto si ha l'impressione che troppi strumenti si accavallino, riducendo il ricer-

catore troppo sottile all'immobilità" (p. 15) e, aggiungiamo noi, il lettore in picciotta barca al naufragio su termini massicci come scogli. La proposta di Segre è drastica: lasciare in campo "le sole persone effettivamente attive nell'emissione e nella ricezione di un racconto: il narratore (delegato o alter ego dell'autore), i personaggi, il lettore" (p. 15) e osservarne le interazioni dialogiche: "Il narratore dialoga, contemporaneamente, con i personaggi e col lettore; e il dialogo con i personaggi è inserito nel dialogo con i lettori" (p. 18). È il punto in cui Segre si avvicina di più a Bachtin. Per lo studioso russo la sostanza stessa della parola è dialogica e tale dialogicità si esalta artisticamente nel romanzo, da lui definito "fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco".

Alla fine, anche nel caso della scatola cinese narratologica, era, come all'inizio, la parola. Ormai arrugginite, nei depositi degli anni Settanta, le strutture del racconto, si tende a rientrare nei termini di "un'analisi dello stile" che sola consentirebbe l'individuazione "in modo sicuro" di quel punto di vista "assiologico-linguistico" di cui parla Bachtin nella *Parola nel romanzo* e che, secondo il Segre del saggio *Riflessioni sul punto di vista*, appare molto più diffuso, nel suo stabilirsi attraverso la dialogicità del linguaggio, di quello "ottico" alla James. Applicazione pura, quest'ultima, più teorica che pratica e comunque "d'avventurosa individuazione", d'un modulo-cardine della narrativa (p. 20).

Ma vediamo come, sfolto il numero dei giocatori in campo (ammessi solo, lo ricordiamo, l'autore, i personaggi e il lettore), Segre conduce la sua partita narratologica. *Intrecci di voci* contiene, oltre ai due saggi teorici da cui abbiamo largamente attinto fin qui, altri otto studi, sette dei quali su autori novecenteschi; l'ultimo, stampato in appendice, ha per oggetto la dialogicità nella poesia del Belli.

Già in *Riflessioni sul punto di vista* un esempio concreto, un "confronto tra i due blocchi di racconti" (p. 21) costituenti la serie di Marcovaldo di Calvino nell'edizione del 1958 e

del 1963. Stabiliti con le sigle N, P e L la presenza del Narratore, del Personaggio e del Lettore, Segre individua nella tessitura della seconda edizione, rispetto alla prima, una più marcata presenza di elementi di polifonia, di plurivocità e pluridiscorsività, proprio in senso bachtiniano. Il rapporto emittente-destinatario tende, rispetto all'edizione del 1958, ad arricchirsi di "possibilità epistemiche" (p. 26), ovvero, in termini più semplici, di interazioni di punti di vista nel concreto articolarsi e contaminarsi delle "voci" del racconto.

Plurilinguismo e plurivocità sono anche le categorie bachtiniane più attive nell'analisi, nel sesto saggio, della "costruzione a chiocciola" del *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo. Nell'ottavo, *Il problema della voce narrativa nell'"Autunno del Patriarca" di Garcia Marquez*, il più antico della raccolta, essendo stato scritto in spagnolo nel 1979, Segre affronta l'articolarsi dell'effetto di corallità nel romanzo dello scrittore sudamericano. Ma il saggio sul quale, per densità e ricchezza di stimoli, vorremmo soffermarci più diffusamente, è il terzo, intitolato *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)*. Segre vi esamina trent'anni di narrativa, dal Gadda della pubblicazione su "Letteratura", nel 1938-41, della *Cognizione del dolore*, all'edizione ampliata dello stesso romanzo pubblicata nel 1970 presso Einaudi. Secondo Segre, "la recente scoperta di Bachtin permette di rileggere in modo nuovo i romanzi di Gadda" (p. 31). La prima acquisizione è che i cosiddetti "problemi del punto di vista" in narrativa, come sarebbero stati in seguito elaborati dalla scuola anglosassone da Friedman a Chatman e dal Genette della distinzione categoriale fra "voce e modo", e persino l'idea bachtiniana del romanzo, erano state oggetto di riflessione autonoma da parte di Gadda fin dal 1924, anno di composizione del testo pubblicato solo nel 1983 da Dante Isella con il titolo di *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. Bachtin elabora un concetto di pluralità linguistica come specchio della pluralità sociale che "è fondamentale

pure in Gadda" (p. 33). Ecco, alla luce del grande saggio di Bachtin, ma anche delle notazioni del *cahier* gaddiano, come appare il paesaggio narrativo del *Pasticciaccio*: "Il gioco delle voci e dei modi raggiunge il punto più alto nei primi sei capitoli originari del *Pasticciaccio*."

Qui abbiamo una tecnica vicina a quella del punto di vista, ma realizzata con grande complessità. Si notino fatti fondamentali: 1) il palazzo di via Merulana, tra inquilini, portiera, cameriere e garzoni, fornitori vari, costituisce uno spaccato linguistico-sociale estremamente differenziato (esso si amplia ancora intersecandosi con l'ambiente degli inquirenti); 2) le procedure dell'interrogatorio, in loco e alla questura, danno un microfono alle voci degli inquisiti, ora riportate direttamente, ora riassunte mentalmente o tradotte nell'italiano burocratico dei verbali degli inquirenti. Queste voci spesso contengono prospettive interne, dato che riferiscono discorsi, diretti e indiretti, e opinioni delle *dramatis personae*, e in particolare dell'assassinata Liliana. Questa pluralità e polifonia ha in Ingravallo il suo coordinatore. Ma Ingravallo è pure personaggio, e alter ego dello scrittore. E lo scrittore stesso, che non resiste alla tentazione di intervenire con enunciati propri, dà spazio altre volte a una specie di voce collettiva, chiacchiericcio dei coinquilini, dei curiosi, dell'opinione popolare. Abbiamo insomma, almeno: la voce dello scrittore, quella di Ingravallo, quella della collettività; le voci dei singoli personaggi, quelle dei personaggi narrati da altri personaggi" (p. 34).

È una pagina esemplare, non solo per quanto può offrire di inedito in maniera di critica gaddiana o per i suggerimenti metodologici. L'impressione del lettore, non certo secondaria, vista la situazione di grande autorevolezza di Segre nel panorama della critica italiana odierna, è quella di un mutamento di fisionomia dello studioso. Qualcosa che s'era già notato in *Fuori del mondo*, il libro uscito nel 1990. L'attraversamento dello strutturalismo è compiuto, il fanciullino semiologico rifluisce nel grembo della grande madre, la stili-

stica. Segre torna sui suoi passi, riscopre un'immagine di sé che tende a correlarsi con quella di *Lingua, stile e società* e rilancia se stesso come solo i ricercatori di razza sanno fare. Il risultato, nell'ottica del lettore, è quanto mai accattivante. Diminuiscono i diagrammi ineccepibili, ma un po' terrificanti, delle opere degli anni Settanta, la pagina si fa più morbida e ricca di toni, i saggi, senza perdere nulla in scientificità, crescono in scrittura. Affiorano, pur nel più assoluto rispetto, benemerito in tempi di decostruttivismo, dell'oggettività del testo, quegli elementi umorali che Debenedetti definiva "la poesia del critico". Ne è esempio la stessa angolazione prospettica del saggio di cui ci stiamo occupando, un'occhiata di scorcio su trent'anni di narrativa italiana. All'entusiasmo per la riscoperta della possibilità di una nuova lettura, in chiave bachtiniana, di Gadda, s'accosta una certa "freddezza" nei confronti di Pasolini narratore di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*, cui sono preferiti altri cultori dell'"esperimento della mimesi dialettale": il Testori del *Dio di Roserio* o il Mastronardi del *Calzolaio di Vigevano*, opere in cui è messa in atto, in senso più gaddiano di quanto non si riconosca a Pasolini, la strategia "dello scavo, la mescolanza e la sovrapposizione tra voce (e lingua) dell'autore e dei personaggi" (p. 39). La rassegna di narratori continua veloce, a tratti si fa incalzante. Il modello narrativo polifonico e pluridiscorsivo di matrice gaddiana, che in qualche momento sembra costituirsi, senza che il critico lo affermi mai esplicitamente, come "valore", non trova veri proscrittori, neanche in Testori e Mastronardi, presto transfughi rispetto a quanto annunciato nelle prime opere. La ragione evocata è schiettamente sociologica: "Abbiamo visto che i nipotini dell'ingegnere, dichiarati e no, non hanno puntato con tutte le forze verso l'obiettivo di un romanzo polifonico. Anche quelli che vi si sono avvicinati di più hanno presto mutato la rotta. Evidentemente la realtà sociale, completamente mutata nei due decenni del dopoguerra, non ispirava comunque alcun riconoscimento positivo. L'aumento crescente del livello di vita

non era stato accompagnato da un assestamento sociale e culturale. E la velocità con cui si verificò il boom economico, per crollare quasi subito, mostrò, la poca solidità dell'edificio. La continua contestazione, anche pretestuosa (ma ciò non importa), del modo di essere borghese non faceva che sottolineare la povertà di tradizione e di prestigio, l'isolamento ideale della classe con cui, in altri paesi, l'invenzione narrativa si era sostanzialmente sintonizzata. Abbiamo così una serie notevole di scrittori che attuano diversi tipi di espressionismo, dell'invenzione più che della lingua, accomunati dall'estraneità (o dalla fuga) rispetto alle istituzioni della vita associata" (pp. 41-42).

È il caso di Villa, Manganelli, Vassalli e, maggiore di tutti, secondo Segre, Antonio Pizzuto. Ad Alberto Arbasino vengono riconosciuti un grande impegno formale, culminante nell'elaborazione di "vari tipi di mistura linguistica", ma non la qualifica di narratore polifonico, limitandosi le sue sperimentazioni a un "approccio di carattere intellettuale" in cui non risalta un vero "sforzo di immersione nel reale e nella realtà sociale". Anzi, "il gioco sulle tecniche del romanzo" di Arbasino ha un carattere funebre, presupponendo un "atto di morte del romanzo stesso". Così, le difficoltà dei nostri romanzieri nella realizzazione della polifonia rivelerebbero "una nuova motivazione: la consapevolezza di riserve sulla possibilità d'identificazione totale o parziale con i personaggi, d'interpretazione degli atti" (pp. 42-43). L'esperienza gaddiana deve dunque considerarsi irripetibile; se al romanzo restano aperte nuove strade, per Segre "probabilmente non si tratta né di quella dell'espressionismo, né di quella della polifonia" (p. 44). Conclusione della quale vorremmo sottolineare al lettore, oltre alla spiccata valenza militante, una sorta di criptica malinconia, appena sfumata dall'avverbio di dubbio.

Il Gattopardo ritrovato

Qualche anno fa, uno studioso siciliano, Francesco D'Orsi Meli, scoprì nel corso d'una ricerca di storia locale una serie di articoli firmati da un del tutto ignoto Giuseppe Aromatizi, usciti fra il maggio 1922 e il novembre 1924 sulla terza pagina del "Giornale di Sicilia". Si trattava prevalentemente di elzeviri di letteratura, musica ed arte, ma anche di argomento storico, non senza riferimento a fatti di costume. Gli articoli destarono subito in D'Orsi Meli un "fascino particolare, legato alla singolarità di quel nome, alla natura degli argomenti, al fraseggio e all'estro linguistico". Giuseppe Aromatizi: chi era costui? Aveva pubblicato ventiquattro scritti sulla pagina culturale di un giornale allora frequentato da collaboratori illustri (De Roberto, Cesareo, Tilgher, Pirandello) e s'era poi volatilizzato. L'inesistenza di un archivio presso il "Giornale di Sicilia" rendeva assoluto il silenzio attorno al nome.

D'Orsi Meli impostò altre ricerche, ma di un Giuseppe Aromatizi che potesse essere autore di quei testi nessuna traccia, né prima del '22 né dopo il '24; né sul "Giornale di Sicilia" né su "altre Riviste o Rassegne". Prendeva sempre più corpo un'ipotesi di gusto stendhaliano: e se si fosse trattato di uno pseudonimo, se dietro quel nome si fosse nascosto qualcun altro? Una serie di indizi portavano a pensare che Giuseppe Aromatizi altri non fosse che Giuseppe Tomasi di Lampedusa, l'autore del Gattopardo. L'ipotesi, attentamente vagliata, si è trasformata nel volume di cui ci occupiamo oggi: la raccolta di tutti gli scritti ritrovati di Aromatizi, con una premessa dello scopritore D'Orsi Meli, e introduzione, cura dei testi e note di Andrea Vitello, autore della bella e appassionata biografia lampedusiana pubblicata nel 1987 da Sellerio.

Il misterioso Aromatizi doveva essere, come risulta da certi accenni autobiografici contenuti in uno degli elzeviri, un uomo giovane, a Napoli da appena sei mesi, lettore fervido di varie letterature, in particolare di quelle inglese e fran-

cese. Ben quattro elzeviri sono dedicati a Byron e due a Shelley: altri autori oggetto di trattazione sono Goethe, Flaubert, Maupassant, Baudelaire, Holst, France, Goldoni, Krykov, Schiller. Tra gli “artefici purissimi”, cui via via si fa riferimento, notiamo inoltre Leopardi, Wilde, Baudelaire, Dostojevskij, Dante, Nietzsche.

Al di là dell’accento “ispirato”, lirico fino al limite dell’enfasi della scrittura, piuttosto fastidioso al gusto odierno, l’interpretazione che Aromatisi fa dell’elzeviro, destinato a strutturarsi fra il ’20 e il ’40 come un vero e proprio genere letterario, è quasi canonica. Le sue prose sono variazioni in margine ai libri letti, di fondo critico, ma non prive di discreti accenni autobiografici, spunti descrittivi e sviluppi drammatici. Si disegna ai nostri occhi una figura di giovane esteta, innamorato della bellezza, supremo valore, “l’unica realtà pura che esiste in tante pure illusioni e in tante brutte realtà”. Il poeta gli appare una personalità d’eccezione, un “eroe” nel senso del Carlyle, non senza implicazioni schopenhaueriane e nicciane; il critico, e qui occhieggiano Wilde e D’Annunzio, è artifex additurs artificis: “Pensiamo”, si legge in uno degli elzeviri, *Gli occhiali e i capelli*, “di riportare la critica ad una concezione ‘artistica’”. Colpisce in questa prosa l’abbondanza di aggettivi, puntigliosamente elencati dal Vitello nella sua “Introduzione”, nella quale si parla in proposito, di “iperdosaggio”. Il movimento del linguaggio che tende a una sorta di vibrante, mistica paratassi; le scelte lessicali, fra cui risalta il sostantivo “artefice”; il gusto figurativo delle descrizioni: tutto sa di manierismo dannunziano. Una sola citazione per tutte quelle possibili dall’*Antitesi di Beethoven*: “Nel genio incontrastato e invitto di Beethoven, l’uomo e l’artista hanno ognuno una missione da compiere: e l’uno spesso, per questo, in perfetta contraddizione con l’altro. Simile contrasto in Nietzsche, altro figlio di Germania. L’artefice del superuomo ci si rivela, a traverso il verbo di Zaratustra, il più grande rivoluzionario del tempo nostro. Ed egli è tale. Ma chi saprebbe pensar mai ad un

Nietzsche che la folla di una borgata d’Italia chiamava ‘Il Santo’, che andava raccogliendo per inebriarsi di profumo le nostre rose più belle?”.

Le probabilità che gli elzeviri siano di Giuseppe Tomasi di Lampedusa non ancora trentenne sono, secondo i curatori dell’edizione, piuttosto alte, anche se manca la prova certa.

Ma, come accennavamo, gli indizi sono numerosi; alcuni esterni alle prose, altri interni, di carattere tematico e stilistico. Lo stesso cognome Aromatisi sarebbe, secondo il D’Orsi Meli, un anagramma di Tomasi arricchito da un prefisso che sembra accennare, cripticamente, alla origine aristocratica dello scrittore. Ma esistono osservazioni più persuasive: lo stile degli elzeviri di Aromatisi è vicino a quello di tre saggi critici pubblicati dal Tomasi nel 1926-27 sulla rivista genovese “Le opere e i giorni”, fondata e diretta da Mario Maria Martini. I tre saggi, scoperti da Andrea Vitello nel 1965, sono dedicati, nell’ordine, a Paul Morand, a Yeats, al *Caesar* di Gundolf. Fino a questo momento, e sempre che si dia credito all’identificazione Aromatisi-Tomasi di Lampedusa, i tre scritti genovesi erano da considerarsi la più remota pubblicazione dell’autore del Gattopardo; gli elzeviri di cui diamo notizia spingerebbero ancora più indietro nel tempo e moltiplicherebbero nel numero i reperti dell’archeologia lampedusiana.

Agli inizi degli anni Venti, un giovane timido e silenzioso, autodidatta, consegnava a uno pseudonimo i primi frutti di un ingegno che si sarebbe espresso pienamente solo in età senile. D’Orsi Meli e Vitello si impegnano, soprattutto il secondo, nell’auscultazione di quella prosa, per coglierne ogni possibile presagio gattopardesco. In particolare, D’Orsi trova in un elzeviro dedicato a una commedia di Goldoni, *Il protagonista del matrimonio*, “un senso aristocratico dell’esistenza” tipico del principe scrittore, se non addirittura la “filosofia di Don Fabrizio a proposito dei nuovi rapporti tra i Salina e i Sedara”. Da parte sua, Vitello trova “difficile scoraggiare il lettore che ritiene di intravedere già, in

parecchi brani, il terriccio da cui nascerà quel pessimismo umanitario che farà da sfondo allo scenario del Gattopardo". In particolare, un embrione consistente, in questo senso, si troverebbe in Shelley. Riscontri di grande interesse, come si vede, ma forse un po' generici, più suggestivi che probanti. Allo stato attuale delle conoscenze, tutto rimane un'ipotesi. In attesa di una più sicura filologia, ci limiteremo a un'osservazione molto soggettiva, ma così intensa da renderci attribuzionisti. Si sente, nella relativa ingenuità del giovane Aromatizi, un fervore, espresso in intrecci di linee melodiche che, infinitamente più articolate, su un fondo armonico più complesso e maturo, rimane intatto nelle lezioni francesi e inglesi tanto più tarde di Lampedusa e risuona con identico timbro. Qualcosa che potremmo definire una vera e propria religione della letteratura, che assimila, più di ogni altro rilievo possibile, il ragazzo all'uomo maturo e fa coincidere, per virtù o vizio d'orecchio del lettore, Aromatizi con Tomasi.

1993

Generazione che vola basso

All'inizio degli anni Settanta, pareva a qualcuno in Italia che l'unico modo concesso alla narrativa per ritrovare la realtà smarrita, sepolta sotto i cumuli di scritture e riscritture, fosse la "corporeizzazione del linguaggio". Le parole dovevano impoverirsi, abbassarsi sino a trasformarsi in puri gesti. Si parlò per i primi interpreti nostrani del modulo (il Celati delle *Avventure di Guizzard* e di *Lunario del Paradiso*), di "stile basso" e di "lingua cruda, stecchita, asciutta, volgare, plebea". Poi arrivò Tondelli e con lui *Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini*: con queste opere, secondo l'ex avanguardista Angelo Guglielmi, uno dei teorici della corporeizzazione, il piacere barthesiano del testo si ritrova "per intero racchiuso, in un proposito critico e di sfida, dentro il perimetro del corpo".

Tondelli, "cantore della condizione giovanile nella società postindustriale", fece subito scuola. "Scrivi come parli", pare raccomandasse ai proseliti, prima di inserirli nelle tre antologie under 25 da lui curate. Il risultato è, per usare un lessema ricorrente nelle loro opere, una generazione letteraria di "sfigati" che volano basso o se ne stanno giù per terra. Tanti Jacopo Ortis, molti dei quali iscritti al Dams di Bologna, che vivono la caduta delle illusioni ristretti in duemila parole di gergo a base ultracorporea: un capitale linguistico con il quale nessuno, malgrado le illusioni dell'ultimo e giovanissimo adepto, Enrico Brizzi, è mai uscito e forse mai uscirà dal gruppo (si veda, di Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Transeuropa). È ben vero che i "nuovi" narratori, spesso rinviati incautamente ad un per loro stratosferico *Giovane Holden*, che è, per chi non lo ricordasse, del 1945, non mancano di una legittimazione estetica. Non si parlava anche da noi, fino a poco tempo fa, di un "alleggerimento" dell'esperienza del bello, con la crisi del concetto di unicità e originalità dello stile? Il weekend postmoderno, cominciato negli anni Ottanta, continua nel decennio successivo. Con il restringersi massmediale del concetto di

“attualità”, bastano cinque anni a fare una generazione. Siamo già, all'affacciarsi del nostro decennio, ai cantores Euphorionis dei maestri del millennio che muore. Sulla scena sono ora Silvia Ballestra, Rossana Campo, Giuseppe Culicchia, Michele Serio, il già nominato Enrico Brizzi: una generazione ancor più “senza qualità” della precedente? In principio, per tutti, non solo per Rossana Campo, autrice del romanzo omonimo, erano le mutande; gli auctores sembrano, oltre Tondelli, qualche residuo bellico del gruppo '63 ancora in circolazione, e adozione, al Dams, i testi della canzone dei rockettari, i fumetti stile Cattivik. Immagino che l'industria editoriale, almeno finora, strappi ai “nuovi scrittori” i fogli dalle mani e assembli di corsa i loro libri, finché il vento tira e la curiosità del pubblico, alimentata, più che dalla critica, dal Costanzo show, dura.

Ed ecco il problema: se Silvia Ballestra, che ha esordito nel 1991 con il *Compleanno dell'iguana*, è a venticinque anni al terzo libro, il recentissimo *Gli orsi* (Feltrinelli), quanti ne avrà scritti alla stessa età il Brizzi, nato a Bologna diciannove anni fa, come recitano le biografie ufficiali? E quante maestose storie d'amore e di rock parrocchiale, tutte uguali in tante copertine, dovremo sorbirci nel frattempo? E con esse la pleora di “okay”, “kazzo”, “va bene”, e via dicendo, mentre sotto la dura scorza degli intercalari sbocceranno le frasi stile va dove ti porta il cuore che sanno commuovere. Ecco un reperto, uno solo d'après Brizzi: “Domani, a scuola, quando ci vedremo, per favore, corri incontro. L'ho sperato tutti questi giorni e non è mai successo”.

1994

Fortini, l'eretico a metà

Franco Fortini nacque a Firenze il 10 settembre 1917, da padre ebreo, Dino Lattes, e madre cattolica, Emma Fortini del Giglio, della quale adottò il cognome a partire dal dopoguerra. Indirizzato dapprima, per volere paterno, agli studi giuridici (e in giurisprudenza si laureò nel 1939, quindi in lettere con una tesi di storia dell'arte), Fortini si accostò alla letteratura nella seconda metà degli anni Trenta, nella Firenze ermetica di Bo, Bigongiari, Gatto, Luzi. I suoi primi scritti (racconti, poesie, saggi critici, che firmava ancora con il cognome paterno di Lattes) uscivano sulla “Riforma letteraria”. Negli articoli di critica di questo primo periodo, che può essere considerato la sua veglia d'armi, appare già polemico verso la “purezza che è vuoto pneumatico”, il “silenzio ascetico” dei letterati dell'Ermetismo. Sono anni di interessi filosofici e religiosi (legge, fra l'altro, Michelstaedter) che culminano, nel 1939, nel battesimo nella Chiesa valdese. Il giovane Fortini, sotto l'influenza di Giacomo Noventa, appare già intento alla registrazione di un valore etico e sociale della letteratura.

Nell'agosto 1941 è chiamato alle armi come sottotenente di fanteria; nelle settimane precedenti l'armistizio, conosce Vittorini a Milano. Dopo l'8 settembre 1943, si rifugia in Svizzera, ove entra in contatto con gli italiani della vecchia emigrazione antifascista. Segue l'iscrizione al Partito socialista, il rientro in Italia per partecipare alla lotta partigiana e in particolare all'episodio della Repubblica di Valdossola.

I mesi passati in Svizzera furono, per affermazione dello stesso Fortini, “un turbine di scoperte”: Marx, Lenin, *La speranza* di Malraux e *Fontamara* di Silone, *Il silenzio del mare* di Vercors e il Bernanos dei *Grandi cimiteri sotto la luna*. Fortini va forgiando e registrando gli strumenti che faranno di lui uno dei protagonisti della cultura di sinistra italiana.

Con la liberazione, comincia l'esperienza del “Politecnico”, la rivista diretta da Vittorini, con le sue proposte di una “nuova cultura”, basata sull'“impegno” sociale e politico del-

l'intellettuale. Fortini partecipa pubblicando sulla rivista soprattutto voci enciclopediche d'impostazione pedagogica, collaborando così a quell'intento divulgativo, ma non volgarizzante, che si poneva, alla fondazione, come uno degli indirizzi fondamentali del periodico. Più tardi, in uno scritto del 1953, raccolto in *Dieci inverni*, il primo libro fortiniano di saggistica, e secondo alcuni a tutt'oggi il più bello, tutta la vicenda di "Politecnico", nelle sue luci e ombre, sarebbe stata raccontata e ripensata. In quel libro Fortini avrebbe offerto, su posizioni di originalità e grande spregiudicatezza rispetto ai clichés culturali e politici del tempo, il suo contributo a un discorso sociale dopo che aveva lasciato il partito nel 1957. Spicca, in particolare, un'idea di letteratura e critica in cui risalta una lettura tutta personale di Gramsci (Fortini respinge il concetto di "nazional-popolare") e una precoce e approfondita meditazione del pensiero estetico di Lucács, dai più notevolmente frainteso negli anni del primo dopoguerra. Fortini in particolare rivendicava, in armonia con la sostanza genuina di quel pensiero e contro le interpretazioni del marxismo contenute nelle tesi estetiche di Zdanov adottate anche in Italia, "il carattere di 'conoscenza' dell'opera d'arte e dunque la sua dignità di microcosmo, di originale interpretazione del reale". Nel 1946 esce *Foglio di via e altri versi*, in cui sono raccolte le migliori poesie scritte fra il 1938 e il 1945; opera di "acerba ma anche robusta novità" (Mengaldo), in cui i dati della prima educazione ermetica, "il normale derivativo autobiografico", tendono a protendersi verso i "grandi eventi collettivi".

Con *Foglio di via* comincia una produzione editoriale, per limitarci ai libri, che terrà impegnato per anni lo scrittore su vari tavoli: poesia, narrativa, saggistica politica e letteraria, prose diaristiche, traduzioni, pubblicazioni universitarie: Citiamo *Agonia di Natale* (1948), *Poesia e errore* (1959), *Questo muro* (1973), *Una volta per sempre* (1974). Nel '58 Fortini era entrato nel gruppo di "Officina" da cui uscì più tardi sbattendo la porta. Il suo è un corpus imponente, che fa di

lui, assieme a Pier Paolo Pasolini, il suo vero, costante, conflittuale interlocutore, uno dei più prolifici intellettuali italiani del dopoguerra.

"Si è voluto vedere fra queste diverse forme di comunicazione un conflitto che, secondo la critica più recente, è da leggere semmai come il riflesso, riconosciuto e assunto consapevolmente, di una condizione storica", ha scritto l'autore di se stesso. Ma il conflitto è più apparente che reale: Fortini, secondo Cesare Garboli, ha fatto della politica "una grande, sognata poesia sempre da scrivere; e della propria vocazione poetica un esercizio, un 'lavoro' politico". Anche tecnicamente, non manca un interscambio di modi fra le diverse esperienze. In poesia e in prosa, Fortini è sempre in odore di eresia, è scrittore di frontiera. E il suo protendersi ostinato verso l'oggetto, politico o poetico, implica una tensione, quasi un'ascesi dialettica: l'oggettività si fa religione, febbre visionaria. Di qui, come nei grandi mistici, l'oscurità, croce e delizia del lettore fortiniano e perenne tema autocritico, orgogliosamente e narcisisticamente risolto, in un'intervista ad Alfonso Berardinelli dei primi anni Settanta, nell'indicazione di un epigramma dell'Alfieri: "Mi trovan duro? Anch'io lo so: / pensar li fo. / Fama ho d'oscuro? / Mi schiarirà / poi, libertà". A ben pensarci, l'analogia si fa impressionante; si può considerare Fortini, un Alfieri del Novecento? Si considerino i temi in comune della tirannide, del principe e delle lettere, la condizione dell'uomo libero e la rivoluzione.

Ora che l'ospite ingrato, come gli piacque, ancora alfiertianamente, definirsi, ha lasciato la nostra casa sconquassata dalle bufere e dai crolli di fine millennio, in attesa della verifica del tempo, che cosa possiamo indicare al lettore? Le ultime poesie, quelle di *Paesaggio con serpente* e più ancora le ultimissime, stampate su rivista, intiepidite dalla cenere degli anni, nello stupore di trovarsi ancora vivo. In particolare, il saggio più vicino alle fonti bibliche e messianiche dell'ego fortiniano, quell'*Astuti come colombe*, del

1962, che fece di lui il maestro, anzi il padre di una generazione di giovani intellettuali marxisti nei primi anni Sessanta, all'epoca della fondazione dei "Quaderni piacentini". Con tutto quel che segue, quando si parla di padri: Fortini conobbe il distacco, la rivolta e, da ultimo, fu cibo d'un pasto rituale, cannibalico. Ci accadrà di rimpiangerlo?

1994

Il romanzo della pittura

Nel settembre 1912, un giovane fresco di laurea, che non aveva ancora fatto nulla, ma che poi sarebbe diventato un critico e uno storico dell'arte famoso, Roberto Longhi, scrive una lettera ad un nume consacrato, un Bernard Berenson già vicino alla cinquantina, che ha dietro di sé la parte più importante della sua opera. Occasione e tema della lettera la traduzione degli *Italian Painter of the Renaissance*. Il giovane Longhi si offre di compiere il lavoro e chiede di incontrare il Berenson. Comincia così un carteggio dallo sviluppo drammatico, non uno scambio di lettere ma un duello, fatto di reciproche incomprensioni ma anche di "fulminea capacità di capirsi e di riconoscersi". Longhi non compirà mai quanto promesso; Berenson si arroccerà in un gelo pungentissimo: comincia una guerra a distanza, fatta soprattutto di silenzi, che si esaurirà solo monti anni dopo, ormai novantenne il Berenson, sulla soglia dei settanta il Longhi. Di questo incontro-scontro, un avvicinarsi e brusco deviare di orbite, il cui risultato è una inimicizia più vitale, forse, e gravida di sviluppi di qualsiasi collaborazione, sopravvivono le tracce documentarie, sotto forma di un complesso, seppure in parte lacunoso, di lettere. Un esile fascicolo di carte sopravvissute ad attestare un evento del vissuto di due esistenze consumato da poco meno di un secolo. Ma da quel fatto, dalla traduzione che s'aveva da fare e non si fece, anche si arrivò fino alle bozze di stampa, deriva un ricco complesso di implicazioni vitali per la storia dell'arte, una folata di scintille rapite dal vento e trasportate lontano. "Quest'è il principio, quest'è la favilla / che si dilata in fiamma poi vivace": Cesare Garboli, assistito da Cristina Montagnani, ha raccolto, secondo un'operazione che non gli è nuova, il carteggio in un volumetto (Bernard Berenson-Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi, con un saggio di Giacomo Agosti), tornando, in un affascinoso saggio introduttivo, ad attizzare ceneri ormai raffreddate e, fino a questo momento, quasi disperse.

Il risultato è, secondo uno dei primi e più attenti recensori, Ruggero Guarini, che ne scrive sul "Messaggero" del 20 ottobre 1993, un "piccolo romanzo", anzi "un romanzo in maschera", che comprende, "come in ogni buon romanzo... non una ma almeno due storie, embricate una sull'altra". Il primo racconta la storia dei rapporti fra Longhi e Berenson; il secondo, più marcatamente autobiografico, quella dei rapporti fra Garboli e la coppia Longhi-Berenson. Alla base di entrambi gli intrecci, un imbroglio, "l'imbroglio di cui parlano tutti i veri romanzi, che sono sempre romanzi d'amore: d'amore e gelosia, menzogna e tradimento; idoli infranti e specchi".

Guarini piazza il riflettore *a parte subiecti*, nel cuore della scrittura garboliana, ove pulsa, oscura e vitale, una sorta di volontà di potenza, di supremo confronto. Aggiogare, per virtù di penna, a se stesso l'idolo, sedurlo, eleggerlo ad attore del proprio teatro e trasformarsi, per una fatale dialettica, da servo in padrone. Era l'intenzione segreta, la trappola nascosta nell'offerta nobilmente servile, in apparenza, di Longhi e Berenson, che a Longhi non riuscì. Guarini vede nella prefazione, nell'impianto stesso del libro di Garboli, un atto di suprema regia narrativa, che trasforma le aquile discordi, Longhi e Berenson, nel momento stesso che le esalta, in due personaggi in cerca d'autore. Nella radiosa consacrazione dell'idolo si nasconde, rovescio d'ombra, il suo crepuscolo.

Una lettura indubbiamente molto acuta e del tutto condivisibile in quanto fa luce sull'interesse, più o meno consapevole, di Garboli, a raccontare la storia che ci racconta. Ma il tutto, senza contraddire in nulla Guarini, può essere visto dall'altra parte, *a parte obiecti*, cioè da quella, per eccellenza, della realtà. E qui, la domanda che Garboli si fa, che sempre più spesso si fa, a partire almeno dal memorabile "Ritratto immaginario" di Antonio Delfini scritto in forma di prefazione ai *Diari*, è la seguente: come fa la realtà ad essere reale? Che è come chiedersi da dove vengono e dove vanno, quan-

do si formano e come si dispongono, nel tempo, quei composti molecolari, aggregati fenomenici in continua ebollizione che chiamiamo "fatti". I fatti da raccontare, l'abbiamo visto, sono quelli della traduzione incompiuta, non-evento che si forma nel buio di due psicologie e sensibilità uguali e contrarie, che chiameremo, sub specie di paradosso goethiano, disaffinità, o non-affinità, elettive, fatte apposta, si direbbe, per incontrarsi e respingersi. La proposta irrealizzata di traduzione mette a suo modo in comunicazione due poli di segno opposto, che però dobbiamo immaginare non di opposizione assoluta, semplice, come quella delle pile elettriche, ma composta, non priva di elementi comuni. "Si potrebbe costruire" scrive Garboli "sul Longhi e sul Berenson un intero sistema di relazioni speculari, simmetrie, chiasmi di temperamento e di stile". Quale fu l'effetto di quel contatto, è la domanda che intriga ed appassiona Garboli; di qui nasce il romanzo; ma è, come dicevo, il romanzo della realtà che si fa reale, il sistema nel quale cristallizza e si rende visibile una delle varianti dei suoi possibili narrativi.

Ed ecco, dopo l'esposizione dei fatti del carteggio, la loro proiezione sullo "scenario d'un secolo". Nel breve periodo del rapporto Berenson-Longhi si produce e struttura nel vissuto di due persone una collisione, espressione traumatica, di superficie, di diversità (ma anche similarità) profonde di temperamento, interessi, attitudini scientifiche. "La vita" ha scritto altrove Garboli "si comporta, o può comportarsi, come un testo... Ogni vita può essere letta nei suoi punti forti e nei suoi punti deboli. Può essere interpretata, o, meglio ancora, eseguita. Ogni vita è già scritta, nelle sue grandi linee non meno che nei suoi piccoli imprevisti. "La lettura di quel "punto" che accosta e oppone le due vite di Berenson e Longhi individua una paradigma che rimbalza e scende, replicandosi, di metamorfosi in metamorfosi, nei rispettivi campi d'azione, fino a condizionare l'esistenza stessa della storia dell'arte nel nostro secolo. Lasciamo parlare Garboli: "Due interpretazioni, due metodi, due facce

della storia dell'arte italiana portano il nome, il segno, l'impronta una del Berenson, l'altra del Longhi; e quali tracce ha lasciato, sull'opera di ciascuno dei due, il trauma del loro incontro? Che cosa è successo durante il tempo in cui non si sono visti? Quanta dell'energia polemica che ha sempre spinto il Longhi a buttarsi sui presidi e le roccaforti di idee consacrate non è debitrice a un latente, quasi sistematico 'contro Berenson' di natura non solo intellettuale, ma – per quell'equivoco che porta a confondere lo stile con il ceto – anche sociale? A volte mi figuro l'opera di questi due grandi studiosi come due bobine o pellicole dove la pittura italiana si rende visibile in due cortometraggi diversi; o come se le immagini del nostro paese, raccolte dentro un globo di vetro e truccate da uguale iconografia, le strade, le campagne, i volti delle ragazze veneziane vestite da madonne, i vecchi lombardi o toscani col bastone di sant'Antonio e di san Giuseppe, i giovani in pelli da battista, le scene sacre, le feste da battaglie, i riti, i borghi eccetera eccetera scorressero formando due serie, due sistemi disturbati da maghi in perpetua e dispettosa lite tra loro”.

Questo passo è la pista da cui sta per levarsi un eccezionale ricognitore: i preparativi per il piano di volo sono stati fatti, i motori già girano al massimo, le ruote stanno per staccarsi da terra. Fra qualche istante, il volgere d'un periodo, l'aereo planerà su uno straordinario paesaggio, la mirabile, cangiante visione di Santa Pittura nelle ierofanie testimoniate dal culto dei due grandi sacerdoti. Sono pagine di alta, folgorante bellezza, di cui possibile rendere l'emozione, fra le più intense di una vita di lettore, ma delle quali non è facile rendere conto. Dobbiamo rinviare all'esperienza diretta. Basti dire che Garboli ci consegna, sotto forma di piccolo rashomon, uno di quei romanzi che, come afferma nella prefazione a *Trenta poesie di Giovanni Pascoli*, “stanno nella realtà come in letargo. Aspettano solo di essere riconosciuti”. Attorno alle lettere e agli scartafacci di Longhi e Berenson compaiono, evocati da uno stile inimitabile, che rivitalizza e

risuscita quel che già esiste, pittori, paesaggi, libri, la Lancia Tricappa del Berenson, gli affreschi del Campo Santo di Pisa, i maestri di Longhi, i suoi allievi e sodali, le ville fiorentine dove le due aquile avevano posto il nido, le tarde ire di Berenson, popolate di fantasmi del suo passato, Eliot, Joyce, Gertrud Stein, nei caravaggeschi, longhiani anni Cinquanta. Da una parte, quella di Berenson, un paesaggio “nobile e aristocratico”, dove non si vede la miseria e volano le Grazie, dominato tecnicamente dal disegno e dalla linea; la pittura dei valori tattili, la pittura del Trecento e Quattrocento fiorentino e senese, la pittura che bisognava saper leggere, ma che era tutta lì, in bella vista. L'altra, la pittura del Longhi, “bisognava andarsela a cercare e trovarla” scavando “le strade, tante strade in tutta l'arte italiana”. Una pittura in cui, scrive Garboli, “si sente e si vede quasi ostentata la povertà, non si parla in lingua ma in dialetto, ci si intrattiene volentieri coi pitocchi coperti di stracci, la testa ciondoloni sotto il cappello alla fra Diavolo e i piedi che puzzano – l'Italia che non passa da Firenze, che gli stranieri non conoscono o fingono di non vedere”. Le due prospettive vengono in aperta polemica nel 1951, un po' prima della grande mostra romana del Caravaggio allestita dal Longhi, allorchè Berenson “cercò di sabotarla”, quella mostra, con un “libretto gobbo e dispettoso”, come lo definì il Longhi, in cui Caravaggio, quel che allora si conosceva di lui, veniva demolito in un vero e proprio “pamphlet contro il Novecento”. E questo, del tutto fuori tempo, proprio “in anni di caravaggismo ruggente, ma anche di realismo e neorealismo, di cultura di sinistra e di plurilinguismo”. Erano, conclude Garboli, “gli anni, per intenderci, pieni di ideologia e di euforico entusiasmo intellettuale in cui Pasolini scendeva a Roma dal Nord assumendo la mostra promossa dal Longhi a modello non solo stilistico ma (così io credo) anche autobiografico”.

In quello scendere di Pasolini, quasi fisicamente risonante, per virtù di racconto, di passo migratorio, insieme di predatore e preda, si miniaturizza ed incastona un possibile “La

vie et les oeuvres" tutto da svolgere. Non ultima magia (e qui rimando alla dilatazione fatta da Guarini della coppia Berenson-Longhi al terzetto romanzesco Berenson, Longhi, Garboli) del volo della terza aquila, l'autore di questo libro travolgente: la cui cima, secondo la frase di Semonide, è sempre più appartata, sempre più lontano dai crocicchi, dalle vie di tutti i commerci.

1994

Alle origini della modernità

Mario Soldati pubblicò il suo primo libro di racconti, *Sal-mace* (da poco ristampato, con l'aggiunta di un racconto e una Nota di Cesare Garboli), nel 1929, un anno cruciale per la letteratura italiana contemporanea, perché fu quello che vide uscire anche *Gli indifferenti* di Moravia. Un anno critico da tutti i punti di vista: l'anno della grande crisi economica ma anche, da noi, della istituzionalizzazione della dittatura, i Patti Lateranensi, la fondazione dell'Accademia d'Italia. Sono gli anni della rivista "Solaria", delle polemiche, registrate da Gramsci tra i "contenutisti"... portatori di una nuova cultura, di un nuovo contenuto, e i "calligrafi", i portatori di un vecchio contenuto, di una vecchia o diversa cultura. Tra questi ultimi, che erano forse la maggioranza, frammentisti, saggisti, prosatori d'arte, adepti del realismo magico bontempelliano e surrealisti alla Savinio. In attesa dell'"assenza" ermetica, essere presenti non era facile. Ci aveva provato il Borgese di *Rubé* (1921) e dei saggi di *Tempo di edificare* (1923) con l'elezione a "casi", di Verga e Tozzi, campioni dei contenutisti. Ad essi si sarebbe aggiunto quello di Svevo: considerato quest'ultimo, nel 1925, da uno degli scopritori, Eugenio Montale, precursore "quasi solo da noi" di "alcune delle tendenze più note dell'arte europea contemporanea". Nella pattuglia sarebbe entrato, in quel fatale 1929, anche Moravia, con tutte le discussioni, subito partite, sull'"angoscia morale" e sull'"indifferenza" e l'arte, come scrisse Borgese, di "scrittura molto bella, perché depurata di ogni belluria, giusto il contrario del vescicante calligrafico, del falso e intossicato bello scrivere che ha ridotto tanta prosa e poesia recente come se le avessero fatto un tatuaggio al vetriolo". Era, per il principe dei contenutisti, nella "tinta pallida" dello stile degli *Indifferenti*, la "vera prosa", la modernità della "frase che non molleggia le anche"? All'entusiasmo per Moravia, sia pure limitato a due terzi del libro, corrisponde la perplessità, cui s'aggiunse subito quella di Montale, per la scostante perversità delle novelle di Soldati. "Gl'indifferenti! Potrebbe-

ro essere un titolo storico!”, esclamava profetico Borgese. E continuava: “Dopo i crepuscolari, i frammentisti, i calligrafi, potremmo avere il gruppo degl’indifferenti”. Dietro quel titolo, azzeccatissimo, si prospettava addirittura una scuola, una poetica, insomma la novità che si strutturava in sistema. Scrive Garboli nella Nota a *Salmace*: “La forza d’urto degli Indifferenti, l’autenticità e la quadratura di Moravia, la sua luce artificiale e dichiaratamente novecentesca, quasi un Pirandello o un Bontempelli rinvigoriti da un avido lettore di Dostoevskij erano qualità immediatamente riconoscibili (e immediatamente riconosciute da Borgese), mentre *Soldati* si presentava mascherato, barbatus da Ottocento. La materia torbida e fangosa, era e faceva ‘Novecento’; ma la luce naturale, limpida e quasi alpina, e refrattaria all’astrazione, lo separava dal secolo”.

Soldati appariva, con le sue storie di prostitute, transessuali, incesti e omoerotie, tutte figure dell’ambiguità, espresse in stile limpidissimo, intonate narrativamente con l’accento vitale, quasi gioioso della salute, un punto interrogativo, una vera e propria incognita, ancor più che uno scandalo. Non entrava nel sistema da nessuna parte e non poteva servire a nessuno. Come classificarlo? È il destino di certi artisti, che appartengono solo a se stessi e non di rado risultano occultati dalla propria originalità. Era difficile scorgere l’intreccio di fangosità e purezza del primo *Soldati*. Non ci riuscì Montale nella recensione su “Pegaso” del settembre 1929. È sfiorato dalla rivelazione, ma non vuole vedere. Intuisce, a proposito del racconto *Mio figlio*, la qualità musicale del talento di *Soldati* e si rifugia, fuori da tutte le piste, nel moralismo. Di fronte ai personaggi di *Salmace*, Montale, nota Garboli, “chiede a *Soldati* ‘un giudizio... una confessione più o meno chiara dell’inferno nel quale si muovono’ – senza avvedersi che è già nato, con la vanità stessa di questa formulazione, il Novecento”.

Il bambino, però, fu ucciso in culla. *Salmace* fu smembrato, alcune novelle non furono più ristampate, la forza d’urto

del libro si perse; la nostra letteratura sembrò dimenticarsi di quel piccolo, superbo fiore velenoso comparso all’improvviso su una sua pendice e subito sradicato. Il paesaggio del Novecento italiano, rivisto attraverso *Salmace*, cambia notevolmente, si fa più europeo senza perdere nessuno dei propri connotati. “Quel che più colpisce”, commenta Garboli “in queste storie di disperazione e di fuga, è la prontezza divinatoria con la quale *Soldati* s’impadronisce, a vent’anni, dei miti più sotterranei e non ancora identificati del Novecento”. Ormai quei miti sono noti, studiati e classificati, resi quasi frusti e consegnati alla midcult letterario-filosofica, piatto forte delle rielaborazioni del “pensiero debole” e di tanti racconti e romanzi degli anni Settanta e Ottanta. Ma proprio ora, se *Salmace* fosse non l’incunabolo di un illustre scrittore che ha superato gli ottanta, ma il fresco libro d’esordio d’un ventenne d’oggi, dovremmo ammutolire di fronte a questi racconti. Perché vedremmo quei miti putrescenti, fatti strame di tutte le volgarità e di tutti i commerci, ricomporsi in un meraviglioso splendore aurorale e in una luce quasi religiosa.

Nell’anno stesso che viene riproposto il “miracolo”, di *Salmace*, ci arriva Federigo Tozzi, un grande classico del Novecento, nell’interpretazione di Luigi Baldacci, che ha raccolto alcuni suoi saggi in un agile e denso volumetto: *Tozzi moderno*. Uno scrittore, Tozzi, che nella sua “radicale, intollerante modernità... non serve, che non si lascia usare”. Il suo rapporto con i due grandi contenutisti, Pirandello, l’altro “pallino” di Borgese, e Svevo, caro a Montale, può essere accostato a quello tra *Soldati* e Moravia. Si legga quanto scrive Baldacci: “Questa modernità consiste anche nel fatto che, tra i grandi del Novecento che ordinariamente gli si sono avvicinati per il loro significato di crisi, Pirandello e Svevo, Tozzi è l’unico che si risolve interamente nella propria scrittura: senza scorie di lavorazione. Svevo e Pirandello sono spesso altrove rispetto alla fisicità dei loro testi: chi crede che il buon Dio abiti nei particolari non dovrà bussare

alla loro porta... Tozzi però è tutto lì, nella materialità, in senso leopardiano, del suo segno". Anche Tozzi (ecco un'altra analogia con Soldati) dovrà fare ai propri contemporanei l'effetto di "apparire come un ritardatario".

Rivela, dopo averlo scavato, "un mondo sotterraneo che, alla data di composizione di *Con gli occhi chiusi*, era in Italia, un continente inesplorato", ma si presenta bardato da Ottocento, al punto da essere scambiato per un epigono naturalista. Al contrario, rappresentare per lui era esprimere, esattamente come Svevo e Pirandello, la sua rinuncia a "capire come stanno le cose, perché aveva rinunciato al diritto di giudizio e di condanna": la sua originalità, rispetto agli altri, era però di avere abbandonato, sulla soglia della rappresentazione, "tutto il suo bagaglio ideologico".

Quel bagaglio, pieno di etichette vistose e così ingombrante da attrarre l'attenzione dei più, risulta dunque, ormai a fine viaggio, un peso morto, se non addirittura un inutile relitto? Dal '19, data di pubblicazione di *Con gli occhi chiusi*, al '29, l'anno degli *Indifferenti*, escono *Rubé*, *La coscienza di Zeno*, *Uno, nessuno e centomila*. La ripubblicazione di *Sal-mace* e l'uscita di *Tozzi moderno*, aggiungono un nuovo pezzo al puzzle, ancora incompiuto, del nostro Novecento.

1994

I turbamenti del giovane Jacopo

Il 16 gennaio 1802 Foscolo scrisse a Goethe, annunciandogli che gli avrebbe mandato in omaggio "il primo volumetto di una mia operetta a cui forse dié origine il vostro Werther". L'operetta erano *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. In seguito, però, il poeta avrebbe disconosciuto, contro ogni evidenza, la derivazione dell'*Ortis* dal *Werther*. Nella lettera al Bartholdy del 29 settembre 1808, ad esempio, scriveva: "Io dava già l'ultima occhiata al mio manoscritto, quando mi capitò il *Werther* fra le mani". Foscolo s'era subito reso conto del "pericolo del confronto, il sospetto del plagio". Ciononostante, aveva deciso di pubblicare il suo "libricciuolo", sostenendo che "l'animo e l'ingegno de' due protagonisti, benché somiglianti nelle sembianze, erano per natura e per circostanze differentissimi". Qui il poeta non aveva torto. Dietro il *Werther*, avrebbe scritto Francesco De Sanctis, "si veda un popolo, il cui ideale si sviluppa in mezzo a tutte le condizioni della realtà". L'*Ortis* è, letteralmente, vox clamantis in deserto, un'idea acchiappata a volo da un ragazzo di vent'anni e trapiantata in una letteratura dove il romanzo non esiste da secoli e, come constaterà sconsolatamente il Manzoni qualche anno dopo, non esiste neppure la lingua per scriverlo. Non a caso il Monti, nei *Pensieri d'amore*, s'era anche lui ispirato al *Werther*, ma solo per trarne una serie di variazioni in versi.

Nel capolavoro di Goethe, la corrente narrativa scorre impetuosa, meravigliosamente semplice e diretta da un vertice all'altro del triangolo costituito da Albert, Lotte e Werther: la storia d'amore si apre all'infinito, all'ubiquità faustiana dell'anima corrisponde la ricchezza cosmica della natura. Vita e distruzione tendono a identificarsi e s'incarnano nel bellissimo personaggio di Lotte.

Quella stessa materia, traslata dal *Werther* all'*Ortis*, da un sistema letterario all'altro, si irrigidisce, perde efficacia e si trasforma nello specimen storicamente significativo di un ritardo culturale. Più che raccontare una storia, l'*Ortis* sviluppa pochi e statici spunti narrativi in una interminabile

sequela di frasi esclamative e interrogative retoriche, che s'infittiscono insopportabilmente nelle zone "alte" dell'opera, ove s'affaccia scopertamente l'aspirazione al sublime.

Quanto al tema politico, assente nel *Werther*, il ragazzo di Zante ne intuisce confusamente il valore generazionale, ma non sa sfruttarlo. Foscolo aveva incontrato un tema vero, nuovo e originale, e non l'aveva riconosciuto. Aveva visto con gli occhi dei vent'anni, in divisa di ufficiale, la Storia tornare a battere con gli zoccoli dei cavalli di Napoleone le strade polverose d'Italia. S'era trovato in giro per Venezia al momento di Campoformio; dopo l'interruzione del primo *Ortis*, aveva combattuto in Romagna per la Repubblica Cisalpina, era stato ferito e fatto prigioniero. Era stato malato a Nizza e in miseria fin quasi alla degradazione umana; aveva combattuto a Genova assediata; s'era precipitato infine a Bologna, dopo aver visto il suo primo *Ortis*, rimasto interrotto e continuato dal Sassoli, messo in vendita dallo stampatore Marsigli. Il malcapitato editore fu costretto a una smentita pubblica e più d'ogni argomento fu efficace, narra il biografo, "l'appoggio visibile, mancando quello della legge, della sciabola d'ordinanza". La sua vita era piena di fatti da raccontare, ma invece di inseguire quel profumo stendhaliano, epico di giovinezza, aveva preferito soffermarsi sulle eroiche quanto astratte elucubrazioni di Jacopo intorno alla morte e alla tristizia dei tempi. Toccò in seguito al Nievo darci, nelle *Confessioni di un italiano*, il romanzo napoleonico che l'*Ortis* non aveva saputo essere: ma il tema si contaminò degli interessi risorgimentali dell'autore e l'occasione fu in realtà perduta per sempre. L'eroe sempre in fuga si ritrovò nelle *Confessioni* molto simile al proprio personaggio, in forma di "giovinetto ruggitore e stravolto", un vero "orsacchiotto repubblicano ringhioso e intrattabile", che proclama frasi ad effetto, mentre i membri seri della Municipalità veneziana alzano il capo per "fulminar d'una occhiata l'imprudente oratore".

1994

Incontro con Scalfari

"Io sono quasi al termine del mio viaggio". È la prima frase, la radice da cui si sviluppano, mettono rami e foglie, le quasi trecento pagine dell'ultimo libro di Eugenio Scalfari, *Incontro con Io*. L'autore ci dice che il giorno sta per finire, l'Io, il pronome personale sulla cui brevità fatidica poggia, come pensava Fichte, tutto l'essere, quel particolare io che risponde al nome di Scalfari è arrivato a destinazione, si prepara a scendere dal treno. Esso, emerso dal grembo della Natura settant'anni fa, è prossimo a sciogliersi, a ritornare nell'unità indifferenziata originaria. "Lo sento da molti segnali, il primo dei quali è propriamente quello di sentirlo". Tornano i ricordi dell'infanzia, "certi luoghi, certi volti, sensazioni che avevo smarrito, odori e sapori, il vento di libeccio che batteva le strade del paese dove sono nato". Un altro segnale, quello che tutti li riassume, il più significativo, è proprio l'impresa che si descrive in questo libro, un incontro, al termine dell'esperienza di tutta una vita, con la realtà esistenziale ed ontologica incapsulata nel pronome di prima persona singolare.

Al giro di boa dei settanta, un protagonista del giornalismo italiano ci consegna un'opera di difficile definizione, ove si disegna un'immagine speculativa di sé francamente imprevedibile. Un libro filosofico, che esprime, non senza ambizioni di sistematicità, il concentrato delle letture di tutta una vita e in cui i pensieri, man mano che si formano, rampollando l'uno dall'altro, e tendono a stabilirsi in percorsi mentali, si portano dietro nuove letture o riprese di testi già noti. C'è qualcosa di liceale, nel senso migliore della parola, nel modo con cui l'autore fa dialogare i filosofi tra loro o si concentra sul "paragrafo 6 della sezione II" della *Critica della ragion pura* o conclude un ragionamento con una frase del tipo: "Questo intuivano ma non potevano sapere scientificamente né Descartes né Kant". Scalfari conserva, nell'accostarsi alla sua materia, la purezza intellettuale, addirittura un po' disarmata, del ragazzo che è stato,

che siamo stati tutti, quando la scoperta a diciott'anni della dialettica triadica di Hegel assumeva i connotati d'una rivelazione della vita e d'una promessa di destino. Al di là degli stessi contenuti, questo timbro autenticamente culturale, e giovanilmente culturale, del suo libro può essere considerato fra le più liete sorprese del lettore. Non mancano, nel flusso dei pensieri, frammenti autobiografici, anche di notevole estensione, ma l'intenzione dell'autore è quella che risulta da un passo di una recente intervista sul "Corriere della Sera". Scalfari parla di "sincerità assoluta", ma aggiunge: "Io ho voluto usare quel che c'è di autobiografico nel libro come materiale per le riflessioni filosofiche". Un'intenzione, insomma, più agostiniana che roussoviana: l'ecce homo, il racconto autobiografico sono visti come funzione d'un discorso filosofico, il quale assume però "toni diversi": "Ce n'è uno autobiografico, con i ricordi di gioventù, mio padre e mia madre, il mio compagno Calvino. C'è un tono favolistico nella memoria, uno mitico nel dar conto della storia di Odisseo, rispettando perfino la metrica del racconto epico. C'è un tono di riflessione filosofica nel resto del volume".

Scalfari parte, con Nietzsche, dal riconoscimento della centralità dell'io, della coscienza e dell'amore di sé, nel processo di elaborazione della nostra immagine del mondo. Le prime pagine di *Incontro con Io* sembrano addirittura riprendere e sviluppare un passo fascinoso e terribile del *Crepuscolo degli idoli*: "L'uomo ha proiettato fuori di sé le sue tre 'realtà interiori', ciò in cui egli più saldamente credeva, la volontà, lo spirito, l'io - ha cavato per prima cosa dal concetto dell'io il concetto di essere, dando vita alle 'cose' secondo la sua immagine, secondo il suo concetto dell'io come causa. C'è forse da stupirsi se in seguito ha continuato a ritrovare nelle cose soltanto quel che ci aveva messo?".

Dall'io, quindi, nasce tutto: la coscienza di esistere, allorché emergiamo dal mare dell'indistinto uroborico originario; Dio, ipostasi dell'io stesso e sua proiezione trascenden-

tale come Soggetto assoluto; la storia, come sviluppo dell'autocoscienza e dell'amor di sé; la moralità, "mero discorso per segni, mera sintomatologia", secondo il già citato Nietzsche.

Scrive Scalfari: "Conoscenza e sapienza che altro sono se non apprensione delle cause che agiscono la natura e quindi riconduzione della natura stessa al modulo della mente, del suo sguardo, delle categorie attraverso le quali essa mette in scatola la realtà?". Ma questo Io che tutto crea e contiene, perfino se stesso, "quest'io compatto, quest'io governante è sempre a rischio. Lo insidia continuamente il sospetto d'essere una finzione o piuttosto una sovrastruttura, un luogo dove si incontrano e si esprimono forze sotstanti, ben altrimenti reali e corpose". L'idealismo si rovescia in materialismo: "Dopo essere stato per molto tempo certissimo, con cartesiana superbia, che l'io altro non fosse che pensiero e che l'io-pensiero tutto contenesse, perfino se stesso, tutto potesse liberamente immaginare e nulla vi fosse di intelligibile e quindi di reale al di fuori di esso, ora mi sono fatto l'idea che le cose non stiano propriamente così come le avevo con la mia mente sistemate, assicurandomi con una sorta di identità trinitaria composta di io-pensiero-realtà, nella quale si riassumeva il soggetto e la sua conoscenza". In questa nuova ottica l'io si fa funzione di altro: "Fate che una delle vostre ghiandole, per una sua propria disfunzione o necessità, mandi in circolo un flusso ormonale diverso da quello che aveva prodotto un giorno o un mese prima, e anche i vostri sentimenti e il vostro pensiero ne saranno modificati".

Dei vari temi che rimbalzano l'uno sull'altro dal centro alla periferia dell'io nel corso dei ragionamenti sparsi per il volume, vorrei sottolineare particolarmente quello che, identificando coscienza di sé e scoperta della morte, trasforma il pensiero della propria fine in eterno assillo, ossigeno propulsivo dell'io. Aver coscienza di sé, nel momento in cui affiora dalla natura inconscia delle origini, è per l'uo-

mo coscienza di dover morire. Secondo Scalfari, che qui riprende e lavora a sbalzo l'idea-madre dei *Sepolcri* foscoliani, a sua volta derivata dal Vico, tutta la nostra umanità nasce da questo atto che semina contemporaneamente la vita e la morte. È la stimmata dell'identità, la coscienza di Io, la quale è, lo ripetiamo, contemporaneamente consapevolezza di dover morire, che ci dispone al fare. Ma se alla radice della vita umana è questo pulsare continuo dell'auto-coscienza, su cui si forgia il sentimento del tempo e ogni relativa implicazione d'angoscia, che cos'è, se esiste, la felicità?

“L'individualità è una potenza concentrata, un principio attivo mirato all'affermazione di sé, alla conquista e alla conoscenza; ma reca con sé l'infelicità inerente alla separazione dell'esistente rispetto all'essere; infelicità permanente, non superabile se non nei rari attimi di estatico ricongiungimento con la natura”. Scalfari affronta il grande tema cruciale, di antica origine indiana e poi in circolazione, almeno dall'inizio dell'Ottocento, per tutto il corpo del pensiero occidentale, della coscienza infelice, il dramma dell'esistente che anela ad un'essenza che può coincidere solo con il nulla. Un luogo filosofico di grande impegno: ma anche un'esca per la memoria, la voragine di fronte alla quale il libro si impunta come un cavallo imbizzarrito, rifiutandosi di saltare. Se vuole procedere, l'eroe laerziade con cui l'autore si identifica, rinverdendo il mito dantesco della conoscenza, deve discendere ai suoi inferi, avvicinandosi al grande paese rililiano delle *Lamentazioni*, dov'è sepolto, nel “misterioso magazzino” dei ricordi, il proprio mito, il segreto genetico della propria esistenza.

Siamo sulla soglia della più lunga dilatazione autobiografica di *Incontro con Io*, il capitolo *Il triangolo*. Vorrei comunicare al lettore la mia predilezione per queste pagine, fra le più belle del volume, il luogo dove “la ferita duole ancora” e parlare con libertà è difficile. È un capitolo di “geometria psicologica”, in cui Scalfari si concentra, come avviene nei

quadri di Kandinskij e, soprattutto, di Klee, sull'espressività della più semplice delle figure geometriche e il triangolo diventa uno specchio che s'apre sull'inconscio. Al centro del quadro, una famiglia, padre, madre, bambino, i tre vertici, appunto, di un triangolo, in una “casa antica, stanze con alti soffitti”; sullo sfondo una città di mare e, dal balcone, il via vai dei pescherecci alle varie ore del giorno. Lì si è formata la coscienza di sé di un bambino malinconico, che piangeva tutte le sere, mentre il vapore cominciava a staccarsi dalla banchina e la madre non riusciva a darsi pace per quelle lacrime.

Un bambino adorato da genitori che non si amavano, unico legame, unico punto di raccordo e di comunicazione fra i due esseri che gli avevano dato la vita: il figlio, commenta lo Scalfari di oggi, “rischiava di diventare una nonpersona e di essere soltanto un luogo. O peggio: un luogo abitato da una persona deforme, ridotta alla deformità senza colpa propria né altrui, ma per il solo fatto di essere nell'angolo inferiore d'un triangolo che faticosamente si reggeva sulla sua punta”. Sostenere quel triangolo, come Atlante il mondo, è diventata rapidamente una figura di destino: “Il mio carattere si è formato in questo modo, senza che io lo sapessi e ne sospettassi le cause e gli effetti che ne sarebbero derivati. Ora so. So la ragione per cui sono al tempo stesso dolce ma imperiosissimo, dedicato ma egocentrico, candido ma astuto. Convivono dentro di me il massimo della generosità e il massimo dell'egoismo, una razionalità fredda e quasi matematica e insieme una passionalità infuocata e gonfia di istinti temerari. L'amore delle persone che entrano in contatto con me, con i miei affetti e i miei progetti, mi è indispensabile come l'aria che respiro; da alcune di esse dipendo al punto che un loro sorriso mi illumina, un loro cruccio anche lieve, anche fugace, pesa su di me come l'ombra di una cupa notte; e affinché questa dipendenza non possa interrompersi cerco – mentre dipendo da loro – che essi dipendano da me; sicché nella rete sentimentale che

alla fine mi avviluppa io sono al tempo stesso il ragno che l'ha tessuta e la mosca che vi è rimasta impigliata".

Con gli anni, la rete di quell'io ragno e mosca insieme si è estesa al punto di trasformarsi in arca, "nella quale sono entrati in molti e diversi, quasi nessuno ne è uscito".

Ormai al termine del viaggio, il triangolo, finalmente rovesciato, è diventato la direzione di un grande giornale. Ma il dubbio su se stesso come nonpersona, come persona-luogo, sia pure vasta come un altopiano, permane e si trasforma in un discorso, in un incontro problematico con l'io. La felicità è forse ancora nel cuore di quel triangolo, nell'addormentarsi in un grande letto con la sensazione "di poggiare la nuca in quel punto dove i due cuscini si toccano, dove un avvallamento, un incavo soffice consente di nascondersi e di proteggersi tra la rassicurante presenza di due corpi adulti dedicati alla tua salvaguardia anche se in quel momento immersi nel sonno".

Intanto il motorino filosofico ha ripreso a ronzare: il tempo, che scandisce tutte le fasi di esistenza dell'io, la mente e il problema della sua identità, le "questioni morali". L'"incontro con io" chiama in causa Descartes, Kant, l'*Etica* di Spinoza, "la più grandiosa descrizione di che cosa sia mai la mente riflessiva, di come operi, di come si guardi operare e di come superbamente, guardandosi, si compiaccia di sé". A due terzi del libro, con il capitolo *La dea dagli occhi fulgenti*, s'attiva il "tono mitico". Dopo la nékuia, la discesa agli inferi familiari, la filosofia scalfariana si mette sulle tracce dei grandi interpreti moderni del mito, da Freud e Jung a Lévy-Bruhl, Kerényi, Cassirer, Eliade. Dopo aver seguito nel mito di Atena "l'immagine figurale della mente splendente come la luce delle stelle che brillano senza riscaldare nel cupo azzurro del cielo notturno", l'attenzione si concentra su Odisseo, l'eroe che "incarna il mito della prova cercata e vissuta come esperienza". È il momento del transfert più intenso. Quest'ultimo settore del libro in cui Scalfari scrive i propri *Dialoghi con Leucò*, sono addirittura invasi dalla figu-

ra gigantesca dell'eroe omerico. Ha osservato Cesare Garboli: "Dire che Scalfari ne è posseduto, è un pallido esprimersi. Scalfari beve, lecca Odisseo, come Narciso leccava lo specchio d'acqua. Lo spia, lo segue in ogni stazione, Circe, Calipso, i Feaci. Lo segue a passi rallentati o veloci di finto epos, in quel falsetto da Grecia dei professori che sembra inseparabile da ogni traduzione di Omero. L'identificazione è così assoluta da illuderci di intravedere eretta sulla prua che sfida l'oceano la saggezza stessa dell'autore di *Incontro con io*".

Il "finto epos" in cui Scalfari inciampa (ma è in buona, anzi in ottima compagnia) è uno stile da calco, fitto di appellativi omerici quali le "mura turrette di Ilio", i "carri veloci", le "navi nere", una scrittura praticatissima, sempre in agguato come una tagliola e che solo Pascoli seppe signoreggiare nel prodigio armonico dei *Poemi conviviali*. Il fervore del vecchio scolaro, pur in un libro generosissimo, s'incanala in un registro ispirato e sublimeggiante, scoprendo il fianco a una narratività un po' manierata. Mi chiedo, scorrendo un passo di un'intervista rilasciata alla "Stampa" in occasione dell'uscita del libro, che cosa avrebbero detto gli "spiriti caustici", Flaiano, De Feo, Cardarelli e Pannunzio, quelli che la sera andavano in via Veneto, votati com'erano "al puro minimalismo". Il "vecchio, inconfondibile odore di scuola", che ferisce un po' le nari, è, in buona parte, il tributo che Scalfari paga al coraggio di non essere snob.

Scalfari non ha paura di dire quello che vuole, quello che sente, vincendo "un'inesplicabile vergogna di parlar di cose serie, maturata e alimentata soprattutto nei caffè frequentati nella mia giovinezza" a contatto con gli amici del "Mondo": "In quel circolo di eletti se affrontavi certi argomenti scabrosi come la religione o la filosofia, come minimo passavi per "inelegante". Se pronunciavi il nome di Kant facevi la figura di un professore di liceo di provincia desideroso di apparire "erudito"... Era come se incombesse un tabù. In vista dei miei settant'anni ho deciso, pur tra mille esitazioni

e ripensamenti, di rompere questo tabù e di mettere sulla pagina riflessioni e interrogativi che mi accompagnano da quando ho l'età della ragione".

Scalfari, insomma, butta a mare un'idea tuttora molto frequentata dall'"intelligenza" italiana, tanto raffinata quanto sterile e pernicioso. L'idea che ogni pensiero è già pensato, ogni opera una citazione, tutto è stato scritto e nulla resta da dire. Un'idea che s'era incanalata, negli anni Sessanta, anche nella neoavanguardia e che, decaduta, trasformata in codice di riconoscimento sociale, circola tutt'oggi fra i "divini mondani", separando gli in dagli out. Mai parlare seriamente. Mai pronunciare il nome di Kant. Ma qui, vorrei ringraziare Scalfari, ci sono Vico, Descartes, Montaigne, persino Spinoza, il più serio, il più impervio, il più "inelegante" di tutti.

1994

E l'uomo inventò Dio

Viene riproposta nella prima edizione integrale italiana, completa delle due prefazioni e dell'appendice, *L'essenza del cristianesimo* di Ludwig Feuerbach (a cura di F. Bazzani, Ponte alle Grazie, pagg. 416, lire 33.000).

Quando questo libro di grande avvenire uscì, nel 1841, Feuerbach, non ancora quarantenne, era un giovane professore dell'Università bavarese di Erlangen. Hegel era morto da dieci anni e l'eredità del suo pensiero veniva contesa.

Si erano formate varie correnti: applicando alla filosofia le consuetudini parlamentari, David Strauss distinse, nel 1837, una destra e una sinistra hegeliana. Da una parte erano i filosofi di scuola, gli allievi innamorati del maestro, ora eredi designati alla successione accademica, sotto l'occhio benevolo della monarchia prussiana, che aveva eletto interessatamente il sistema hegeliano a filosofia, se non a religione di Stato.

Alla scolastica dell'hegelismo, si opponevano a sinistra i cosiddetti "giovani hegeliani", nati per lo più nel primo decennio del secolo. Il loro bersaglio era l'irrigidimento conservatore del pensiero del maestro nell'*ipse dixit*, nello sviluppo politico della teoria dello stato prussiano come massima e definitiva espressione di razionalità della storia, nonché, in campo religioso, il tentativo, perseguito soprattutto da Gabler, di realizzare la concordanza tra la filosofia hegeliana e il cristianesimo. Le discussioni cominciarono proprio a proposito del rapporto fra la religione e la filosofia.

Nel 1835 era stata pubblicata la *Vita di Gesù* di Strauss, che fu letta come un attacco alla verità dei Vangeli. Strauss vedeva nella figura di Cristo, l'uomo-dio, non una realtà teologica e storica, ma l'espressione trasfigurata in forma mitica di un concetto filosofico, quello dell'unità dialettica tra finito e infinito che si realizza non in un uomo solo, ma in tutta l'umanità.

Era un modo hegeliano di ripensare Hegel, soprattutto quello delle *Lezioni di filosofia della religione*, che tendeva a

storicizzare, e di fatto a limitare, sconsacrandola, l'esperienza religiosa.

Strauss maneggiava con spregiudicatezza i materiali del maestro, mettendone in evidenza il potenziale esplosivo. La religione, come l'arte, tende a inverarsi e contemporaneamente a dissolversi nella piena esplicazione dello Spirito Assoluto, allorché questo, dopo il lungo cammino dialettico seminato di triadi, rientra in sé, ricongiungendosi con le proprie origini ideali.

È il momento in cui lo Spirito, come un enorme pitone, dopo aver inghiottito il mondo comincia a digerirlo, assopendosi nella piena coscienza di se stesso.

Quel sonno dogmatico non doveva essere turbato. Sulla testa di Strauss, che pure s'era sporto così poco al di là dell'ortodossia hegeliana, piovvero anatemi e censure; la sua carriera universitaria fu stroncata.

Ma ecco fra il '38 e il '41, gli scritti di Ruge e poi di Bauer, culminati questi ultimi nel pamphlet intitolato *La tomba del giudizio universale contro Hegel ateo e anticristo*. Un ultimatum, una sorta di *Inno a Satana* filosofico pubblicato anonimo nel 1841, nel quale si attacca la religione e si esalta l'ateismo, facendo di Hegel un dissacratore.

Il procedimento di Feuerbach fu più sottile. A differenza di molti dei "giovani hegeliani" e diversamente da come in seguito avrebbe fatto Nietzsche, non innalzò la bandiera di combattimento contro la religione cristiana.

L'essenza del cristianesimo si divide in due parti: la prima dedicata alla religione, la seconda alla teologia. La distinzione è fondamentale.

Feuerbach si comporta da scienziato: passa in rassegna dogmi, misteri, liturgie del Cristianesimo, ricostruendone il senso antropologico. Pagina dopo pagina, la religione è strappata alla trascendenza dello spirito e ricondotta fra i terrori, i sogni e le speranze degli uomini.

Non c'è nulla di particolarmente ostile in questo atteggiamento fenomenologico e storico: in termini squisitamem-

te filosofici, però, Feuerbach dava scacco ad Hegel, rovesciando di fatto il senso del processo dialettico attraverso cui la realtà si costituisce come tale.

In principio non è l'Idea; il Logos superbo che nel processo trionfale del proprio sviluppo s'incarna nelle forme e istituzioni della storia del mondo e tutto innalza, anche il negativo, anche il male, allo splendore della razionalità dell'essere.

Per Feuerbach, all'inizio e alla fine, c'è sempre e solo lui, l'uomo, rimpannucciato nella sua povera umanità, ma con piedi "che poggiano sulla geologia", laddove Hegel l'aveva posto "sulla testa".

Dio nasce dall'uomo, come l'idea dalla realtà. Rovesciando polemicamente uno schema di matrice hegeliana, Feuerbach apre la porta a Marx.

"Intesa correttamente" ha scritto il Löwith in *Da Hegel a Nietzsche*, un libro ormai classico, "la conoscenza di Dio è quindi una conoscenza che l'uomo ha di se stesso, una conoscenza che però non sa ancora di essere tale".

Se all'inizio la religione poté essere la prima forma di autocoscienza dell'uomo, non è possibile che il dono fragile e prezioso della nostra umanità, rimanga, per Feuerbach, sempre fuori di noi stessi, oggettivato, alienato, proiettato verso il cielo: "Porre qualcosa in Dio o derivare qualcosa da Dio, non significa nulla di più che sottrarre qualcosa da una verifica di ragione, che additare qualcosa di indubitabile, di inviolabile, di sacro, senza doverne render conto.

Un autoaccecamento, se non addirittura, una intenzione malvagia, subdola sta dunque alla base di tutte le fondazioni della morale e del diritto sulla teologia... Se la morale non ha alcun fondamento in se stessa, neppure v'è un'interiore necessità di morale; la morale, allora, è lasciata in balia dell'illimitato arbitrio della religione".

Le pagine di *L'essenza del cristianesimo* si accendono d'una calda veemenza: Feuerbach, dopo aver descritto in senso antropologico l'essenza vera della religione cristiana, ne

attacca quella che chiama l'essenza non vera, ipostatizzazione teologica ovvero quel "tessuto di menzogne e inganni contraddittori che è la teologia".

Il compito della filosofia è d'ora in poi reintegrare l'essenza dell'uomo, spingerlo a riappropriarsi del bene perduto, perché possa sviluppare nel modo più positivo la propria umanità.

Scriva Feuerbach nelle ultime righe della *Prefazione* del 1843: "Il cristianesimo è sparito da tanto tempo non soltanto dalla ragione, ma anche dalla vita dell'umanità; esso non è niente di più che un'idea fissa la quale si trova nella contraddizione più stridente con i nostri istituti di assicurazione, contro gli incendi e sulla vita, con le nostre ferrovie e i nostri veicoli a vapore, con le nostre pinacoteche e glittoteche, con le nostre scuole di guerra e le scuole tecniche, con i nostri teatri e gabinetti di scienze naturali".

Era appena uscito, l'anno prima, il *Corso di filosofia positiva* di Auguste Comte, in elaborazione dal 1830, e gli uomini avevano appreso di trovarsi, dopo lo stadio teologico e metafisico, al terzo, quello positivo, di sviluppo della loro storia.

L'effetto del libro di Feuerbach, dopo essere passato, come testimonia Engels, attraverso gli entusiasmi e le critiche di Marx, Stirner, Kierkegaard, si rifrange sul concetto di "religione dell'umanità" sviluppato da Comte dieci anni dopo nel *Sistema di politica positiva*. Ma il riverbero si spinge molto più lontano, verso il saggio *L'avvenire di un'illusione*, in cui Freud, nel 1927, esamina a modo suo l'essenza della religione. Un saggio in cui saranno protagonisti i concetti di proiezione e di sublimazione, di fatto già operanti nel libro di Feuerbach. Questi aveva scritto: "Nel rapporto della ragione autocosciente con la religione si tratta, dunque, solo di annientare un'illusione", dando a Freud, oltre al tema, anche il titolo.

1994

Un ermetico che legge l'Europa

Esce per l'editore Rizzoli, a cura di Sergio Pautasso, *Letteratura come vita*, una ricca antologia degli scritti di Carlo Bo, che dà conto, soprattutto ai lettori più giovani, dell'attività saggistica d'uno dei protagonisti della critica italiana del Novecento. Il volume, benemerito, s'arricchisce di una prefazione di Starobinski e di un'appassionata "testimonianza generazionale" di Giancarlo Vigorelli.

Bo, tuttora attivo, cominciò a scrivere nei primi anni Trenta e lo ricorda nel libro intervista *Leggere il Novecento con Carlo Bo* (a cura di Maria Grazia Raviolo, editore Dadò). La consacrazione al ruolo di maestro gli venne nel 1938, allorché pronunciò al Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici di San Miniato la famosa conferenza *Letteratura come vita*. Il testo, che riorchestrava Sainte-Beuve con Serra e du Bos, fu inteso, al di là delle stesse intenzioni di Bo, come manifesto dell'Ermetismo. La vita e la letteratura si consacravano, come termini di un'endiadi, alla verità. S'affacciava anche una figura di destino personale che gli anni poi avrebbero pienamente adempiuto e svelato: con la formula famosa Bo consegnava anche tutto se stesso alla letteratura. Dopo più di mezzo secolo, il titolo della relazione del '38 vale come consuntivo di una vita e si adatta perfettamente ad una raccolta di scritti "in grado di rappresentare emblematicamente", scrive Pautasso giustificando la scelta dei testi, "sia la presenza del critico sia quella dello scrittore nello spazio e nel tempo della nostra letteratura". Il volume, insomma, dà ragione di una dichiarazione che lo stesso Bo ebbe a fare nel 1991 durante un'intervista al quotidiano *La Stampa*: "Quando sarò morto, qualcuno mi domanderà: 'Che cosa hai fatto della tua vita?'. 'Ho letto', è l'unica cosa che posso dire".

La milizia di Bo, precoce crociato della "purezza" ermetica, ma poi capace di evolversi e di attraversare, sempre in posizione centrale, tutta la civiltà letteraria del dopoguerra, parte dei territori a suo tempo ancora poco

conosciuti della modernità europea e si spinge fino ai nostri giorni. Si affiancò presto ai tre più autorevoli ed efficaci ricognitori di cui disponesse la letteratura italiana, all'inizio degli anni Venti, quando rischiava di restringersi fino al soffocamento nei panni rondisti: Cecchi, Montale, Debenedetti. Basta sfogliare, dell'antologia che abbiamo dinanzi, i settori "Studi di letteratura francese" e "Carte spagnole": sfilano i nomi mitici di Rivière e della *Nouvelle Revue Française*, di Valéry, Claudel, Eluard e poi ancora Machado, Jiménez, Garcia Lorca, tutti precocemente conosciuti e rivelati da Bo e poi in seguito, in età più matura, ripresi, discussi, riconfermati, fino all'affermazione del 1959: "Se devo fare dei nomi, non faccio fatica a distinguere nel largo numero delle anime che mi hanno aiutato a nascere la presenza di certi poeti per me definitivi e, in questo raggio, a bloccare tutte le luci su due o tre immagini fondamentali: Ungaretti, Eluard, Jiménez". Ma dell'attività di Bo, sempre guardata con molto rispetto anche da maestri di opposta balza come Vittorini e Fortini, sono felice testimonianza anche i saggi italiani raccolti nell'antologia e, soprattutto, gli scritti di diretto intervento risalenti a varie epoche compresi nel settore "Riflessioni critiche": *Della poesia, Della lettura, I pericoli della letteratura, Responsabilità dello scrittore...* Su questa perenne attualità di Bo esiste un'acuta osservazione di Cesare Garboli: "Quest'uomo d'avanguardia non ha mai smesso d'esserci contemporaneo... la distanza tra la formula 'letteratura come vita' e la formula 'letteratura come menzogna' è la stessa che passa tra una madre e una figlia".

Il volume assemblato da Pautasso offre fatalmente poco posto al Bo degli ultimi anni, quando il teorico della "letteratura come vita" si è dovuto misurare con la "letteratura come industria", da Arbasino e il Gruppo '63 ai cosiddetti narratori degli anni Ottanta. Cogliamo di quest'ultima, e più amara, fase un passo dalla intervista alla *Stampa* cui abbiamo già fatto riferimento. La domanda era:

"Lei vede una letteratura dissipata, attorno a sé?". Ed ecco la risposta: "La guardo con dolore. Ci si vieta la concentrazione, approfondimento. Tutto è fatto su sollecitazione esteriore: non solo editoriale (gran parte dei libri è oggi commissionata), ma globale, in nome di un'attualità effimera. Non c'è più memoria".

1995

Le molte voci della poesia

A coronamento, se non a conclusione, di un interesse per la poesia moderna, che ha ormai un'estensione ventennale, Alfonso Berardinelli raccoglie una serie di saggi, alcuni dei quali inediti, sotto il titolo di *La poesia verso la prosa*. Il sottotitolo, in cui si espande e si esplicita una vis polemica e militante acuminata, ma tutt'altro che pretestuosa, naturale compagna della saggistica berardinelliana, è *Controversie sulla lirica moderna*. Si tratta, per la maggiore e più significativa parte degli scritti del volume, d'una ricognizione aerea, ad alta e bassa quota, d'un territorio, quello della lirica moderna, tuttora in via di riconoscimento e di definizione, rivendicato e conteso da più parti. E se non fosse la critica per lo più in condizioni di disarmo, più perché offesa da viltade che per saggezza acquisita, vi potrebbe essere occasione di qualche casus belli. Ad ogni buon conto, per la sua esplorazione Berardinelli si serve di uno di quegli aerei che, in aeronautica militare, vengono definiti multiruolo: ricognitore, ma anche capace, all'occorrenza, di attaccare e di difendersi, intercettore e bombardiere. Infatti, se è vero che c'è poco da temere dall'attuale critica (s)militante, non poche insidie vengono da libri del passato. Primo fra tutti quel *La struttura della lirica moderna* di Hugo Friedrich che, uscito nel 1956 e diventato ormai un classico, malgrado "fossero chiare fin da allora le lacune e le tendenziosità dell'opera", si erge a protezione dei confini del paese da occupare. Il secondo saggio della *Poesia verso la prosa*, intitolato significativamente *Le molte voci della poesia moderna*, tende a neutralizzare la fortezza, trasformandola, ormai inerme, in un luogo storico di interesse documentario.

L'attacco diretto è preceduto da un saggio-prologo che accenna in forma di riflessione veloce al tema cardinale del libro, quello da cui rampollano tutti i percorsi dell'intelligenza berardinelliana: l'analisi storico-critica del mito angusto del linguaggio poetico "come fuga dal significato e dal referente extra-linguistico". Quel mito, di ascendenza mallar-

meiana, dilatato dal Friedrich fino a comprendere un'intera e strutturalmente assai varia civiltà poetica, è stato, secondo Berardinelli, sostenuto e rinforzato nel nostro secolo da tesi provenienti dalla linguistica. In particolare, quella di Jakobson, teorizzatore di una "funzione poetica" intesa come funzione autonoma del linguaggio: da questa conseguirebbe un'idea della letterarietà concepita come "non referenzialità", nel senso di "non riferirsi alla realtà extralinguistica, ma solo all'organizzazione dei sensi linguistici". In realtà, fin dal 1934, contro i critici che già l'accusavano, come oggi Berardinelli, di predicare l'art pour l'art, Jakobson dichiarava di porre l'accento "non sul separatismo dell'arte, bensì sull'autonomia della funzione estetica" e quindi di non proclamare affatto "l'autosufficienza dell'arte", ma di vederla come "una componente dell'edificio sociale, un elemento in correlazione con gli altri, un elemento variabile, poiché tanto l'ambito dell'arte quanto il suo rapporto con gli altri settori della struttura sociale sono in continua trasformazione dialettica". È un fatto, però, quali che siano le responsabilità di Jakobson sul piano teorico, che le elaborazioni degli epigoni e soprattutto la prassi critica dei vari strutturalisti – compreso lo stesso Jakobson di analisi testuali quali il troppo celebrato *Le chats* di Charles Baudelaire o *L'architettura grammaticale di una poesia di Brecht* – hanno favorito, in particolare a partire dagli anni Settanta del nostro secolo, un processo ancora diffuso di "depurazione anti-comunicativa" del linguaggio poetico, che si è in questo modo "svuotato e indebolito".

Il lettore ha capito da che parte batta il cuore di Berardinelli: di fronte al dato storico di una poesia il cui linguaggio si va progressivamente restringendo, si auspica, per ritrovare inventività e vigore, la ripresa d'un flusso opposto, della poesia verso la prosa, ovvero del linguaggio poetico verso i significati, che lo faccia uscire dal proprio "ascetismo anti-comunicativo" e lo riporti da "oggetto oscuro, inquietante,

misterioso, e infine ornamentale", vero e proprio "arredo dell'habitat culturale post-moderno", alla condizione di "veicolo" di idee e concetti. Insomma, l'auspicio, in cui è da individuare il nucleo militante della *Poesia verso la prosa*, è che la tribù di mallarmeiana memoria si riconcili con le parole correnti, riscoprendone il valore comunicativo, o meglio che i binari della comunicazione e dell'espressione tornino ad incrociarsi e a sovrapporsi. Ciò porrebbe fine a una divaricazione che, per ricalcare le idee di un autore non citato nel libro di Berardinelli, ma almeno fino ad un certo punto, solidale, lo Steiner di *Linguaggio e silenzio*, se non è proibita, avendo pur fruttato "splendida poesia", è tuttavia sconsigliabile perché densa di pericoli: "Il poeta moderno usa le parole come una notazione privata, l'accesso alla quale è reso sempre più difficile al lettore comune. Quando è all'opera un maestro, quando la vita privata del mezzo è strumento di una percezione intensificata e non un semplice artificio, il lettore sarà indirizzato allo sforzo necessario... Ma in mano a uomini di minor statura o a impostori, il tentativo di render nuovo il linguaggio è svilito dalla sterilità e dall'oscurità". Il linguaggio, conclude più avanti quasi brutalmente Steiner, "cerca vendetta di quanti lo storpiano". Se le parole si opacizzano e rispecchiano solo se stesse, il mondo muore e la poesia si trasforma, scrive Berardinelli, in "Sublime nichilistico". Anche lui accenna ad una vendetta delle parole: "L'arte poetica tende a diventare un'arte senza lettori, un'arte letteraria per soli autori... Si tratta in sostanza di un esercizio di ascetismo anti-comunicativo e anti-realistico nel corso del quale (come ha scritto Susan Sontag) 'l'artista si purifica di se stesso, e alla lunga, della propria arte'".

Questa progressiva crisi della comunicazione porterà la poesia verso il silenzio, anzi, come scrive Steiner citando il *Pervigilium Veneris*, a "morire di silenzio"? Contro la fatalità di questa ipotesi sta tutto il corso della poesia, da Omero a

Dante a Eliot, in cui essere poeti non significava necessariamente abdicare alla normale comunicazione, ed era possibile tranquillamente dialogare con la prosa e gli altri generi letterari. La trasparenza del linguaggio, per secoli, è stata al servizio della realtà da svelare, ha permesso di vedere al fanciullino quello che gli altri non vedono. Per Berardinelli non è vero quel che si desume dal libro di Friedrich, ovvero che la poesia moderna ci dia un'indicazione univoca verso la vuota trascendenza della parola rispetto al mondo e costituisca, nel senso steineriano, un lungo malinconico tracciato verso il silenzio. Rivisitando pagine ormai lontane (il saggio su Friedrich è nato come postfazione alla ristampa, nel 1983, della *Struttura della lirica moderna*), Berardinelli ne sfida l'inattualità, si trasforma volentieri da storico in critico e non rinuncia a prendere Friedrich come un contemporaneo con il quale discutere. Vengono fatti scendere in campo autori poco trattati o addirittura ignorati da Friedrich: Hölderlin, Coleridge, Leopardi, il Baudelaire "impuro", di forme "realistico-allegoriche, prosastiche, demonologiche" piuttosto che quello delle correspondances; e poi Whitman, la Dickinson, Hopkins, Yeats, Rilke, un plotone di russi e americani (Blok, Majakovskij, Esenin, Mandel'stam; e ancora Stevens, la Moore, Williams). La lista dei nomi è lunga; e inoltre non sono convincenti le letture che Friedrich fa di Apollinaire, Eliot e Benn; si osservano, una volta giunti agli anni Trenta, lacune addirittura "lampanti": Brecht, Auden, Vallejo, Hernández, József, che sono pure da considerare, secondo Berardinelli, i "maggiori poeti del decennio". Più che una "ricostruzione della poesia moderna", il libro di Friedrich propone una "riformulazione sistematica (e relativamente tarda) della poetica della poesia pura e dell'ermetismo", nella quale "le dinamiche 'eteronome' della poesia contemporanea vengono trascurate".

I bastioni cominciano a cedere: ma la battaglia si risolve definitivamente, allorché Berardinelli chiama a sostegno del proprio discorso alleati molto diversi e potenzialmente

anche conflittuali tra loro, ma tutti usati brillantemente contro *La struttura della lirica moderna*. Entrano in linea un agile, elegante saggista di area anglosassone come Edmund Wilson, nonché due panzer tedeschi: Heller, vecchio residuo, apparentemente, delle battaglie per il realismo dei primi anni Cinquanta, che mostra tuttora una sorprendente efficienza e, soprattutto, Adorno, che potrebbe sembrare, a uno sguardo superficiale, più vicino a Friedrich che a Berardinelli. Infine, è la volta di Auerbach, un maestro al di sopra di ogni sospetto di faziosità. È invece ignorato, credo a torto, il Fortini di una nota breve ma densa e significativa, intitolata *Contro un'idea di lirica moderna*, che uscita come recensione polemica del libro di Friedrich, fu inserita nelle due prime edizioni di *Verifica dei poteri* per essere poi espunta, definitivamente, a partire dalla terza del 1974.

I quattro "alleati" arricchiscono il saggio di prospettive e punti di vista diversi. Wilson risale a monte del problema, sottolineando "le debolezze teoriche dell'idea di poesia e di letteratura promossa dal simbolismo". Le sue osservazioni, concepite a fondamento di un discorso su Valéry, fanno vacillare gli assiomi, che Wilson definisce "ridicolmente falsi", su cui si regge il teorema di Friedrich: e cioè che "senso e suggestione siano diversi e separabili". Più sottile è l'utilizzazione di Adorno, alleato infido, in apparenza, perché assai vicino "a identificare, come Friedrich, la poesia moderna con la lirica più votata alla non-trasparenza comunicativa e al 'pathos della distanza'"; a ben guardare, però, "la sua lettura della situazione e del rapporto lirica-società va in direzione opposta". La dissonanza nella poesia moderna è espressione di una lacerazione sociale: la situazione di quel che Adorno chiama il "soggetto poetico" garantisce sempre "un soggetto collettivo, molto più universale". Posto che le "forme non-comunicative e anti-realistiche della lirica moderna" tendono non a "misteriose suggestioni" o a un "incremento del potere orfico della parola", ma a denunciare "lo stato delle cose nella società contemporanea". Insom-

ma, conclude Berardinelli, per Adorno “una poesia pura esiste solo teoricamente, come ideologia letteraria: elementi contenutistici ed elementi formali devono essere interpretati nella loro connessione e compresenza, e infine non c’è ‘ lirica individuale ’ che non comunichi sotterraneamente con una ‘ corrente collettiva ’, senza cui nessuna esperienza storica è concepibile”.

A questo punto entra in scena Auerbach con osservazioni apparentemente paradossali “in difesa di alcuni critici che rifiutarono energicamente” le *Fleurs du mal* di Baudelaire: non di rado, osserva Berardinelli, sono proprio gli adoratori estetizzanti dello “specifico” dell’opera d’arte a immobilizzarla nelle secche del formalismo, sradicando i legami dell’opera con la totalità dell’umano e abolendone ogni “messaggio di rivelazione critica”.

Il saggio su Friedrich comprende, come un fiore nel suo ovario, i nuclei generatori di gran parte degli studi raccolti nel libro. Si pensi al tema cruciale dell’oscurità di tanta poesia moderna, che rimbalza sgusciando tra le parole di settore in settore e poi viene preso di petto sotto il titolo di *Quattro tipi di oscurità*, ammiccante simpaticamente all’Empson di *Seven Types of Ambiguity*. Berardinelli seziona rapidamente e con grande perizia il suo oggetto, per esaurire il quale, confessa, occorrerebbe un intero libro, se non più di uno. Rispetto all’oscurità della poesia tradizionale, che è incidentale e involontaria, oppure densità concettuale o metaforica, l’“obscurus fio” oraziano si trasforma, nella sua forma conclamata, in “un programma stilistico, un’opzione estetica”. La prima via dell’oscurità, che s’inerpica ancora lungo il crinale fra antichi e moderni, attraverso “la situazione della solitudine, lo sprofondarsi nella singolarità”, e tende fatalmente a una situazione “amletica e misantropica del linguaggio”. Il flusso delle parole, che scorre ancora, malgrado il terreno accidentato, in superficie, tende ad un certo punto a sprofondare, come un fiume

carsico, nel terreno, s’inoltra nel sottosuolo della “profondità” e del “mistero”, quindi risale tumultuosamente alla luce in forma di soffione provocatorio e si fregia dell’incomprensione del pubblico borghese come di un attestato di nobiltà in fondo al quale brillano le stimmate dell’anticristo. Da ultimo, l’oscurità si trasforma in gergo e l’opposizione si pacifica nell’evasione dal mondo, nel rifugio “in un linguaggio secessionistico, semi-clandestino, da conventicola, per iniziati”. Questo linguaggio caratterizza solo una parte della lirica moderna, ma Friedrich, come abbiamo visto, lo assolutizza e ne fa la struttura stessa di quella poesia. Il saggio giunge alla conclusione, non senza sgranare qualche colpo di mitragliatrice (ribadiamo che si tratta di ricognizione armata) sui corifei nostrani dell’oscurità, quali l’Eco dell’*Opera aperta*, I *Novissimi* e l’*Antologia della poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti.

In *Quando nascono i poeti moderni in Italia* e nei saggi della parte terza e quarta del libro l’attenzione di Berardinelli si concentra sulla poesia italiana, riconfermando, attraverso l’applicazione più limitata e settoriale, la validità del modulo che sostiene *Le molte voci della poesia moderna*. Dopo quello europeo e americano, anche il paesaggio della nostra lirica contemporanea viene ridisegnato e rivoluzionato dal pennello di Berardinelli, che, nella sua ridefinizione, riconosce come precursore quel “punto fermo nella revisione degli schemi elaborati nel decennio precedente” che è il Mengaldo dell’antologia *Poeti italiani del Novecento*, uscita nel 1978. Si deve a Mengaldo il primo vigoroso colpo d’ariete all’idea pregiudiziale che “il senso della poesia novecentesca andava cercato in una sorta di marcia trionfale verso il Nuovo”. Nella nuova topografia berardinelliana, si schierano a monte, fra il 1880 e il 1890, i padri fondatori: fra essi sono Palazzeschi e Ungaretti, “che nascono dall’avanguardia”, ma anche Saba e Gozzano, che innovano guardando al passato. E i modi di entrare nella modernità sono, nella storia della poesia italia-

na, come in quella europea, più di uno. Prima di quelle di Ungaretti e di Montale, ridimensionati come valori assoluti, si profilano altre vie, non sostenute dall'ideologia della modernità elaborata da critici come il già esaminato Friedrich o il Sanguineti propositore della "dorsale centrale" da Gozzano a Montale. Sono, oltre quelle di Saba e Gozzano, le vie di Sbarbaro e Rebora. A queste vie, che divergono da quella dominata dalla soluzione stilistica di origine mallarmeiana, si possono ricollegare, storicamente o idealmente, le successive di Penna, Bertolucci, Sereni, Caproni, Pasolini, Giudici, nonché, aggiungerei, del Pavese di *Lavorare stanca*, e del più recente Luzi. E, nella mappa dei nostri giorni, si rafforza Giudici, si ridimensiona Zanzotto, sbiadiscono, e siamo ai recentissimi, fino a scomparire, "Cucchi, Viviani, Magrelli". Credo che il lettore si sia reso conto della fertilità di questo libro, che conferma un talento tra i più cospicui della cultura italiana dei nostri anni. Tanto più perché il libro si colloca nella saggistica, che è oggi, come osservava di recente anche Giorgio Ficara il più rigoglioso e vitale fra i generi letterari, mentre la poesia e la narrativa, secondo Berardinelli, mostrano "di aver dato quasi tutto ciò che potevano dare" e rivelano "da qualche tempo vistosi segni di usura, di svuotamento, di meccanicità". Si capisce anche come un saggista, per il quale narrativa e poesia siano in esaurimento dopo aver prodotto tutto quello che potevano, risulti più affascinante quando tratta argomenti teorici che quando scende ad esaminare le quotazioni in borsa dei poeti tuttora in attività.

1995

Il mito indiano in Calasso

In *Ka*, il suo nuovo libro di mitografia (indiana, questa volta, dopo quella greca di *Le nozze di Cadmo e Armonia*)¹, Roberto Calasso torna a vestire per la seconda volta i panni vertiginosamente semplici dello scriba. Sua intenzione, unica e suprema ("Un libro che inizia con la frase: 'D'improvviso il cielo fu oscurato da un'aquila', [ha dichiarato] non può che essere una narrazione")², è raccontare il mito, farsi voce e solo voce di ciò che c'è, esiste da sempre ed è di fronte a noi come un albero che aspetta di essere visto dall'occhio che si apre. Riscoprire la letteralità per virtù di racconto; "conoscere", per usare un'espressione dello stesso Calasso, "il simulacro attraverso il simulacro"³: si può immaginare impresa più fascinosa e disperante? Siamo rinviiati a un luogo del *Fedone* platonico ove lo spazio del mito è quello del rischio e dell'incanto: conoscere per simulacri, commenta l'autore di *Ka*, "appare qui come una sorta di fattura a cui la mente assoggetta se stessa: un incanto pericoloso e bello, un rischio che dobbiamo accettare perché la conoscenza che ci viene incontro da questa via non sarebbe raggiungibile in altro modo"⁴. La cosiddetta "scienza del mito", espressione d'una "logica predicativa", in questo caso specifico mostra tutta la pesantezza e la scarsa utilità del suo ingombro retorico, può solo circoscrivere "con disperata e spesso comica diligenza gli eventi mitici a sfere spesso improprie e inadeguate"⁵. Ingabbiare le antiche favole in "una catena di enunciati, di segni vincolati dal verbo essere" significa spegnere il tapas, per dirla con un'espressione frequentissima in *Ka*, ovvero "l'ardore" purissimo, cosmico e mentale, che cova in loro, si esplica in "pathos che modifica il soggetto conoscente"⁶ e dà vita a un sapere "che nasce dall'immagine, dall'eí-dolon, e culmina nell'immagine, senza mai distaccarsene né ammettere un sapere a esso sovraordinato"⁷.

Dall'immagine all'immagine: non è lo stesso sapere, splendidamente tautologico, della poesia? I poeti, diceva Pascoli, ricalcando anch'egli un luogo del *Fedone* platonico, "facciano mithous e non logous"⁸. Come farsi luce che illumina ogni

immagine e la riconduce a se stessa? Come si attua, in *Ka*, l'ambizione di riconsacrare al mito l'infinito corpus di storie che s'intrecciano l'una all'altra nell'arco dei millenni a costituire il tracciato metamorfico delle religioni dell'India? L'arco cronologico delle fonti si distende da un periodo anteriore al XII secolo avanti Cristo (l'epoca degli Rg-Veda e degli Atharva-Veda) a uno posteriore al XVI secolo dopo Cristo (allorché apparvero i più tardi puràna). Il racconto in *Ka* comincia con le imprese di Garuda, la grande aquila vedica, figura di luce apparentata ad Aruna, l'auriga di Surya, il Sole, e si chiude di fatto con le estreme parole del Buddha al cugino e discepolo Ananda, anche se nell'ultimo, breve capitolo, si torna circolarmente a Garuda che si riscuote dall'immobilità e si prepara a spiccare il volo. Lungo il corso della narrazione incontreremo innanzi tutto le divinità vediche Indra, Varana, Agni, Rudra. Passano milioni di anni. "Gli dèi cambiano nomi e gli stessi gesti si duplicano, con variazioni sottili". Prajapati, il misterioso Progenitore, diventa Brahma; Rudra, l'arciere spietato, si trasforma in Siva, l'Apollo indù, il dio dai mille nomi, le cui vicende riempiono due capitoli. Al centro del libro è la descrizione dell'ásvamedha, il "sacrificio del cavallo" che "permette a chi lo celebra di diventare re fra tutti i re, gli permette di ottenere tutto ciò che desidera". Compagno nelle pagine seguenti i primi rsi, i "veggenti vedici", nati dalla mente di Brahma, persuasi che esiste solo la mente: "Il mondo, la natura, sono un caso raro, una variazione della mente". Per alcuni capitoli prima del quattordicesimo, in cui si compie l'epifania del Buddha, entrano in campo i personaggi dello sterminato *Mahabharata*, il poema nazionale indiano, e in particolare Krsna, il dio proteico in cui si amalgamano i contrasti più paradossali.

Nel trasformare se stesso in uno strumento del mito, Calasso volge d'istinto le spalle a quel modulo stilistico ispirato e sublimeggiante, così caro a certi pasticcioni, anche recentissimi, che trasforma il movimento della parola in un'epopea vaporosa del cattivo gusto. La disposizione all'"incanto" si esprime in una scrittura di rara trasparenza, che aderi-

sce senza intercapedini al proprio contenuto e lo sigilla in una sorta di radiosa oggettività. Il lettore se ne rende conto fin dalla prima pagina del libro, in cui campeggia l'immagine tutta risolta in se stessa e di splendida evidenza figurativa di Garuda che oscura il cielo sorvolando le vette dell'Himalaya, l'elefante e la tartaruga, immense prede, stretti fra gli artigli e nel becco il ramo lunghissimo che neppure la pelle di cento vacche sarebbe bastata ad avvolgere. Non potendo analizzare dettagliatamente tutto il libro, vorremmo soffermarci su questa apparizione, osservare i modi stilistici con cui il mito torna a visitare l'interprete che lo insegue ripercorrendo a ritroso uno spazio infinito.

Il volo di Garuda, dopo le lotte con i Serpenti-Naga, custodi del mondo oscuro, e con lo stesso dio Indra per il possesso del soma, il "liquido celeste" con cui gli dèi nutrono la propria immortalità, s'arresta tra i rami di un immenso albero. Qui l'uccello dei cieli, come lo definiscono i sacri inni, rimarrà per anni coperto dalle fronde "perfettamente immobile" a studiare i Veda, in particolare il libro decimo da cui apprende "ciò che è". Garuda è il più antico degli animali divinizzati. L'inno vedico I,164 lo pone accanto ai maggiori dèi dell'universo arcaico. I testi di mitologia, quelli che indulgono alla "scienza del mito" stigmatizzata da Calasso, ne fanno un simbolo di nascita e di conoscenza, connettendolo all'uovo, emblema fisico dell'uovo cosmico che galleggia sulle acque primordiali, al soma, il nettare dell'immortalità, e al cielo. Il narratore di *Ka* ne fa il punto di riferimento di tutti gli interrogativi che rampollano fin dalle prime pagine del libro, la sequela di "chi?" che costellano ritmicamente le riflessioni dell'uccello appena uscito dall'uovo. Nelle storie raccontate nella prima sezione, Calasso traduce in pensieri e parole i connotati vedici e puranici riferiti al grande uccello e ai suoi partner: il mito primordiale si riattiva sotto forma di un mito della scrittura. Garuda, la madre Vinata, il dio Indra sgomento di fronte all'invincibilità di Garuda, fra poco anche la bellissima figura del progenitore Prajapati, s'animano poeticamente. Nasce l'in-

canto platonico, “pericoloso e bello”, che permette di superare il baratro che ci separa dal mondo dei Veda, al di là della perdita di quasi tutto, se non tutto, ciò che era implicito nei miti antichi, ormai ridotti per noi solo “alla loro scorza fragrante di storie”. Eppure, scrive lo stesso Calasso nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, “in quella stoffa tagliuzzata, in quelle storie monche degli dèi possiamo ancora avvolgerci. E dentro il mondo, come dentro la nostra mente, quella stoffa continua a tessersi”⁹. Ecco uno scampolo nuovo di quella stoffa. Il capitolo si conclude, lo abbiamo già accennato, con l’immagine di Garuda, sprofondato nell’immenso albero Rahuina. Immobile, le penne confuse con le fronde, Garuda studia i Veda. Nel primo libro del *Mahabharata*, i Naga-Serpenti si salvano in parte dallo sterminio perché ripudiano l’ombra per la luce, si mettono a studiare i Veda, i libri sacri della conoscenza. Qui è Garuda, figura celeste, derivato dal grande cavallo bianco primordiale, che per prendere coscienza di sé e di ciò che esiste s’immerge nella lettura degli inni. Ma nel racconto di Calasso, Garuda stesso è l’inno. Lo rivela Brhaspati all’esterrefatto Indra che vede la sua folgore respinta “come una festuca” dalle penne di Garuda, durante la lotta per la conquista del soma. Brhaspati, è il “primo sacerdote degli dèi”, chiamato anche Vacaspati, signore della parola, espressione in cui *vac* si connette nel senso al greco *logos*: nei Veda, più che una figura distinta, come diverrà in seguito, Brhaspati è un epiteto dello stesso Indra. In *Ka*, Indra e Brhaspati, sdoppiati, parlano fra loro e quest’ultimo rivela ed esalta al rozzo dio arcaico il potere della parola: “Garuda non è fatto di piume, ma di metri. Non si può ferire un metro... Garuda è l’inno. L’inno non sia lascia scalfire”. L’aquila Garuda dall’“occhio perfetto” che si fissa per capire si fa emblema della parola. Attraverso l’occhio della grande aquila concentrato sui Veda, i libri il cui nome è connesso con la radice *vid*, la stessa di *video*, la parola legge se stessa. All’inizio e alla fine del volo di Garuda tutto rientra nella parola, la stoffa che continua a tessersi nel mondo e nella nostra mente. Il mito, nelle sue innumerevoli

metamorfosi, altro non è che l’epifania ininterrotta della parola, custode del terrore del mondo, “il terrore di fronte alla sua muta, ingannevole, sopraffacente enigmatica”¹⁰. L’ultima metamorfosi è la letteratura, in cui il mito ancora respira.

Prajapati, l’unico nome non pronunciato dai Veda fino al libro decimo, quello della cosmogonia, il nome che Garuda non ricorda di aver mai incontrato, è, all’origine di tutto, solo con se stesso. È lui il protagonista del secondo capitolo di *Ka*. Da lui, dalla sua mente riscaldata dal *tapas*, scaturisce *Vac*, la parola, e con essa un’infinita catena di analogie, forza inesauribile che lega ogni cosa all’altra: “Tutto somigliava a qualcos’altro. Tutto veniva allacciato a qualcos’altro. Soltanto la sensazione della coscienza non somigliava a null’altro. Eppure in essa fluivano e rifluiscono tutte le somiglianze”. La terra, lo spazio intermedio, il cielo si formano da tre sillabe emesse da Prajapati al momento di congiungersi con *Vac*: “Con quelle tre sillabe il discontinuo irrompeva nell’esistenza”. E con esso gli dèi e *Agni*, il fuoco, che minaccia di divorare il suo creatore suscitando in lui “la prima angoscia e il primo dubbio”. Prajapati forma anche *Mrtyu*, Morte, il suo grande avversario, col quale ingaggia il primo duello. La Morte è sconfitta dalle *sampad*, le equivalenze, il cadere insieme di elementi, anche molto lontani, fino a coincidere. La morte può uccidere il creatore dell’esistente, ma non le equivalenze, che non hanno corpo né luogo e in cui “la vasta dispersione” di ciò che vive e muore può articolarsi in rapporti che non si deteriorano. “Ciò che la mente vede, quando coglie un nesso, lo vede per sempre. La mente può rovinare, insieme con il corpo che la sostiene, ma il rapporto sussiste indelebile.” Prajapati dice alla Morte: “Ti ho vinto. Uccidimi pure. Le equivalenze ci saranno sempre, che io sia vivo o no”. Prajapati è la mente in quanto potere di trasformazione e di autotrasformazione. Ma è soprattutto, nei miti intrecciati nel secondo capitolo di *Ka*, un essere solo, incerto al cospetto delle grandi acque primordiali, “l’unico che non poté dire di avere un genitore – e neppure una madre”. Non

può rispecchiarsi in nulla che non abbia origine da lui. Ovunque si volge, nella infinita catena degli esseri, incontra se stesso, ma la creazione è per lui “un lungo tormento” che lo estenua e infine lo strazia, fino a disarticolargli in pezzi e a ridurlo come “una pentola fredda, vuota”. Prajapati è un dio triste, che desidera solo essere dimenticato e che i figli fuggono irriverenti, pur essendo “pulviscolo delle sue ossa”. Creare significa dare un nome a tutto, ma perdere la propria identità. “Non avrebbe mai conosciuto la gioia del limite, il riposo in un nome trasparente.” Il suo senso è un interrogativo: chi, *ka*? E ciò anche quando i figli capirono che, per vivere, bisognava ricomporre le membra sparse del padre secondo il suggerimento dato da lui stesso: mettere insieme undicimilacinquecentocinquantesi mattoni, disposti in cinque strati per costruire l’altare del fuoco. “Costruire un immenso uccello – un rapace: un’aquila, un falco – composto di mattoni” per conquistare il cielo. “E qui li soccorse la falsa etimologia, amica del pensiero. Mattoni, dicevano: citi. Mattoni in vari strati. Ma che cos’è citi? È cit-, che significa “pensare intensamente”. Ogni mattone quadrato e cotto era un pensiero. La sua consistenza era lo spessore dell’attenzione. Ogni pensiero aveva il profilo di una pietra.” Il grande uccello di pietra con le ali spiegate verso l’alto: così la mente sogna da sempre di conquistare se stessa, squadrandosi pensieri come mattoni. “Ma che cosa ci dà questa fiducia, *sradha*, nel numero e nella costruzione?”, pensano i figli di Prajapati. “Visti da lontano, possiamo sembrare muratori dementi. Osservati da vicino, siamo una sfida a trovare un senso”. Chiuso il capitolo, il mito cosmogonico riposa su se stesso. Ma lungo la letteralità, fecondata dal *pathos* del narratore, l’analogia, anima delle cose, corre come la folgore. Nella solitudine malinconica di Prajapati s’iscrive il grande tema della mente che si interroga e si protende, al di là di sé, a cogliere il senso fondante del proprio rapporto con il mondo. Così il *logos* di secoli di riflessione astratta rifluisce nel *mithos* e il pensiero, ritrasformato in evento, s’incarna nella sostanza viva dei corpi; si fa cibo, gesti, acqua, alberi, luce, realtà che

possiamo vedere e toccare. Non c’è pagina di *Ka* in cui non accada di avvertire questa tensione ad amalgamare le idee con la sostanza fisica del mondo, a dar loro un’evidenza sensibile. È un’operazione, l’abbiamo già accennato, *en artiste*. Per raccontare il mito bisogna essere poeti. Riscattare il pensato al mito attraverso la poesia, fare delle idee il paesaggio nel quale ci muoviamo: è qui, vista la mole di *Ka*, per usare un’espressione evocata da Eugenio Scalfari in tutt’altro senso¹¹, la vera “volontà di potenza” che anima la penna di Calasso. Ma non si tratta di un’ambizione sbagliata. *Ka* è, per la maggior parte delle sue pagine, lo straordinario romanzo dell’intelligenza che si sporge oltre se stessa a inseguire il fantasma, sempre balenante, perpetuamente in fuga, del reale.

1995

¹ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.

² Cfr. G. Mariotti, “Sacrificio a due Dèi: ‘Tocco leggero’ e ‘Meningi fumanti’”, *Il Corriere della Sera*, 3 ottobre 1996, p. 31.

³ R. Calasso, *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, p. 490.

⁴ *Ivi*, p. 494.

⁵ *Ivi*, p. 495.

⁶ *Ivi*, p. 491.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Pascoli, “Il fanciullino”, in *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1971, p. 20.

⁹ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 315.

¹⁰ *Id.*, *I quarantanove gradini*, cit., p. 497.

¹¹ Cfr. E. Scalfari, *Calasso e lo spettacolo dell’Essere*, *la Repubblica*, 18 ottobre 1996, pp. 42-43: “Ma in Calasso una radice nicciana è tuttavia presente, non foss’altro perché la sua mente è intrisa da una volontà di potenza cui non fa argine la frequentazione dei saggi e dei veggenti del Mahabharata, tanto meno del Buddha e della sua dottrina”. Come dire che liberando il pensiero (e l’autore) dall’“intrico del racconto” può accadere di incontrare tutti e di tutto. In opposizione alla linea di lettura che si segue in questo saggio, per cui *Ka* non è separabile dalla propria scrittura, Scalfari pensa che “non è nel tessuto narrativo che troveremo l’essenza del libro, poiché il racconto non è altro che un accorgimento, un contenitore indispensabile per trasportare e includere il pensiero, e il fine dell’autore è quello di farlo emergere nella sua nitidezza al di sopra del brulicame dei personaggi e del gomitolo favolistico entro al quale essi si muovono”.

Un catasto per i poeti

Una volta, quando avevano corso le idee semplici, si pensava che un'antologia fosse semplicemente una raccolta di belle pagine, "fior da fiore", come l'intendeva il Pascoli; "crestomazia", secondo la più severa, classica dizione leopardiana. Non era indispensabile, per il compilatore, esibire una particolare competenza storiografica; ci volevano, se mai, per scegliere, ricchezza di letture, estro e gusto. In seguito le cose si sono notevolmente complicate; con il risultato che le antologie hanno per lo più cessato di essere zone franche, in cui i testi potevano dimenticarsi del proprio autore, alzarsi, fluttuare nell'aria come aquiloni o volar via come uccelli. Esse si sono in buona parte trasformate in uffici catastali; in qualche caso, vedi la *Poesia del Novecento* assemblata da Sanguineti nel 1969, addirittura in luoghi di detenzione, dove il carceriere è rappresentato da una poetica, più che da un'idea critica. Che cosa promettono ora i *Poeti italiani del secondo Novecento*, curati da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi? Molto bene, se dovessimo giudicare dal titolo, che rinvia da vicino a quello che è ormai un classico del genere, i *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo, pubblicati vent'anni fa dallo stesso editore e nella stessa collana.

Nel 1978, quando uscì l'antologia di Mengaldo, il "secondo Novecento", nato, come si conviene, nel 1945, aveva appena superato i trent'anni; oggi, al giro di boa del secolo e del millennio, ne ha più di cinquanta. Ben venga quindi una trattazione specifica, che avrebbe potuto valere come integrazione dell'opera di Mengaldo, che ha avuto grande fortuna, ma non copre i due ultimi decenni. L'indice però mi lascia subito perplesso e ne chiedo ragione a una nota preliminare, ove i curatori avvertono di aver dovuto "delimitare la categoria di 'secondo Novecento', per poter garantire alla scelta una certa omogeneità storica", in modo da "non allargare eccessivamente la gamma delle generazioni rappresentate e di scongiurare quindi il rischio di accostamenti

impropri". Poeti del secondo Novecento sarebbero coloro che, oltre che naturalmente essere nati nel nostro secolo, "avessero pubblicato la loro prima raccolta importante, o comunque dato compiuta manifestazione di sé, dopo il 1945".

Dove sono allora, mi domando, i poeti che hanno accompagnato il corso degli ultimi cinquant'anni con le loro seconde, terze, quarte o ennesime opere, tutte diverse l'una dall'altra, tutte importanti: il Montale della *Bufera* e di *Satura*, il Penna di *Stranezze* e del *Viaggiatore insonne*, il Bertolucci della *Camera da letto* e via dicendo? Alcuni, vedi Montale e Penna, non ci sono affatto, altri collocati in una sorta di magra valletta degli spiriti magni (Bertolucci, Caproni, Luzi, Sereni), un limbo che assembla pochi testi e sembra più che altro destinato a togliersi di torno delle presenze ingombranti, secondo la tecnica collaudata del *promoveatur ut abigeatur*.

Ora è vero che la guerra separa abbastanza nettamente, anche in letteratura, le due parti del secolo: nondimeno, le vite e le opere degli uomini non si peritano di attraversarlo in lungo e in largo, come a Dio piace, checché ne pensino i curatori delle antologie. I quali, beninteso, devono almanaccarsi, escogitare criteri, distinzioni pratiche tutte comprensibilissime. Resta il fatto che, alla fine, i conti devono in qualche modo quadrare. E tornano i conti di un cinquantennio in cui troviamo, cito quasi a caso, Alberto Bevilacqua, Giuseppe Piccoli, Bianca Maria Frabotta, Vittorio Magrelli ecc. e non Montale, Quasimodo, Penna, Betocchi, e, perché no, Marino Moretti? Il quale sembrava aver posseduto, secondo Pancrazi, l'arte di smettere per tempo, ovvero nel 1916, ma poi ci ha regalato con impertinenza storiografica e proprio nella sua estrema stagione versi da non dimenticare. Vi sono insomma due diversi Moretti e il secondo, quello che appartiene ai nostri anni, non è meno interessante del primo. Per definire la metà più recente del secolo,

sembra inoltre più importante registrare il "voltafaccia" poetico in direzione postmoderna del Montale di *Satura* o degli ultimi "diari" che non dar voce alle fatiche di grigie schiere di dannati danteschi che spingono i loro pesi poetici su per l'erta polemizzando fra di loro "gridando: 'Perché tieni?' e 'Perché burli?'".

Non voglio dire, insomma, che il primo gruppo di nomi non fosse degno di inclusione o almeno rispetto il discernimento e il gusto di chi li ha inclusi, anche se per avventura la pensassi diversamente. Bisognava però trovare una formula che non sottraesse a un "secondo Novecento", che immagino, personificandolo, parecchio scontento, se non irritato, opere come *La bufera*, *Satura*, *Stranezze*, *Il viaggiatore insonne*, *L'ultima estate*. In poesia la storia non esiste, figuriamoci le generazioni: sono le opere, quando sono degne di tale nome, che assorbono e costituiscono i periodi, non viceversa. E sarà pure una mia personale carenza di sottigliezza metodologica, ma non riesco a trovare molto senso nella distinzione fra "poeti" e "poesia" proposta nella nota succitata. Quanto agli "accostamenti impropri", perché li vogliamo sottrarre all'oggettività delle cose, se li vediamo ovunque intorno a noi? Gli anni Settanta sono prima di tutto quelli di *Satura* di Montale e di *Stranezze* di Penna; poi, se si vuole, nel piccolissimo spazio che rimane, dei poeti di Castelporziano.

Insomma, con tutto il rispetto per il lavoro di scelta dei curatori, l'impressione è che le categorie adottate, più mentali che reali, abbiano l'effetto di privare la seconda metà del nostro secolo della sua più vera e alta poesia. Certo, tolti i grandi nomi, molti dei quali ancora operativi, non di rado altrettanto e forse più splendidamente nella seconda metà del secolo che nella prima, restano molti posti liberi. Tuttavia, malgrado il largo spazio disponibile, riusciamo a lamentare l'assenza, davvero imperdonabile, di Tino Richelmy e Gabriella Leto, ma anche di Massimo Ferretti, Fernanda Romagnoli, Pier Carlo Ponzini, Michele Sovente, Pier Luigi

Bacchini. La mancanza della Leto, di Richelmy e poi, nella sezione dialettale, di un poeta come Franca Grisoni segnala l'insensibilità di questa antologia a voci che non siano di scuola o non facciano riferimento a quelle arcadie pseudoribelli e in realtà conformiste che sono le ideologie. Penso che la forza di un'antologia sia soprattutto nella capacità di far brillare ciò che è unico, solo, che viaggia fuori cordata e magari controcorrente.

In realtà, malgrado il titolo, siamo le mille miglia lontani dall'impostazione di Mengaldo. Questi aveva fatto del Novecento qualcosa che potremmo assimilare, con qualche approssimazione metaforica, a una monadologia poetica. Sciolti i nessi storiografici "con intenzioni organiche", di origine manualistica o più spiccatamente fantastica, mandate in soffitta le vecchie mappe disegnate da più di un "onomaturgo", a cominciare da Giuseppe Antonio Borgese, vengono in primo piano gli individui o, meglio ancora, i testi. Privi questi ultimi, appunto come le monadi, di porte e finestre da cui qualcosa possa uscire o entrare, ma capaci di rappresentare, dal proprio particolare punto di vista, l'intero universo. L'antologia di Mengaldo non ha sezioni; i poeti, dialettali o in lingua, sono disposti l'uno dietro l'altro in pura successione cronologica, senza nessun riguardo per gruppi, scuole, pretese esperienze comuni, definizioni esterne. Sono i "cappelli" ai singoli poeti, ancor più di quanto non avvenga nell'introduzione generale, i luoghi in cui il critico modula e ricostruisce con operazioni, per lo più magistrali, di microchirurgia e sempre con riguardo per lo specifico di ciascuna personalità, i rapporti con il resto dell'universo poetico.

Cucchi e Giovanardi, invece, recuperano in pieno l'immagine catastale del Novecento poetico da cui credevamo, e speravamo, di esserci congedati per sempre. Gli universali sono per loro più che mai *ante rem*. Il lettore può rendersene agevolmente conto osservando la sorta di *vis nomenclatura*

che presiede all'articolazione delle sezioni, con qualche effetto piuttosto discutibile. Lasciamo stare la lapidaria "Officina" che mette insieme Pasolini, Fortini, Roversi rispolverando un cliché che poteva avere senso nell'*hic et nunc* di un'esperienza in fieri, ma che suona incomprensibile nel 1997, con gli eventi e il senno di poi. In particolare, a proposito di Fortini, non si può non notare come nell'ultima raccolta, *Composita solvantur*, questo poeta chiuda in modo più alto e originale la propria carriera di come l'aveva aperta, occupando un gran posto proprio nel contesto poetico degli ultimi anni. Non rilevarlo (a quest'ultima fase fortiniana sono dedicate nel "cappello" all'autore firmato da Giovanardi complessivamente sei righe e mezza) significa sovrapporre maldestramente questa antologia a quella di Mengaldo. Ma che dire della sezione "Narratori poeti", che si apre nel nome della Morante e Bassani e, passando attraverso Volponi e Ottieri, si chiude con Bevilacqua e Orengo? La logica che la costituisce è poco meno fantasiosa di una che dividesse i poeti in base al colore dei capelli o degli occhi. E poi qual è il senso di questo raggruppamento? Un puro capriccio o una scelta di valore? Ma che ha a che fare la Morante con Bevilacqua o Orengo? E se i primi tre, forse quattro nomi sono probabilmente indiscutibili (lo sono di certo la Morante e Volponi), non si capisce che cosa ha portato i curatori a preferire gli ultimi due ad altri possibili, alcuni dei quali forse anche più meritevoli, come, in ordine alfabetico, Arbasino, Camon, Cerami, Delfini, Leonetti, Primo Levi, Dacia Maraini, Quarantotti Gambini... Sarebbe interessante averne nozione.

L'antologia è introdotta e scortata da un lungo saggio di Stefano Giovanardi, che dà ragione delle scelte e disegna il panorama complessivo della poesia del secondo Novecento, di cui vuole evidentemente dare un'immagine, più che organica, categoriale. Si comincia a interrogarsi sulla nozione di "canone lirico", che nell'era moderna avrebbe la durata di

circa un secolo. Faccio grazia al lettore della definizione di “canone” in sedici fitte righe che apre e un po’ soffoca sul nascere lo scritto e provo a riassumere quel che mi è sembrato di capire. Verso la metà dell’Ottocento, in Italia, la poesia tendeva al realismo, corteggiava i colori del vero: si comincia con gli Scapigliati, poi appaiono “i giovanotti e le ‘crestaie’ del Betteloni”, ma anche “le stazioni, o le turiste ‘britanne’, o i sonnellini estivi” del Carducci. Con il Pascoli, però, malgrado la forte estensione e democratizzazione del lessico, ci si accorge ben presto che fra la lingua del poeta e il mondo “si è ormai determinato uno iato incolmabile, in quanto l’attività nomenclatoria non all’oggetto in sé si applica, bensì all’immagine di quell’oggetto elaborata dal poeta-fanciullino”. Riportare la lingua e quindi la “poesia in re”: sarà questo se non l’imperativo categorico almeno il paradigma su cui si costituirà, dopo la guerra, il nuovo canone lirico, ovvero, se si dà fede all’“atteggiamento di maggior rilievo” già emergente dall’antologia del 1954 *Quarta generazione* curata da Piero Chiara e Luciano Erba, spostare “risolutamente verso l’oggetto l’ago magnetico della scrittura”. Alla conquista degli oggetti moveranno anche i poeti di “Officina” e altri più o meno occasionali compagni di strada.

Ma *enfin Sanguineti vint*, eccoci finalmente all’avanguardia e alla compresenza, nel suo patrimonio genetico, “della scrittura come gesto e come rappresentazione”. Lasciamo perdere il gesto, che è “esclusivo appannaggio degli attori dei vari movimenti”. È nelle modalità del secondo aspetto, la rappresentazione, che vengono travalicati i confini e l’avanguardia va a rispecchiare “condizioni comuni a ben più vaste zone della civiltà letteraria contemporanea”, assumendo, sempre secondo Giovanardi, un ruolo importantissimo, di primo piano. L’avanguardia, insomma, ritrova il significato di esperienza di gruppo a cui Mengaldo non era stato per niente sensibile. Il secondo Novecento viene anzi considerato come il pascolo dell’avanguardia o delle esperienze a essa connesse o a essa riferibili, almeno a giudizio di Giovanardi.

Ci si dimentica, come accennavo all’inizio, non solo dei poeti più anziani che si fanno improvvisamente sentire, con rinnovata esplosione lirica, proprio negli ultimi decenni; ma anche dell’esistenza, fra i più giovani, di voci dotate di grande forza individuale, come le già citate Grisoni e Leto.

Sfilano Pagliarani, Sanguineti, con la sua “soggettività diversa” capace di “attraversare il proprio ‘esaurimento nervoso’”; Giuliani, ovvero “l’impossibilità storica di una poesia imperniata sui dati emozionali”, Balestrini, che sembra solo gesto e che invece muove verso un “recupero del dire”. Il canone, si chiede il lettore un po’ recalcitrante, passava dunque attraverso il *band-wagon* (così fu definito il Gruppo 63 da Enzo Siciliano) che credevamo dimenticato in qualche cimitero delle automobili? Alla fine, gli oggetti smarriti verranno almeno ritrovati? Purtroppo no. Il problema “centrale” della poesia del secondo Novecento, prosegue Giovanardi, è proprio la coscienza che il linguaggio “fatalmente veicolo dei valori prodotti da chi detiene il potere” e, quindi, totalmente ideologico in senso marxiano, non riesce mai pienamente a congiungersi con “la visione del mondo da rappresentare” e di conseguenza è costretto ad autocontestarsi e ad autodemolirsi.

L’alternativa all’avanguardia, ma sempre nell’ottica dell’Opposizione, è costituita, negli stessi anni Sessanta, da alcuni poeti milanesi (Giudici, Raboni, Majorino, Cesarano, Giampiero Neri, Tiziano Rossi) che sempre in nome dell’Opposizione, ma tesi a una sperimentazione “silenziosa”, partono dal “basso” e convertono “il patrimonio genetico della linea sperimentale... a una funzione pienamente comunicativa”, attraverso un recupero del parlato e del prosastico.

Salto, per ragioni di brevità, le considerazioni sulla poesia dialettale, anch’essa assorbita in un’attitudine sperimentale, e siamo agli anni Settanta ovvero alla “deriva”. Non ci sono più idee guida, non soccorrono poetiche; che fare? Abbandonarsi “del tutto a se stessi e al proprio ‘talento’”?

Alcuni lo fecero, ma era poi giusto? In realtà la “riconquistata libertà di poetare a tutto campo” si faceva piuttosto immagine “di un vuoto epocale di idee, di prospettive, di programmi complessivi, invano esorcizzato dall’enfaticizzazione del punto di vista individuale, o talora dalla resa all’espressività pura”.

Seguono pagine zeppe di nomi, in cui non saprei addentrarmi, se non con l’ausilio del machete. Sono le colonne dei poeti dell’oggi, plurilinguisti, monolingui, innamorati della parola o tuttora in guerra con essa, ricercatori, con qualche ritardo, sulle piste di Lawrence, del mito azteco, mentre forse un nuovo canone sta apparendo all’orizzonte. Non vorrei offendere nessuno, ma credo d’averne abbastanza e mi pare che il serpentone proposto si commenti egregiamente da sé.

Mi domando, piuttosto, come facesse Penna, negli anni Sessanta e Settanta, a scrivere poesie bellissime con un linguaggio tanto ideologicizzato e degradato e non avendo in mente nessuna ricerca o nessuna intenzione se non abbandonarsi colpevolmente al proprio talento. E Caproni? In quale deposito di residuati poetici aveva trovato, tra il ’54 e il ’58, nel pieno del “realismo frustrato” di “Officina”, a un passo dai *Novissimi*, le “rime chiare” dei *Versi livornesi*? Ma sono forse domande oziose, senz’altro di scarso rilievo scientifico, come quella che mi viene spontaneo di girare agli editori. I “Meridiani” sono nati come la Pléiade italiana e sono nella massima parte all’altezza di questo proposito. Più che un libro che si rivolga al pubblico e destinato a far conoscere i poeti, l’antologia di Cucchi e Giovanardi appare una specie di centone strategico a circuito chiuso. Immortaleremo questa immagine del secondo Novecento italiano? A Pier Vincenzo Mengaldo vorrei invece rivolgere ufficialmente una richiesta: per carità, aggiorni la sua antologia.

1997

Su Penna e Montale

Qualche anno fa, all’epoca della prima edizione, mi è capitato di recensire i *Penna Papers* di Cesare Garboli. In seguito, Garboli pubblicò, su “Paragone” del giugno 1988, n. 460, un saggio intitolato *Penna e Montale*, in cui poche righe del libro precedente si sviluppavano in “una ricerca, uno scrutinio”, un testo di difficile classificazione, quanto al genere, che poteva essere indifferentemente critico o narrativo. In quello scritto il lettore, almeno così mi pareva, assisteva, attraverso gli occhi di Garboli, a una silenziosa guerra di confine tra i due grandi poeti, culminata con una scorribanda inaspettata e vittoriosa di Penna nei territori montaliani.

L’impressione, fortissima, era di un vistoso aggiornamento delle coordinate penniane di cui disponevo e che avevo cercato di mettere a frutto scrivendo dei *Penna papers*. Il discorso andava dunque riaperto. Ma chi recensisce un articolo? L’occasione propizia è giunta di recente, allorché il saggio del 1988 è diventato, con uno nuovo taglio in capitoli e una prefazione *Al lettore*, un volumetto della collezione mondadoriana “Passepartout” con il titolo di Penna, Montale e il desiderio.

Alla rilettura, mi sono reso conto di una novità che non avevo colto prima e che mi ha non poco spiazzato, facendomi perdere tempo e con il tempo la corsa dell’autobus, in questo caso il numero di febbraio della “Rivista dei libri”, ove il libro è stato recensito da Domenico Scarpa. Devo però a quella “novità” e alla cortesia del direttore della rivista la possibilità di potermi esprimere ora. Garboli definisce il proprio saggio una glossa a Penna, “con tutti i caratteri, sia pure mostruosi e ipertrofici, di una nota a piè di pagina”. Tuttavia, ed è quello che non avevo notato nel 1988, va poi ben oltre Penna. Nel nuovo testo, il protagonista dei *Penna Papers* esce impercettibilmente da se stesso, si trasforma in un vettore, una pista da attraversare in armi per prendere alle spalle la linea Maginot, ossia il vero obiettivo, che è il laboratorio dei *Mottetti* di Montale.

Sono usciti molti saggi, dopo quello di Contini raccolto in *Una lunga fedeltà*, in cui i *Mottetti*, a coronare un'affermazione espressa la prima volta nel 1938, venivano definiti "non più libro, per dir così, senza contenuto, ma canzoniere d'amore (sia pure dell'amore di Arsenio)", che è come dire un canzoniere d'amore cresciuto sul "vuoto di desiderio" (Garboli). Contini si esprime allora con straordinaria tempestività, anzi giocando d'anticipo, perché nel 1938 la serie dei *Mottetti* era, ci ricorda Garboli, "ancora in viaggio" e quello che lui disse "tutti lo ripetono come rosa rosae". Ma mentre sembra interessato a seguire solo le orme di Penna, Garboli svela quello che è in realtà il suo vero scopo: stanare Montale dal fortilizio dei *Mottetti*, eretto sul punto più alto delle *Occasioni*. Credo sia la cosa più nuova della bibliografia montaliana da molti anni a questa parte: fino a questo momento nessuno, e neppure Contini, aveva veramente tentato l'impresa.

Il viaggio verso Montale incomincia "in poche righe e in termini ellittici e ambigui" dal cuore stesso degli interessi penniani, da quei saggi che si sono stratificati nel corso circa di un ventennio a costituire i *Penna Papers*. L'intuizione divinatoria che sta alla sua base si scava prima lentamente, poi quasi impetuosamente la sua via, proprio come il torrente della famosa poesia di Montale. La singolarità di quel percorso, che possiamo seguire ora con pieno agio nel libretto mondadoriano, è che coincide in tutto e per tutto con l'iter dell'autore dei *Mottetti*.

Montale mira a se stesso, ma parte da Penna.

È possibile "quantificare" la presenza di Penna nei *Mottetti*? Garboli lo fa splendidamente nei capitoli IV e V del suo libro. Sono pagine che appassionano, disarmano, conturbano, venendo da lontananze misteriose, che appartengono al regno di Penna quanto a quello di Montale. Basta una parola, "lontano", incastonata in apertura del quarto mottetto, uno dei due di data misteriosa, sostituita nell'indice delle

Occasioni dal punto interrogativo e pochi versi, come il penniano "Entro nell'ombra ove si muove incerta", che si riflette nel montaliano "Entrò nell'ombra e ti lasciò il suo addio". O ancora, sempre da Penna, "Addio fanciullo, entra nel buio ancora", da cui forse scaturisce il congedo di Clizia, la destinataria dei *Mottetti*, nella *Buferà*: "Mi salutasti - per entrar nel buio". Quello che Garboli fa con questi materiali ha del prodigioso: la variazione sul tema dell'oscurità, del dittico buio/ombra nella poesia di Penna e Montale, che conclude il capitolo quarto, è l'opera d'un grande solista. Ancora più importante la conclusione: Montale incontrò sulla sua strada un Penna perduto dietro i suoi ragazzi di vita, resi numinosi e irraggiungibili da un meccanismo psicologico che trasforma la depressione in grazia fulminante e di nuovo la grazia in delusione. Per far parlare Garboli, "un massimo di depressione corrisponde... a un massimo di splendore della fisicità del mondo" e viceversa.

Montale, da lettore acutissimo qual era, colse immediatamente non solo la novità, (sensazionale in area ermetica e in terre desolate), ma anche il meccanismo negativo della poesia di "Piuma", come chiamava affettuosamente il giovane Penna. Vide la negatività di Penna nel momento stesso che ne assaporava la grazia. L'assenza/presenza, la lontananza/vicinanza dei ragazzi di Penna rifulgono in flashes, lampi, epifanie del desiderio in cui la divinità dell'amata (degli amati, per Penna) s'affaccia nel suo ricordo e nella coscienza del suo esilio.

Secondo Garboli, è di qui che nascono i *Mottetti*. Il primum, sia in Penna sia in Montale, è sempre la depressione. Dal fisico al metafisico: che cos'altro sono i ragazzi di Penna, le loro bianche camicie stampate sul verde, se non le occasioni salvifiche di Montale? In un certo senso, si nasconde nei *Mottetti*, assimilato, metabolizzato nella propria carne, anche una mostruosa lettura di Penna.

Di fronte a quella frustrazione che s'illumina, il grande tema del poeta di Perugia, la colloquialità degli *Ossi* s'arre-

sta e si disfa, cessa il gorgoglio pascoliano-crepuscolare, nasce una musica aguzza, nascono insomma i *Mottetti*: e nascono, tutto fa pensare, da un seme penniano, che attecchisce perfettamente nel nuovo terreno e assume forme coerentemente, organicamente montaliane. "Condizione dell'amore è nei *Mottetti* che il tu della persona amata, secondo lo schema stilnovista, sia non meno un fantasma che un corpo in carne ed ossa". Quella che in Penna, conclude Garboli, è la "forma umiliata del desiderio" si trasforma nei *Mottetti* "in un desiderio immaginario, la nostalgia del desiderio, in una realtà luminosa e sconfitta".

Siamo, dunque, come si vede, nel pieno dell'orto dei *Mottetti*, al centro d'un passaggio cruciale in cui un poeta reimposta se stesso e si dispone alla propria storia. Non credo che tutto questo sia riducibile ai termini semplici e un po' corrivi della *detective story*, come crede Scarpa. Non c'è nessun colpevole da arrestare e inseguirlo può portarci completamente fuori strada.

Il saggio di Garboli si chiude, com'è giusto, sul "duro colpo" provato da Penna quando uscirono le *Occasioni* a poca distanza dalle sue poesie. "Riconobbe nei *Mottetti* qualcosa di suo, che Montale aveva talmente trasformato e ridotto a se stesso da non farglielo appartenere più. Reagì allora secondo la sua natura". Ovvero accusò, recriminò, frignò, "cominciò a lavorare di fantasia" e diede adito a tutti i sospetti. Ma non scrisse affatto una poesia "a chiave". Forse avrebbe potuto scrivere una poesia simbolica, se fosse stato nella sua natura, lui che non adoperava mai simboli; ma non "a chiave". Scarpa si mette a fare il detective, ma con risultati più che dubbi. Tira fuori un testo di Penna. Si tratta d'una delle tredici "bellissime per Manzù", come si ricorda in *Penna Papers*, una poesia del 1956, che conclude, con una dedica "A Eugenio Montale", la suite del *Viaggiatore insonne*:

La festa verso l'imbrunire vado
in direzione opposta della folla
che allegra e svelta sorte dallo stadio.
Io non guardo nessuno e guardo tutti.
Un sorriso raccolgo ogni tanto.
Più raramente un festoso saluto.
Ed io non mi ricordo più chi sono.
Allora di morire mi dispiace.
Di morire mi pare troppo ingiusto.
Anche se non ricordo più chi sono.

In seguito la poesia fu scelta dall'autore per una raccolta di versi e saggi dedicati a Montale per il suo ottantesimo compleanno. È tutta qui, la "chiave"? Siamo in presenza d'una delle situazioni più "topiche" di Penna: lo stadio, la folla, la perdita d'identità che non è quella "divina" della sensazione di disappartenenza, uno dei portati dell'ebbrezza. È il momento che il volo si scopre una caduta e la "disumanità, finito l'ossigeno del piacere, diventa letterale e il nume ci rinnega". Cessa l'effetto della droga, la sensazione di quella che Penna chiamava una "strana gioia di vivere" si rovescia nel senso di una solitudine intollerabile. È il Penna *noir*, sempre in agguato, perfettamente simmetrico all'altro: il Penna che si spoggerà da quell'altro se stesso soprattutto in *Stranezze*:

L'aria serena torna
e resta mia
questa non più serena
malinconia;

oppure:

Entro le dolci immagini della vita
trascorsa il sonno mi prendeva. A un tratto
lucido riconobbi, e trasalivo,
non fanciulli, ma vuote
vuote strade di sole senza amore.

Perché costringere in una cella un poeta che sta sempre dappertutto, perché crocifiggerlo con i chiodi di botteghe che non gli appartengono? "La festa verso l'imbrunire vado" si prestava a fornire un ultimo biglietto epistolare, e a dare notizie di sé a un ex amico. Tutto qui. Non bisogna mai dimenticare che i detectives si rendono sopportabili solo quando il loro lavoro sia strettamente necessario.

1997

Critica quotidiana

Emanuele Trevi è un giovane che qualche anno fa si fece conoscere per *Istruzioni sull'uso del lupo*, una "lettera" sulla critica intesa come "esercizio spirituale" e prova di scrittura, nella quale rielaborava e faceva proprio un modulo di *artifex additus artifici*, non senza forti, riconosciute suggestioni da Pietro Citati. Ed ecco ora il suo primo vero confronto, non puramente teorico, con il lupo, un libro dal titolo joyciano, *Musica distante*, nel quale Trevi consegna al lettore il resoconto di un grande viaggio attraverso la letteratura di poco meno di venti secoli, da Apuleio a Hetty Hille-sum... Solo a pensarci, si prospetterebbe un cammino interminabile, ben al di là dei due grossi volumi in cui Erich Auerbach, citato da Trevi, inseguì a suo tempo l'idea di realismo nella letteratura occidentale. Il libro di Trevi, invece, conta in tutto 154 pagine. Qual è dunque la tavola che consente un così veloce e leggero scorrere sulla cresta di cavalloni che forse neppure Mario Praz, come a dire qualcosa di assimilabile a una portaerei della critica, avrebbe osato sfidare senza timore di naufragio? È Trevi stesso a estrarla da una citazione da un racconto di Salinger, che pone in exergon: "Una volta Seymour mi disse - e figurati dove, in un autobus affollato - che ogni autentico studio religioso deve condurre a disimparare le differenze, le differenze illusorie, esistenti tra ragazzi e ragazze, tra animali e pietre, tra giorno e notte, tra caldo e freddo". Disimparare le differenze: è questa dunque la formula eleatico-plotiniana che permette di precipitare la letteratura universale in una polverina liofilizzata, che un po' di liquido e una frullatina possono trasformare in un frappé gradevole e rinfrescante? Trevi si muove prendendola alla lontana, non senza un po' di scena. Come quel mistico orientale che al terzo giorno di contemplazione cominciava a vedere in una fava prima una città e poi il mondo intero, il nostro "critico" si concentra sul sistema delle virtù cristiane, quelle definite cardinali (Fede, Speranza, Carità) e teologali (Prudenza, Giustizia, Fortezza e Tem-

peranza). Sono le ali che gli consentiranno di percorrere, a volo d'uccello, la Biblioteca di Babele, gli specula da cui osservare dall'alto (il libro, lo ricordiamo, si intitola alla Distanza) tutte le metamorfosi dell'Uno attraverso il Molteplice. Presupposto delle pagine del libro, è, come l'autore stesso dichiara *in limine*, una delle "prerogative della letteratura, o dell'arte", ovvero "vedere i miracoli nel tessuto dei gesti della vita... celebrare il rapporto di reciproca santificazione che unisce l'Assoluto al Quotidiano". Convivono in queste ultime parole (non se ne abbia a male Trevi, parlo *sub specie aesthetica*) istanze che non mi è facile definire: è come se gli occhi sgranati di un giovane di Comunione e Liberazione e quelli di marpione dell'Immaginifico travestito da frate nella sua porziuncola potessero fondersi in un unico sguardo, insieme candido e dissoluto.

Trevi passa attraverso gli autori del *Novum Testamentum Graece et Latine* curato da Erwin Nestle e Kurt Aland, *I fioretti di san Francesco*, San Paolo, Iacopone da Todi, Dante, Boccaccio, Angela da Foligno, Francesco Guicciardini, La Rochefoucauld, Perrault, Torquato Accetto, Leopardi, Poe, Flaubert, Dostoevskij, Melville, Hofmannsthal, Pirandello, Rilke, Yeats, la Woolf e Joyce, Benjamin, Alain Fournier, Silvio D'Arzo, Pietro Citati e Giorgio Agamben.

Bisogna dar atto a Trevi che se "l'Assoluto non ha altra dimora che la terra, altra occasione che il semplice gesto di tutti i giorni: invitarsi a pranzo, apparecchiare la tavola", magari per trovarsi fra tali e tanti commensali, egli non pretende affatto di farsi passare per un vero e proprio critico. Il risvolto di copertina del suo libro suggerisce infatti che forse "non si tratta... di critica letteraria". Di che si tratterebbe allora? Delle fantasie di Emanuele Trevi? Ben vengano, quale che ne sia l'oggetto, fosse anche una letteratura che si può masticare e rimasticare come un chewing-gum. Trevi possiede doti di gusto e sensibilità: soprattutto, ed è quel che lo salva il più delle volte nella navigazione mistica verso

l'Unità, sa fare il suo surf letterario con notevole eleganza di scrittura. Non mancano momenti, per esempio in alcune delle pagine dedicate ai *Morti*, una delle storie dublinesi di Joyce, in cui si sente la riattivazione di qualcuna delle più fresche emozioni liceali, quando, nel fervore della prima scoperta della letteratura, Anacreonte andava a dare la mano a Verlaine e Saffo pareva più bella nella copia quasidea che nell'originale. Non vorrei insomma riconoscermi nel vecchio Carducci che raccomandava, a torto, un bagno freddo di filologia al giovane Pascoli contro quelle che definiva le sue flogosi poetiche. Non posso però tacere un timore. Mi ricordo di aver letto in un testo di un altro giovane il quale proponeva, fra l'altro, di dimenticare Contini, riuscendoci, per quel che lo riguarda, perfettamente, che la concezione di critica "mimetica e musicale" cui sembra ispirarsi Trevi si va diffondendo "senza riserve" nell'ultimissima generazione critica. Non vorrei ritrovarmi con una sorta di Internet letteraria, in cui giovani "critici" navigatori della Distanza e cultori dell'Indifferenza eleggano a motori di ricerca quel che resta del catechismo cattolico (i Dieci Comandamenti, a esempio), o qualche versetto vedico o anche frasi storiche o proverbiali, quali "chi si ferma è perduto" oppure "moglie e buoi dei paesi tuoi", per la quale tutti penserebbero a Pavese e qualcuno, invece, tornerebbe a raccontarci l'*Odissea*.

Mentre veleggiamo con *Musica distante* verso l'Assoluto tocca a un libro di Paolo Mauri, *L'opera imminente*, la più recente raccolta di saggi del critico di "Repubblica", riportarci sulla terra. Titolo e sottotitolo del volume, *Diario di un critico*, implicano e sottolineano quella categoria temporale da cui Trevi sembra voler fuggire come dalla peste. Mauri muove ad apertura di libro dall'*hic et nunc* di una situazione in corso. L'opera appare "imminente", come si sottolinea nella quarta di copertina, proprio nel senso che è colta "nel momento in cui il libro sta per incontrare il suo pubblico".

Un secolo e addirittura un millennio, stanno finendo, il che, si sottolinea, “è seccante”, perché, se è presumibile che ci metteremo del tempo a sentirci parte di un millennio nuovo, in men che non si dica diventeremo invece uomini del secolo scorso e “le nostre idee, se avremo avuto idee, saranno retrocesse come moneta scaduta”. L’attesa di diventare posteri a se stessi è un’ottima occasione per rifare qualche calcolo e mettere ordine in un archivio, quello della nostra mente, che presto diventerà storico. Non sono pochi, i conti ancora aperti mentre secol si rinnova: “Ciò che non è mai accaduto sta accadendo. Ma anche ciò che è sempre accaduto continua ad accadere: bisogna capire quanto di nuovo e quanto di antico si mescolano. Conviene dunque indagare, spiare i mutamenti, poiché tra permanenza e mutamento si gioca gran parte della nostra vita intellettuale e materiale”. Ovvero, bisogna imparare o, per noi che abbiamo appena letto il libro di Trevi, reimparare le differenze, senza le quali neppure la percezione della continuità è veramente possibile. È il tema di tre dei sette saggi della prima parte dell’*Opera imminente: Conti aperti, Il paradosso del lettore, La gioia di vendere*.

Il Novecento è stato il secolo della carta, nel senso letterale e metaforico del termine. Letterale perché con l’industria culturale la carta, dei libri, dei giornali, delle riviste, degli inserti, ha alluvionato le nostre scrivanie e, nel caso tutt’altro che infrequente di lettori-bibliofili, le case in cui abitiamo, costringendoci in qualche caso ad averne bisogno di più d’una per sistemare tutti i libri che possediamo e da cui non vorremmo in alcun caso separarci. Metaforico, perché abbiamo vissuto nel secolo in cui s’è formato il mito della Biblioteca di Babele e abbiamo visto sorgere e diffondersi una letteratura che si nutre più di libri che di vissuto. Questa montagna di carta che s’accumula su di noi (in latino immineo, da cui l’“imminente” del titolo del libro di Mauri significa, tra l’altro, proprio “sovrastare, minacciare”) non può non ispirarci qualche riflessione. Nel momento in cui è

possibile, per la prima volta nella storia del mondo, che ci congediamo dalla carta, che sarà forse sostituita da nuovi mezzi senza paragone più capienti ed economici e contemporaneamente meno invasivi, possiamo chiederci finalmente con la massima serenità che cosa essa ha davvero significato per noi. L’industria culturale, sempre vituperata, è tutta e in tutto da condannare? È la parte più “sociologica” del libro di Mauri. È vero che l’industria ha corrotto il nostro gusto, resi schiavi gli autori, distrutto insomma la letteratura, avvilendo la critica, come vanno ripetendo non pochi guru della cultura nazionale e internazionale? Anche qui, soprattutto qui, occorre distinguere, vedere le differenze. Tutto il male che s’è detto dell’industria culturale è innegabile. Ma ha senso assolutizzarlo, farne un Moloch per esorcizzare il quale si dovrebbe addirittura, come ha fatto un nostro poeta in anni passati, tornare al manoscritto che si rifiuta alle stampe? L’industria culturale non è priva di benemerenze. Trattando il libro come un bene di consumo, ci ha convinti a consumarlo, il che può avere anche risvolti positivi: ha fatto degli italiani un popolo di lettori, anche se diciamo sempre che in Italia non si legge. Il rimpianto *temporis acti* qualche volta si nega al buon senso. Sarà pure vero, a esempio, che l’industria alimentare ha distrutto i sapori originari dei cibi, portandoli nella leggenda. Ma ha anche sconfitto, almeno in Occidente, la fame. Molto tempo fa un libro costava parecchio, ora può costare assai meno del biglietto d’ingresso allo stadio o in discoteca. Questi sono risultati innegabili. E se il lettore di oggi è “vittima di un’editoria che smercia prodotti (relativamente) a buon mercato”, può esorcizzare il male e tenersi il bene se impara “a fondare da capo il proprio rapporto con la carta stampata”. Quali sono dunque “le vie del lettore futuro”? Essenzialmente due: la prima, puramente tecnica, di “miniaturizzare il prodotto”, non negandosi alla tecnologia che ci consente già da oggi di racchiudere migliaia di pagine in un dischetto e tutta una letteratura in un paio di CD Rom. La

seconda, più impegnativa in tutti i sensi, di “riesaminare da capo il rapporto libro/uomo/mondo”. È un rapporto che andrebbe smitizzato. È proprio vero, come pensava Mallarmé, riecheggiato da D’Annunzio e chissà da quanti altri, che “tout le monde existe pour aboutir à un livre”? O è vero piuttosto, come mi sembra anche Mauri inclini a credere, il contrario? I greci avevano pochi libri, “così pochi che ne scrissero di bellissimi”. Tutta la biblioteca di Galilei contava appena 502 volumi; Spinoza ne aveva ancora meno, 161 in tutto; Kant, mezzo migliaio, compresi gli opuscoli, Erasmo da Rotterdam 410. Se il libro cessa di essere un feticcio e si entra nell’ordine di idee che “in realtà i libri, come i cibi, si deteriorano e vanno consumati a tempo e a luogo”, l’industria culturale, con i suoi prodotti usa e getta, fra i quali non mancano i cosiddetti best-seller, non ci farà più paura. È un tema trattato soprattutto nel saggio *La gioia di vendere*, dove si sottolinea con molto buon senso (c’è una genialità, diceva un mio amico, del buon senso, con cui oggi, in tempi di sopraccio, dovremmo riconciliarci) su un fatto su cui non si insiste mai abbastanza: “È proprio vero che il best-seller ha un indice culturale basso o negativo?”. No, non sempre. Mauri si chiede: “Che porteremo nel prossimo millennio se tutto gira così vorticosamente? Che cosa salveremo? Il critico allora riassume la propria funzione, come i monaci che copiarono i manoscritti dell’antichità. Deve badare all’opera e capire come l’opera si va trasformando in un contesto così mutato. Deve tifare per l’opera e lasciare che la carta straccia del consumo faccia il suo corso”.

Comincia un discorso sulla critica? Forse ne sono stati fatti fin troppi e molti anche di recente. Meglio offrire esempi concreti. Mauri sa muoversi professionalmente fra l’ieri, l’oggi e il domani, essere trino, ma anche uno. Tifare per l’opera lasciando che la “carta straccia del consumo faccia il suo corso”, ma senza perderla comunque d’occhio, perché anche la carta straccia va censita. E se ci si sofferma su uno

dei tanti libri che piovono ogni giorno sulla scrivania, è interesse di quel libro, quale esso sia, che chi lo osserva abbia letto i classici e sappia scriverne. Il risultato sono saggi che si pongono a vari livelli d’interesse e mobilitano diverse prospettive, ma sempre rinviando a una personalità unitaria di lettore. Vediamo in “*Voci*” per D’Annunzio Mauri confrontarsi con l’Artefice, ovvero con l’Opera, se mai altra ce ne fu, ma anche con il primo di tutti i best-seller. Eccolo riconsiderare una serie di “voci” critiche, dal Crémieux al Debenedetti e perfino al Pellizzi e al Mantovani. L’obiettivo è, “più che l’artista in sé, il fenomeno D’Annunzio”, di cui l’autore stesso fu amministratore perfettamente consapevole, anche in anticipo sui tempi, fin dagli anni della giovinezza, che lo videro sensibilissimo, come risulta dall’intervista raccolta da Ugo Ogetti in *Alla scoperta dei letterati*, ai temi e alle prospettive della nascente letteratura di massa.

Ma il saggio più intrigante fra quelli raccolti nella prima parte del libro (molto bello è anche quello intitolato *Chi è il poeta: conversazione*) è dedicato a una delle più eminenti figure della critica italiana contemporanea, Giacomo Debenedetti. Mauri ci ricorda che se fa parte dei doveri del critico cercare di illuminare senza troppe intromissioni lo scrittore prescelto, è inevitabile che egli stesso riceva luce dall’oggetto della sua indagine. Uno specimen di questa reciprocità è il rapporto tra Giacomo Debenedetti e Vittorio Alfieri. Come accadde che Debenedetti, “il critico di Saba e di Proust”, andasse cercando l’Alfieri in un testo cominciato in quello stesso terribile ottobre 1943 in cui s’era consumata la tragedia del ghetto di Roma raccontata in *16 ottobre 1943*, il libro che da quella data prende il titolo? Siamo accompagnati da Mauri attraverso un percorso in cui si vede come un “fatto”, fecondato dalla curiosità dell’interprete, comincia a trasformarsi in “documento”, a farsi segno di qualcos’altro.

Perché dunque Debenedetti ha resuscitato “l’ingombrante e marmoreo” busto dell’Alfieri? “Soltanto per poter impu-

nemente scrivere o parlare di libertà"? Occorre un'operazione di microchirurgia (e bisogna dar atto a Mauri che sa maneggiare benissimo il bisturi) per reimpiantare quel frammento di tessuto nel corpo vivo di una persona e di un'epoca. Il risultato è che la linfa del tempo ricomincia a circolare, compaiono sceneggiature, personaggi; ma non è un racconto, ancorché "critico" a comparire, è la realtà che, ricomponendosi, si comporta come un romanzo. Ecco più o meno negli stessi anni Vittore Branca e Walter Binni che ritornano all'Alfieri nel ricordo non troppo remoto del corso pisano del '34 dedicato da Attilio Momigliano al poeta di Asti. Nel '22, data altrettanto fatidica del '43, s'era laureato in filosofia del diritto Pietro Gobetti, discutendo con Gioele Solari proprio una tesi, poi edita l'anno seguente, sull'Alfieri. Lo stesso Debenedetti s'era laureato in legge con quel professore un anno prima, con dissertazione sulla filosofia civile del Romagnosi. La scelta alfieriana del Debenedetti affonda le sue radici in quel recente passato, si nutre di succhi gobettiani e non solo in senso politico. Tende a farsi espressione di un "rovello interiore", i cui elementi sono un problema personale e generazionale di identità. È il problema che esploderà in anni successivi e precisamente nel 1949, nel saggio *Probabile autobiografia di una generazione*, ovvero "una biografia della speranza come quella alfieriana, nel senso che essa è 'lanciata' verso i posteri, ad assicurare la coerenza di un ritratto". Toccherà allora al malcapitato Mario Marazzan, autore di una recensione alla seconda serie dei *Saggi critici debenedettiani*, fare la parte del servo che in una celebre pagina della *Vita* alfieriana tira un capello al padrone e viene quasi ammazzato con un candeliere, perché il suo gesto ha riattizzato il tormento infantile della reticella imposta dai genitori ai capelli del piccolo Vittorio nei giorni di messa. La spropositata reazione di Debenedetti a Marazzan ingloba un antico tormento, che trova ora la sua "rottura" e in cui sono Croce, e soprattutto i crociani, a fare da bersaglio. È il "destino alfieriano" di Debenedetti, conclu-

de Mauri, applicando felicemente al grande critico un modulo interpretativo tipicamente debenedettiano.

La seconda parte dell'*Opera imminente* raccoglie una serie di recensioni di opere narrative uscite o ripubblicate negli ultimi anni. Si tratta, in realtà, di mini-saggi, costruiti con una tecnica che richiama quella cara al Debenedetti (ancora lui!) della "verticale": l'esame del singolo libro diventa occasione per fare il punto su tutta l'opera dello scrittore.

1998

Che cosa nasconde il Novecento

La prima cosa che si va a cercare aprendo il recente tomo di saggi di Alberto Asor Rosa *Un altro Novecento* (La Nuova Italia, pagg. 406, lire 42.000), è la ragione del titolo. Asor Rosa ci ha già presentato qualche anno fa un'immagine del nostro secolo su cui si è molto discusso. È evidente che *Un altro Novecento* non è da intendersi nel senso puramente addizionale per cui *Altro Novecento* segue agli *Scrittori italiani del Novecento* di Giuseppe De Robertis. *Un altro Novecento*, come chiarisce l'autore stesso nell'*Introduzione*, starebbe a significare un interesse per gli aspetti "profondi, più nascosti, meno rivelati del secolo, lasciando in disparte quelli più solari, più scoperti, più noti". Ci si prospetta quindi l'immagine, potenzialmente affascinante, di un secolo lunare, che brilla di luce tenue e riflessa, ma è ricchissimo di implicazioni sotterranee. Asor Rosa ci dà il resoconto di una ricerca che lo ha impegnato nel corso di poco meno di vent'anni e i cui risultati hanno già visto la luce in varie sedi tra il 1976 e il 1993. Di inedito c'è solo l'*Introduzione*. In sostanza si tratta di un bilancio, da opporsi ad altri, verso i quali l'autore non nasconde la propria insoddisfazione, quando sottolinea la necessità per il Novecento letterario "di essere sottoposto a bilanci meno precari e approssimativi di quelli che abbiamo letti negli ultimi anni". Una bordata, questa, di forte valenza militante. Asor Rosa non fa nomi, ma li aveva già fatti: ad esempio, nel discorso di presentazione dei due volumi einaudiani *Il Novecento* della serie *La letteratura italiana. Le opere*, allorché aveva definito "molto discutibile" l'immagine del nostro secolo offerta da un lavoro di Luperini e addirittura "inesistente", quanto al disegno generale, quella contenuta nei volumi dedicati al Novecento delle storie della letteratura italiana Laterza e Garzanti, dirette rispettivamente da Muscetta e da Cecchi e Sapegno.

Il libro si apre con una sezione, *Fondamenti*, costituita di quattro saggi di cui due di grande respiro, toccano nodi fondamentali, sempre dolenti, della cultura contemporanea. Si

tratta di *Intellettuali e Avanguardia* ovvero, con una metafora urbanistica, due ampie e lunghe strade che attraversano tutto il secolo, studi intestati a “quizioni”, per dirla con Gramsci, sempre discusse e attuali. Essi erano stati concepiti nella destinazione originale come voci d’enciclopedia, una specie di scrittura che ha le sue regole e le sue caratteristiche, fra cui un certo grado di necessaria, se non fatale anonimìa stilistica. Ma l’anonimìa di Asor Rosa, che, malgrado le qualità di storico e polemista non è mai stato un critico-scrittore, va ben oltre le implicazioni del genere e costituisce uno dei punti d’interesse di tutto il libro. Siamo rinviiati a una tradizione illustre, quella dei dibattiti intellettuali della sinistra, che hanno caratterizzato, con tutte le varianti individuali, il percorso della critica militante italiana tra accademia e saggismo politico, da Sapegno e Muscetta a Salinari e Fortini, passando, attraverso lo stesso Lukàcs. Di qui un’impronta formale che presuppone sempre un uditorio, da guidare e da conquistare, come se i destinatari di Asor Rosa costituissero un virtuale elettorato. Il risultato è una scrittura strategica, di antica seduzione leninista (quella stessa cui si ispira, per esempio, con diversa intonazione Rossana Rosanda). Le idee sfilano come mezzi pesanti, incolonnate l’una dietro l’altra, pronte al combattimento, cioè al loro uso politico. È questa l’anima di Asor Rosa. Ed è qui che quel tono di voce un po’ opaco, quel grigiore uniforme, s’illuminano di un riflesso inatteso, di una luce di nobiltà e di coerenza.

Intellettuali e Avanguardia sono due testi di ottima leggibilità e di sicuro valore didattico, con i quali si percorre in lungo e in largo l’Europa dell’Ottocento e del Novecento. È un discorso che costeggia più di una volta, soprattutto sul motivo dell’autonomia, eteronomia e funzione dell’arte nella società capitalistica, motivi e punti di vista riconducibili alle *Note per la letteratura*, ma anche alla *Teoria estetica* di Adorno, il quale però curiosamente, non viene mai citato. Il terzo saggio, *Mutamenti del tempo*, è forse il più sottile tra

quelli che il critico esibisce come “fondamenti” del suo volume. Si tratta di uno studio “sul mutamento dei ritmi del tempo all’interno della creazione letteraria”. Il corsivo, d’autore, sta a sottolineare la novità e la specificità della ricerca. Ci viene proposta un’analisi fenomenologica e storica di un mutamento epocale, per cui all’arte classico-romantica che “colloca l’opera nel tempo” si affianca e sostituisce “l’arte d’avanguardia o comunque contemporanea che rompe con la tradizione, colloca il tempo nell’opera. Asor Rosa studia il fenomeno nella *Recherche*, concludendo che il concetto stesso di reale in Proust si dilata, si disarticola e disgrega in un immenso flusso temporale in cui presente, passato e futuro si scambiano continuamente di posto. Quindi Proust non avrebbe più a che fare con un mondo reale, “ma va ancora alla sua ricerca, identificandolo con un possibile ritrovamento della dimensione-tempo”.

Un altro esempio è l’arte cubista, che il critico vede consistere “essenzialmente nel vedere lo stesso oggetto (gli stessi oggetti) contemporaneamente da più punti di vista” e quindi nello scomporre e ricomporre un oggetto in una visione simultanea “accentrata una volta per tutte in un istante temporale determinato”. Noteremo tuttavia che, indipendentemente dalla persuasività del discorso, si tratta di risultati, almeno per quel che riguarda i due casi che abbiamo riportato, ormai acquisiti dalla cultura contemporanea. Se si deve intendere che il Novecento ha messo in crisi il concetto stesso di realtà, sembra difficile riferirli a quella faccia nascosta, lunare e non solare proposta come obiettivo dei saggi raccolti nel volume. Per restare in casa nostra, viene in mente un esempio tra i tanti, il secondo e ultimo Montale, un poeta che non appartiene certo al Novecento sommerso, quasi tutto riconducibile, sulla scia di Contini, alla crisi del principio di realtà.

Ancora un momento di riflessione generale nella sezione *Questioni*, il cui frutto più interessante è il saggio *A che serve la critica letteraria?* e siamo nella terza parte del libro, intito-

lata *Figure*, ove predominano quelle che Benjamin definiva “le ragioni del particolare”, sempre decisive per chi va alla ricerca di ciò che è ancora sconosciuto. Asor Rosa ha appena finito di esprimere il suo pessimismo su una critica “sempre più sorda e muta rispetto alle esigenze di lettura del lettore”, avviluppata come appare in quella “volontà di potenza” tipica di chi sente di perdere ogni potere annegando “in quello spazio vuoto apertosi a causa della dissociazione fra parola scritta e resto del mondo”. A una critica che tende a sostituirsi al testo, giustamente stigmatizzata, e a quella, oggi più *repandue*, un po’ tautologicamente parascientifica, si contrappone un’idea della critica come “mestiere”, consapevole di sé, delle proprie possibilità e dei propri limiti nel contesto particolare dei tempi in cui opera e il cui esercizio “comporterebbe un dibattito di natura culturale e politica”. Si auspica, senza alcuna ironia, una “corporazione di critici letterari”: il connotato congressuale che abbiamo rilevato prende piena coscienza di se stesso e passa, dall’ordine delle forme, a quello dei contenuti.

Tra le “figure” da riscoprire ci sono il giovane Prezzolini, Renato Serra, “finto provinciale”, il Tozzi di *Bestie*, Palazzeschi, Ungaretti, Gramsci, la Morante, per la quale si sostiene (ma per la verità non sono pochi a pensarla così) l’eccellenza, su tutte le altre opere, dell’*Isola di Arturo*; e ancora Vittorini, Bertolucci, Volponi, Pagliarani. *Dulcis in fundo*, Fortini, Calvino, Pasolini, una triade da qualche anno sempre più al centro delle discussioni dei critici.

1999

La doppia tragedia di Calvino

Pare che subito dopo la morte quasi tutti gli scrittori di fama conoscano una fase più o meno lunga di rarefazione o addirittura di silenzio bibliografico, qualcosa come una zona cuscinetto, una pausa di riflessione che prepara il loro eventuale futuro. È stato così per Moravia e per la Ginzburg e, a parte i recenti clamori attributivi, anche per Montale.

Fa eccezione Calvino: lo confermano due recentissimi libri, dovuti a due giovani critici, Domenico Scarpa (*Italo Calvino*, Bruno Mondadori, pagg. 293, lire 16.000) e Silvio Perrella (*Calvino*, Laterza, page. 235, lire 35.000). Si tratta di lavori ricchi d’informazione e anche di acume interpretativo, più scientifico, organizzato in forma di dizionario quello di Scarpa, più discorsivo quello di Perrella. Con essi il numero delle monografie calviniane uscite dopo il 1985, l’anno della morte, la maggior parte dovute a giovani studiosi, tocca la ventina. Segno di vitalità o di conformismo, approfondimento o corteggiamento? Secondo Scarpa, Calvino non avrebbe fatto per tutta la vita che proporre, ritoccare, trasformare le immagini di se stesso, giocando a nascondino con il lettore, fino al punto di rimpiangere di non aver firmato ogni libro, come Pessoa, con uno pseudonimo diverso. È un tema che “lo scoiattolo della penna”, come lo definì Pavese, ha in comune con il Pirandello che lo aveva particolarmente impressionato nella prima gioventù. È anche probabile che il segreto psicologico dell’uno, nessuno e centomila calviniano possa essere un dato di provenienza generazionale, quel senso “d’impotenza a esistere”, di mancanza d’identità (*Il cavaliere inesistente*) da cui erano afflitti molti dei giovani intellettuali di sinistra nell’immediato dopoguerra, espropriati dalla propria gioventù da quelle di ritorno dei padri e fratelli maggiori dopo la caduta del fascismo.

Calvino è uno scrittore in “falsetto”, come ha scritto Cesare Garboli una decina di anni fa. Secondo Perrella e Scarpa, Garboli è stato il primo a porre ed affrontare il rebus dell’identità di Calvino. Ma il problema non è tanto chi sia vera-

mente Calvino, quale risulti fra tante impostazioni la sua voce naturale. È piuttosto la valenza narrativa e stilistica di quel falsetto, il suo grado di necessità e sofferenza e insieme il suo significato formale. Si può giungere a se stessi immediatamente o con un lungo giro o rassegnarsi a non incontrarsi mai ed esprimere, anche da grandi scrittori, questa particolare frustrazione: le strade della poesia sono infinite, come quelle della Provvidenza. Qual è il caso di Calvino?

Dietro Calvino possiamo individuare una doppia tragedia, storica e letteraria. La prima è la crisi a metà anni Cinquanta del modello di intellettuale comunista cui l'autore della *Sfida al labirinto* aveva aderito con una pienezza e uno slancio ideologico proporzionati alla fragilità del senso di sé. L'altra è la nostalgia, durata tutta la vita, per il romanzo impossibile, il romanzo già scritto da altri e che lui non avrebbe mai scritto anche per una sorta di oscura saturazione romanzesca; per la noia e la sazietà di tutti i romanzi che aveva già letto. Due temi sanguinosi, di risultanza funebre, che si combinano tra loro cementandosi in plesso psichico. È il momento in cui in uno scrittore può nascere un desiderio di annientamento (*Una pietra sopra*). È questo l'inferno che Calvino non attraversa, ma elude, schermando la propria scrittura con un falsetto euforico, arguto e saltellante, che con l'apparenza del gioco distorce il suono basso e cupo della tragedia. Qualunque verità si celasse dietro la scrittura, quel falsetto era un modo di abrogare e cancellare la tragedia, di non esprimerla. Quel che avrebbe potuto assumere la forma di un viaggio dantesco, con tanto di smarrimento nella selva selvaggia, si è trasformato in un movimento psichico che ha dello scoiattolo, la storia di un ragazzo che si rifugia su un albero (*Il barone rampante*), il sogno di una leggerezza elusiva fino a trasformarsi in un "non esserci per nulla", qualcosa (*Il cavalierie inesistente*) come "un'armatura che cammina e dentro è vuota".

1999

L'idea tormentosa che assedia Manzoni

Presentata come una mappa, anzi un "quadro d'insieme" al servizio del lettore, la recente *Guida ai Promessi Sposi* (Bur, pagg. 431, lire 16.000) di Vincenzo Di Benedetto, filologo classico con competenze eccentriche di italianista, è un contributo importante nella infinita bibliografia manzoniana.

Il libro è articolato in quattro parti. La prima, dedicata ai personaggi, riprende e aggiorna il tipo d'inchiesta di Luigi Russo. La seconda e la terza hanno per tema il Manzoni più ricco di interesse problematico per il nostro tempo: quello dei fondali storici e delle grandi travature ideologiche che sorreggono il romanzo.

Ne abbiamo sentite non poche, in proposito: si va dal confronto perdente con Tolstoj sul tema degli "umili" proposto dal Gramsci, ai salmodianti sul tema "La c'è, la c'è la provvidenza", al "realismo cattolico" di Moravia, al Manzoni "nichilista" di Calvino. Tutte le analisi sono fatte con particolare attenzione al *Fermo e Lucia*. La quarta sezione, *L'autocensura dell'eros*, è dedicata a un tema sempre implicato, ma raramente approfondito. In conclusione, un utile indice selettivo degli argomenti.

Di Benedetto riscopre, con la novità di una stretta e quasi minuziosa aderenza al testo, un romanzo aperto, assai meno rigido e ingabbiato nell'impianto dottrinale di quanto non sia sembrato a più d'un interprete. Particolarmente interessante è l'estrapolazione del modulo dell'"idea tormentosa", che forse trova origine nella stessa psiche sofferente dell'autore e interessa tutti i personaggi maggiori. Esso consiste in "una specie del tutto particolare di turbamento interiore", qualcosa come un'idea fissa, ossessiva. Ci appassiona, ma non sorprende, scoprirne gli effetti in Gertrude o l'Innominato, personaggi per definizione critici, e neppure in Don Abbondio, la cui onnipresente paura rinvia a un sistema nevrotico. Ma Lucia non doveva essere la "creatura più spontaneamente religiosa di tutto il romanzo,

fiduciosa senza lotte, senza incertezze, senza meditazioni", come la vedeva il Momigliano?

È un cliché, commenta lapidario Di Benedetto, che non corrisponde alla "verità del testo". Lucia ha una sua interiorità angosciata, correlata al pensiero di Renzo, che si placa solo dopo l'episodio del voto di verginità alla Madonna, uno dei casi, non molti, in cui la "componente dottrinarica" si mostra risolutiva. Ma il percorso che va dall'angoscia all'offerta di sé e alla preghiera pacificatoria è tutt'altro che piano e nel *Fermo e Lucia* lo era anche meno, se è vero che il voto era pronunciato nel corso di una febbre violenta. E che dire dei "contatti a distanza" che a livello testuale si creano tra l'Innominato e Lucia?

Qui il lettore della *Guida*, incuriosito da una nota che mette in evidenza una "corrispondenza misteriosa" tra i due personaggi, resta un po' *sur sa faim*. Se è vero che "il narratore non intende fornire una spiegazione" di quei contatti, neppure Di Benedetto lo fa. Sono contatti che si ripetono, sempre più ravvicinati, anche nel caso di Gertrude, che mostra "un singolare collegamento" con Lucia. Questa somiglianza, ancora più evidente nel *Fermo e Lucia*, è stata già notata in passato. Per il Di Benedetto la ragione è nel ruolo di vittima, che assimila le due donne, definite entrambe (Lucia solo dopo la violenza del rapimento) con l'aggettivo "infelice".

Ma la somiglianza tra loro è più profonda, addirittura fisica, come risulta dalle descrizioni. In un libro del 1975, *Qualcosa su Manzoni*, Enrico De Angelis, analizzando dettagliatamente il materiale linguistico in cui quella somiglianza si esprime, conclude che Gertrude "è l'altra faccia di Lucia". Lo scrittore, che non volle abolire la storia della Monaca di Monza malgrado le insistenze del Tosi e del Fauriel, vi racconterebbe quell'amore terreno, per ciò stesso "peccaminoso", che non poteva raccontare nella vicenda dei due fidanzati. Ma che tipo di amore terreno e perché quell'ostinazione a raccontarlo? Che cosa si nasconde oltre la storia del

matrimonio che non si doveva fare? Persino Debenedetti, come dire la psicoanalisi, pur alludendo in *Verga e il naturalismo* a una "misteriosissima Lucia", si mostra reticente in proposito.

Il Di Benedetto, esaminando le ragioni per cui dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* le espressioni visibili dell'eros si attenuano fin quasi a scomparire, riconosce l'esistenza di qualcosa che va oltre ogni motivazione, qualcosa "che viene da lontano", senza aggiungere altro. Quel qualcosa, forse, è una figura dell'inconscio oggetto di un così forte e intollerabile investimento libidico da dover essere completamente sublimata. E allora quel che restava di letterale di una passione che nell'*Edipo re* muove un'altra grande peste andava a costellarsi nell'amore torbido e proibito di Gertrude, la Lucia sventurata che aveva risposto al suo Don Rodrigo.

Passando ad altro ordine di problemi, è giusto parlare dei *Promessi Sposi* come di un romanzo liberal-conservatore? Qual è esattamente l'atteggiamento del Manzoni nei confronti dell'episodio dell'assalto ai forni? Viene ripreso il tema desanctisiano della democraticità dell'opera: ma la verifica parte da un'attenta analisi linguistica dell'accezione del termine "gente" nel romanzo. Il risultato delle indagini è che, anche dove si può e si deve presupporre l'ideologia, non si trovano quasi mai "automatismi concettuali". Ciò vale anche per il problema del male nel mondo, come dimostra il discorso rivolto dalla madre a Cecilia, "tutto tenuto sul filo di un difficile equilibrio tra l'immediatezza affettiva e un alto senso di religiosità".

Quanto al dibattuto problema se siano i *Promessi Sposi* il romanzo della Provvidenza, si tratta di una tesi "non giusta". Per non parlare in astratto occorre però, come nel caso di "gente", una ricerca preliminare, puntualmente eseguita, "sull'uso del termine, in riferimento ai vari personaggi".

2000

Ancora polemiche sulla critica

Fra le esperienze che ci accompagnano da sempre e non riusciamo a concettualizzare in termini pienamente soddisfacenti, una è la nostra stessa vita, l'altra è la letteratura. Forse perché entrambe perfettamente solidali nella loro sostanza fantasmatica, non sappiamo definirle: i *mythoi*, a differenza dei *logoi*, come sapevano i greci, non si possono spiegare, ma solo raccontare. Di fatto, per l'una e per l'altra, ogni predicato ci sembra inadeguato; non arricchisce il soggetto, ma lo limita fino a snaturarlo. Insomma la vita è la vita, come la letteratura è la letteratura. A meno di non rassegnarsi all'inesistenza dell'una e dell'altra. Trent'anni fa, Cesare Garboli scriveva che "si farebbe più presto a contare i numeri o a cercare di baciare le proprie labbra che a chiedersi che cosa è davvero la letteratura". Credo che ciò valga anche per la critica, che è il luogo in cui la letteratura tende ad assumere le mobili sembianze del lettore. Quante definizioni sono state proposte e discusse di questa attività così contigua ai fatti d'arte da rischiare di confondersi con essi? Giudizio, mimesi, scienza, stanza separata o casa di tutti, la critica è la critica. O meglio, sono i critici. Benché mi sia capitato di studiare e anche di insegnare la teoria della letteratura, riesco a vedere, come Aristotele, solo il cavallo, non la cavallinità. Penso che abbiano diritto a esistere non una sola, ma molte idee della critica, tutte parziali, tutte buone, come i metodi, diceva Croce, che sono buoni, tutti, quando sono buoni. Idee che tendono a incarnarsi in organismi viventi, un po' come accade ai virus, che non possono svilupparsi e neppure sussistere autonomamente, al di fuori della cellula che li ospita. C'è una critica che s'impersona in Sainte Beuve o De Sanctis, un'altra in Croce, Serra, Thibaudet, un'altra ancora in Debenedetti, Cecchi, Solmi e via dicendo. I libri, come lo Spirito hegeliano, escono dalla loro essenza ideale e s'inverano in un'esistenza storica mediata e garantita da quei particolari interpreti che sono i critici. I quali non si distinguono funzionalmente da quello

che chiamiamo “lettore comune”, se non per la qualità, ricchezza, risonanza e capacità di formalizzazione e comunicazione della propria esperienza. In questo senso, la critica è sempre un genere letterario; o meglio, partecipa di tutti i generi, proprio come la letteratura.

Qualche tempo fa, Carla Benedetti ha recensito su questa rivista un libro di Tiziano Scarpa, *Cos'è questo fracasso?*, un'operina frizzante come un bicchiere di lambrusco nel personalizzare e spettacolarizzare una materia non tutta di primissima mano. Il risultato, per la Benedetti, è una serie di “idee forti” sulla critica. La prima e più forte, quella che anticipa e comprende tutte le altre, è che la critica è un'operazione di “collaudo”. Collaudare un libro per Benedetti-Scarpa vuol dire innanzi tutto estrarlo dal cellophane che lo contiene e farlo entrare nel mondo. Ovvero non trattenerlo in una dimensione meramente estetica, ghetto in cui tutto appare “ben separato e delimitato: la sfera del bello da quella del giusto e del vero; la sfera estetica da quella pratica e della conoscenza”; ma farlo reagire con la realtà “in cui agiamo, soffriamo, ci appassioniamo, ci indigniamo”. Credo si possa essere sostanzialmente d'accordo. Solo mi pare che la critica abbia sempre fatto dei collaudi, anche quando non esisteva il cellophane che fa assomigliare i volumi a merendine. O meglio li hanno fatti tutti i critici degni di questo nome, in modi diversi a seconda delle diverse personalità. Non è un meraviglioso “collaudo” di un'intera civiltà letteraria la *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis e la corona di saggi critici che l'accompagna? Oggi questo modo di far critica non sarebbe più praticato? La Benedetti risponde che “è proprio questo contatto con il mondo che l'idea dominante di letteratura, alimentata dai critici e dai poteri mediatico-industriali, oggi scoraggia e inibisce”. Insomma, come si diceva non molto tempo fa, è tutta colpa del sistema. Sarà pure vero, ma quell’“oggi” è troppo onnicomprensivo, i critici non sono tutti uguali. Se restiamo sul generico, perché non dare allora ragione a Berardinelli, che ha più di

una volta affermato essere proprio la critica la parte migliore dell'attuale letteratura italiana e non certo la narrativa sulla quale Scarpa e la Benedetti scommettono. Anche a me pare che nella giovane narrativa italiana ci sia poco da collaudare e leggerla sia più un impoverimento che un arricchimento della percezione della realtà che ci viene dalla vita quotidiana.

Il fatto è che a parlare in astratto non di rado risulta che può apparire vera una cosa, ma anche il suo contrario. E allora si capisce che la verità, secondo un detto di Warburg che tutti citano ma nessuno sa reperire, sta come Dio, o se si preferisce il diavolo, sempre nel particolare, nell'*hic et nunc*. È certamente vero, a esempio, che ad assegnare alla letteratura “una funzione, una delimitazione e un posto riservato” si rischia di renderla, come osserva la Benedetti, un “circuito chiuso, protetto, e come tale colonizzabile dal mercato”. Ma è altrettanto vero che, a non assegnargliela, si rischia di perdere ogni nozione del suo specifico e di predisporla, come è già avvenuto nella recente storia della cultura, a una colonizzazione anche peggiore. È giusto che i libri entrino nel mondo e credo sia vero che “anche parlare di libri è un fatto nel mondo”. Ma bisogna stare attenti. Benedetti e Scarpa si meravigliano che si possa domandare alla letteratura “solo ciò che è della letteratura”. Ma il problema non è tanto che la letteratura entri nella realtà rispondendo a ciò che non le appartiene, ma che ci entri rispondendo a quello che è suo, ovvero che la letteratura diventi reale. E questo lo sanno fare solo i grandi interpreti. Osserviamo un grande critico al lavoro, Geno Pampaloni, a esempio nel saggio sul *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa o sul *Memoriale* di Volponi. Il giudizio di valore, sul quale si discute tanto, è basilare nella lettura pampaloniana dei testi. Ma per Pampaloni valutare un libro significava nello stesso tempo interrogarlo, farlo entrare nel mondo, confrontarsi con esso, rischiare, insomma: “Consenso o dissenso, dunque, primo atto fondamentale della lettura critica. E

non è poi detto che questo consenso o dissenso si esprime di necessità nel giudizio di poesia o non poesia. La critica di gusto oscilla (o li comprende) tra gusto estetico e gusto morale... Il critico Pancrazi portava nel suo gusto una diligenza morale, una complessità di esperienze, il piacere della ragione e il rispetto delle ambiguità, il godimento della prosa e la nostalgia della poesia... Se dovessi riassumere con una formula qual è la teorica di Pietro Pancrazi, direi: la critica è il critico".

Un'altra delle "idee forti" che la Benedetti estrae ed elabora dal libro di Scarpa è il rifiuto di considerare la letteratura "un patrimonio tutto passato, da gestire come un morto possesso". "Chi ha decretato", si chiedono Benedetti e Scarpa, "non tanto la fine dell'arte ma il suo irreversibile depotenziamento?". In effetti non ci sono ragioni di principio perché non possano nascere, nei nostri anni, nuovi Dante, Leopardi, Kafka, Dostoevskij. Questo, però, non vuol dire che debbano, anche perché ci sono ragioni storiche e culturali che lo rendono improbabile. Possiamo credere alla possibilità della grandezza; ma penso abbia ragione Raboni: in questo momento non la vediamo. Perché stupirsi, come fa un giovane critico, Emanuele Trevi, e affermare il "crollo verticale di prestigio e credibilità della critica letteraria"? Si è pur parlato, nel passato, sia pure esagerando, di secolo senza poesia per il Seicento: noi non potremo farlo neppure per un quinquennio?

Trevi ha esordito a suo tempo con un pamphlet, *Istruzioni sull'uso del lupo*, in cui teorizzava, tra l'altro, un rapporto "bruciante" tra letteratura e vita, non lontanissimo dalle implicazioni dei collaudi scarpiani e benedettini. Ci dev'essere in Trevi una vocazione pedagogica, che prima o poi gli varrà una cattedra; dopo le "istruzioni" ora accenna, anche se in via ipotetica, alla composizione di un "manualetto di consigli per un aspirante critico", *Elogio della moda*, titolo ispirato a *Dialogo sulla moda e sulla morte* ed *Elogio degli uccelli* del Leopardi. Speriamo che non lo faccia, perché dà

molto da pensare, sul piano metodologico, ma anche psicologico, il modo con cui entra nel dibattito con un riferimento leopardiano il cui senso è completamente travisato. L'aspirante critico, scrive Trevi, dovrebbe rileggersi il *Dialogo* succitato per imparare, e noi con lui, a guardare il presente piuttosto che stare lì a succhiarsi (a succhiarci) il dito con la sua e nostra incapacità di capirlo. Lasciamo stare Leopardi, che non c'entra. Trevi vuol dire che il presente è la dimensione temporale che dà senso a tutta l'attività umana, il parametro a cui tutto in definitiva si riduce, l'unica ragione per cui può esistere qualunque interesse per il passato e, in un certo senso, anche per il futuro. Ora questa è una posizione culturale, su cui ci sarebbe molto da dire, neppure nuova, ma che può essere rispettata, malgrado lo stile in cui viene espressa, che fonde sciattezza, supponenza, politiche e ammiccamenti agli "amici" in un composto ancor meno sopportabile della melassa postcitatiana protagonista dell'ultimo libro di Trevi, *Musica distante*. Questa centralità, e quasi unicità della dimensione del presente nella civiltà umana, i critici, con il loro "muffito atteggiamento umanistico", non l'avrebbero capita. È questa la ragione del "crollo" della loro credibilità, ancora più impressionante se confrontato con il diffuso "stato di salute" di "saperi" in cui si preserverebbe la vitalità della letteratura italiana contemporanea e che a me pare, al contrario, la minaccino più mortalmente. Quei "saperi" Trevi li ritrova nelle copertine dei libri, le "conversazioni private", le "fantasie" e i "tentativi degli editori", a cui saggiamente, indirizza un pensiero deferente. Insomma, in questo eden culturale "solo la critica manca all'appello, non collabora", i critici non hanno fatto la loro "gita a Chiasso". Ma Trevi, solidarizzando con Scarpa e la Benedetti, va poi oltre l'"idea forte" che la grandezza può ancora abitare tra noi. Cita un articolo di Susan Sontag su W.G. Sebald, autore di *Vertigo* e altri romanzi, uscito sul "Times Literary Supplement" del 25 febbraio 2000, per dare autorità alla teoria che chi non percepisce la grandezza del

presente non può capire neppure quella del passato: “Voglio dire che, se non si riuscisse più a parlare di una ‘grandezza letteraria’ contemporanea, anche il nostro rapporto con la ‘grandezza letteraria’ in generale sarebbe del tutto inutile”.

Mi sono andato a leggere, non poco preoccupato, il bell’articolo della Sontag che m’era sfuggito. Non dice affatto quello che Trevi gli fa dire, così come il *Dialogo sulla moda e la morte* leopardiano non ha niente a che fare con l’esaltazione incondizionata del presente. La Sontag si chiede, in tempi di corrività narrativa così diffusa da dedurne che ogni ambizione letteraria è ormai tramontata, se è ancora possibile la grandezza letteraria e a che cosa dovrebbe oggi assomigliare un’opera degna di questo nome. Per il lettore inglese, una delle poche risposte possibili, secondo la Sontag, è il lavoro di Sebald. Per Trevi una delle molte risposte possibili è invece un pattuglione di scrittori e scrittorelli – Tiziano Scarpa, Aldo Nove, Tommaso Pincio “e chissà quanti altri” – senza i quali mai gli “sarebbe venuto in mente di leggere Goffredo Parise o Elsa Morante o Gabriele D’Annunzio o Alessandro Manzoni... perché quei libri vecchi mi avrebbero dato l’impressione di una storia morta e sepolta, come l’operetta, o il mosaico bizantino. Cose magari bellissime, insomma, ma finite, e dunque non abbastanza interessanti, a mio modesto parere, per sprecarci una vita sopra”. Ho letto questo passo facendo letteralmente fatica a credere ai miei occhi e credo si commenti da sé. I lettori della “Rivista dei libri” già conoscono queste affermazioni e forse faccio loro torto a riproporgliele. Ma attenzione, qui sta accadendo qualcosa che non va sottovalutato. Trevi non è un caso unico; sta crescendo, s’è già affermata una generazione, diciamo così di scrittori, critici e poeti, le cui conoscenze letterarie del passato si fermano a Calvino e per la quale ogni idea di valore è in proporzione a quanto s’è visto all’interno della cinta letteraria che va dall’autore del *Barone rampante* ai “cannibali” e ai postcannibali ancora in attività. Una generazione di alieni, la cui Weltanschauung s’è forma-

ta sulla televisione, i giochi elettronici, i fumetti, in anni di consumismo, di cattiva scuola, pessima società. Una generazione che non distingue tra le categorie del rock o del calcio e quelle della letteratura, tra l’originale e la copia, Coleridge e Burroughs, Claudiano e Milo De Angelis; che non ha nessun senso della storicità della cultura – per Trevi, si ricordi, “muffito atteggiamento umanistico” – e che si troverà a meraviglia con le tre “i” (internet, inglese, impresa) del paradiso confindustriale promesse agli italiani dal presidente Berlusconi.

2001

La letteratura e gli dèi

“Gli dèi”, suona l’incipit della prima delle otto lezioni sul rapporto tra la letteratura e gli dèi tenute da Roberto Calasso a Oxford e raccolte nel volume adelphiano omonimo, “sono ospiti fuggevoli della letteratura”. Ciò accade malgrado la consuetudine letteraria che li rende da secoli familiari agli artisti della parola, anche quelli più vicini a noi, tant’è che “sarebbe ridondante e insipido elencare le occasioni in cui gli dèi greci si mostrano nei versi della poesia moderna, a partire dai primi romantici” fino ai nostri contemporanei. E in effetti, da Omero a Callimaco e a Virgilio, dal Monti e Foscolo a Carducci e Leconte de Lisle, da D’Annunzio e Pascoli a Yeats, Ritsos e Seferis, non c’è quasi poeta, “dai più mediocri ai sublimi”, che non abbia scritto versi in cui gli dèi non vengano nominati. Ma per Omero, e già non più per Callimaco, l’apparizione del dio è un evento, qualcosa che accade, *theós*, parola che “può facilmente diventare Zeus, che è il dio più vasto, onnicomprensivo, il dio che è il rumore di fondo del divino”. La teofania intesa come presenza pronta a rivelarsi, che “si incontra ovunque nel mondo, nella molteplicità dei suoi eventi, nell’intrecciarsi delle sue forme”, divino “latente in ogni angolo, pronto a espandersi”, è da intendersi in senso letterale. Per gli antichi, il dio, anche quando il suo nome sia sconosciuto, è da per tutto. Per i moderni, invece, gli dèi pagani abitano per lo più le nicchie della retorica, rassegnandosi a una “mera esistenza cartacea”. Ciò non toglie che, anche nei tempi più vicini a noi, sia accaduto che quegli dèi lasciassero i loro loculi, resuscitati a una vita che si è presto confusa e come consustanziata con quella stessa della letteratura: per la quale si può forse dire, applicandole la definizione che Calasso dà del divino, che, qualsiasi altra cosa essa sia, “è certamente ciò che impone con la massima intensità la sensazione di essere vivi”.

A questa assenza-presenza degli dèi nel mondo e nella letteratura moderna è dedicata *La letteratura e gli dèi*, un

libro di grande intelligenza, non facile, ma tutt'altro che impervio, animato dalla splendida capacità di racconto già registrata nelle opere precedenti dell'autore, in particolare *Le nozze di Cadmo e Armonia* e *Ka*, rispettivamente dedicate al mito greco e a quello indiano.

La prima tappa dell'epifania del divino nella letteratura moderna è nella Germania tra Settecento e Ottocento e il nome del suo più importante sacerdote è quello di Hölderlin. È il poeta tedesco ad avere non solo "la percezione di una nuova evidenza degli dèi antichi", condivisa da tutto il gruppo della rivista "Athenaeum", tra le cui pagine andava sviluppandosi la poetica del Romanticismo, come "un nuovissimo articolo di fede"; ma a proporre, come grande tema di riflessione, "l'indagine sulla differenza che essi hanno acquisito nel manifestarsi ai moderni". È questo un aspetto importantissimo del pensiero di Hölderlin. Friedrich Schlegel, nel saggio *Conversazione sulla poesia*, uscito nell'aprile 1800 sul quinto fascicolo di "Athenaeum", aveva visto nella parola "caos" un senso nuovo, che non si contrapponeva più a quello di "forma", ma "sembrava indicare una forma più alta, di una fragrante vivezza, dove finalmente natura e artificio si mescolano per non scindersi più, nel 'bello scompiglio dell'immaginazione'". A simboleggiare questo fertile, originario caos, che sottende ogni creatività umana, nulla sembrava a Schlegel più indicato degli antichi dèi. Ed è questa la ragione, sottolinea Calasso, per cui da quel momento in poi, ovvero da Hölderlin a Mallarmé, Nietzsche e Benn e oltre, "il riaffiorare degli antichi dèi apparirà complice e istigatore di quel dissestarsi e ricomporsi delle forme che contrassegna la letteratura più temeraria".

Ma quale sarà la forma in cui si rivelano gli dèi in un mondo in cui essi, come apparirà, qualche anno dopo, a Heine e Leopardi, sono in esilio? Non diretta e immediata, come per gli antichi greci, ma ambigua, quasi ingannevole: Hölderlin la definisce "sobrietà occidentale". Che cosa deve intendersi esattamente con questa espressione, tra le più enigmatiche

della cultura moderna? È chiaro, in senso negativo, che non vedremo più direttamente, nella luce della loro eternità, né Hermes, né Atena, né Apollo. Ma in senso positivo? "Non ci ha lasciato [Hölderlin] illustrazioni né esempi. Eppure avvertiamo che si tratta di un carattere segreto e costante, anche se raro nella sua forma illesa, della letteratura in Occidente... Quando si impone, ha l'autorità di una pulsazione. Allora contempliamo attoniti l'eccesso della sua evidenza". Calasso fornisce un unico possibile riferimento, citando un passo da Henry Vaughan:

"I saw Eternity the other night / Like a great Ring pure and endless light, / All calm, as it was bright" ("Ho visto l'Eternità l'altra notte / Come un grande Anello di luce pura e sterminata / Calma quanto splendente"). La rivelazione dell'Eternità appare in forma di un anello di luce "l'altra notte", una notte come tutte le altre. "Decisiva, qui", scrive Calasso, "è la totale assenza di preliminari, la fulmineità dell'entrata nella visione - e insieme la sobrietà nel registrare l'evento, esattamente come se dicesse: 'C'è stata una rissa, the other night, all'incrocio tra x e y'".

Nell'ultimo capitolo, dedicato al concetto di letteratura assoluta, vedremo Proust chiedersi, in un passo di un testo raccolto in *Contre Sainte-Beuve*, che cosa guardi il poeta in realtà quando "per lungo tempo è sembrato guardare un albero". È il "miracolo", per dirla con una parola montaliana, per cui vediamo l'infinito rivelarsi attraverso la siepe di Leopardi, mentre l'eterno si sigilla nella fragranza dei biancospini nello stesso Proust o il tempo batte ai vetri di una finestra in forma di farfalla nei *Vecchi versi* delle *Occasioni*. Ovunque, nella letteratura moderna, la rivelazione sembra folgorare nei modi descritti da Lord Chandos in *Ein Brief* di Hofmannsthal: ha a che fare con il tremendo e l'ineffabile, è "evidenza" che ha del divino, ma che non può che rinviare, per noi, a una trascendenza vuota di dèi. È questo il modo

della letteratura moderna di ereditare il *theós*, in un mondo in cui l'unica superstite liturgia è quella della lettura? "Non essendosi mai trovata metafora più adatta per certi colori emotivi asserisco che gli dèi esistono", sosteneva Ezra Pound, con un'affermazione non troppo lontana da quella di Schlegel. E se esistono gli dèi, esistono anche le Ninfe, in Grecia considerate "araldi di una forma della conoscenza, forse la più antica, certo la più rischiosa: la possessione", di cui l'ultima, grandiosa celebrazione possiamo leggere in *Lolita* di Nabokov, storia moderna, ambientata tra i motel del Middle West, di cui è protagonista "un demone immortale travestito da bambina" in un mondo dove i *nymphóleptoi* possono scegliere soltanto fra essere considerati criminali o psicopatici, come il professor Humbert Humbert".

Continuiamo il viaggio proposto da Calasso. Non mancò chi, nella Germania ricca di selve percorsa da Madame de Staël, si pose seriamente il problema di fondare una nuova mitologia. È un'esigenza espressa nel 1797 in un passo del *Primo programma dell'idealismo tedesco*, operetta non si sa se attribuibile a Schelling o al giovane Hegel, immediatamente ripresa da Friedrich Schlegel, per il quale "mitologia e poesia", come scrisse su "Athenaeum", "sono una cosa sola, indissociabili". Fu così accesa una miccia, commenta Calasso, che sembrò spegnersi quasi subito, in assenza di una comunità che di quella mitologia potesse celebrare il culto, ma che in realtà avrebbe continuato a bruciare attraversando tutto il secolo e il cui odore sulfureo avrebbe evocato il nome di un grande dio, che si era creduto morto per sempre: Dioniso. Una miccia che attraverso gli studi di Creuzer, Görres, Müller, Bachofen sarebbe giunta fino a Nietzsche, l'unico capace di evocare gli dèi greci "con intensità paragonabile a quella di Hölderlin". Il giovane Nietzsche pensava che solo la musica potesse riportare l'uomo a "sentire miticamente"; in seguito, "quando la nube sonora di Wagner si dissolse, anche la parola 'mito' pressoché scomparve dagli scritti di Nietzsche e Dioniso rientrò fra le quin-

te. Ma sarebbe tornato, con clamore di sistri e tamburelli". In una pagina del *Crepuscolo degli idoli* Nietzsche tratteggia in sei punti il succedersi delle fasi dell'evoluzione del mondo, da quella iniziale alla finale, in cui le categorie di mondo vero e mondo apparente si confondono tra loro e tutto si presenta come totalmente fantomatico, "dove è vero senz'altro che 'tanti nuovi dèi sono ancora possibili'". Ma sono dèi che s'affacciano attraverso la parodia, "una sottile, indominabile irrisione", pellicola trasparente che "avvolge il tutto e lo rende labile, sfuggente". Nello spirito della parodia, già annunciatosi in modo subdolo, ma inequivocabile nel Baudelaire dell'*École païenne*, rivive l'autentico spirito dionisiaco, quello che nel mondo arcaico greco congiungeva la tragedia con il dramma satiresco, e, dal cuore della parodia, si sviluppa l'unico modello di letteratura concepibile, definita letteratura assoluta, cui è dedicata l'ultima lezione e la conclusione del libro.

Il viaggio di Calasso si sposta dalla Germania alla Francia, prima appena sfiorata con Baudelaire (l'Italia è presente con la nostalgia di Leopardi per le "favole antiche" ormai perdute per sempre e considerate irrevocabili), e passa attraverso due altre tappe fondamentali: Lautréamont e Mallarmé. Negli anni in cui Nietzsche, ancora fiducioso nella possibilità che la Germania si facesse erede e interprete del mito greco, stava scrivendo *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, un giovane di ventitré anni, Isidore Ducasse, pubblicò con lo pseudonimo, probabilmente desunto da Sue, di Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, una delle opere più causticamente parodiche della letteratura mondiale, in cui sembra esprimersi in anteprima una vena tardo nicciana. Negli *Chants* di Lautréamont tutto – il mondo, ogni forma letteraria –, è avvolto "dal manto venefico della parodia", sicché "nulla è più ciò che dichiara di essere" e le cose si vanno dissolvendo in fantasmi. Si crea il grande spazio vuoto, lo spazio del nulla, in cui s'inscriverà l'esperienza più strenuamente rarefatta, banco di prova del-

l'idea essenziale di "letteratura assoluta": la poesia di Mallarmé. Nel corso di un anno, dal maggio 1866 al maggio 1867, matura in Mallarmé la convinzione che la poesia richieda una discesa nel nulla e come la scomposizione distruttiva di sé, riproducendo l'esperienza di Prajapati, il progenitore dei Brahmana, allora totalmente sconosciuto in Occidente, lo stesso cui è dedicato il secondo capitolo di *Ka*. Prajapati è il grande creatore, dalla cui mente riscaldata dal *tapas*, l'ardore, scaturisce *Vac*, la parola, e con essa l'infinita catena di analogie che lega ogni cosa all'altra. Prajapati è la mente stessa, il *manas*. "Con Mallarmé la materia della poesia viene ricondotta, con un rigore che mai prima era stato raggiunto, né più lo sarà in seguito, a esperienza mentale". La mente: non è essa il luogo, "l'informe massa psichica... dove hanno finito per raccogliersi tutti gli dèi, come altrettanti profughi dal tempo"? Infatti, qualunque cosa gli dèi siano, essi "si manifestano innanzitutto come eventi mentali" e nella mente soltanto possono abitare, da quando "non hanno più un'esistenza riconosciuta nei simulacri di una comunità o almeno in un canone di immagini". Solo la letteratura può adempiere alla funzione di reimmetterli nel mondo, che sarà allora il luogo delle loro ultime "epifanie".

Ma che significa oggi la parola "letteratura"? È il tema dell'ultima lezione, che ha per titolo *Letteratura assoluta*. "Letteratura, perché si tratta d'un sapere che si dichiara e si pretende inaccessibile per altra via che non sia la composizione letteraria; assoluta, perché è un sapere che si assimila alla ricerca di un assoluto - e perciò non può coinvolgere nulla meno del tutto; e al tempo stesso è qualcosa di *absolutum*, sciolto da qualsiasi vincolo di obbedienza o appartenenza, da qualsiasi funzionalità rispetto al corpo sociale". Ed è un sapere, come s'è visto nel corso di questo libro, che si annuncia già agli albori del Romanticismo e attraversa tutta la modernità. È questo il momento in cui si va attuando un evento, che troverà il suo trionfo nel Novecento e che avrà esiti micidiali: la commistione del religioso e del socia-

le e poi l'inglobamento del primo nel secondo. A questo evento, una "setta poco numerosa e variamente dispersa" di riluttanti opporrà un'esperienza del proprio essere al mondo che avrà nome letteratura. E il cuore di quell'esperienza è una forma di conoscenza che resiste alla concettualizzazione, "una conoscenza che a nessun'altra si sarebbe lasciata subordinare e negli interstizi di ogni altra si sarebbe insinuata". La letteratura è il luogo ancora abitato dagli dèi, dove si ascoltano storie che "null'altro agognano che raccontarsi di nuovo, come le ombre dell'Ade agognano il sangue". Il libro di Calasso si chiude con un'immagine tratta da una coppa attica dell'epoca della guerra del Peloponneso: in essa individuiamo una mano che scrive, una voce che parla, "il dio che sorveglia e impone". Sono, commenta Calasso, un'immagine dell'Io, del Sé e del Divino: dalla loro triangolazione scaturisce quello che chiamiamo letteratura.

2001

La lezione di Calvino

Raccolti in un elegante volumetto (*Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, pagg. 148, lire 24.000), Mario Lavagetto presenta sette saggi, senza “nessuna pretesa di organicità”, di cui tre inediti, il cui primo senso è quello di un omaggio generazionale, e personale, allo scrittore italiano oggi più letto e studiato al mondo. Lavagetto appartiene al limbo dei nati durante la guerra, troppo giovani, come si legge nella premessa, per il “banco di prova” della guerra partigiana e troppo vecchi, forse, per la grande festa del puer sessantottino. Una generazione “segnata da contraddizioni, incertezze” e, soprattutto, da “una labile identità”: una parola tema, questa, non solo per Calvino, ma anche per i suoi interpreti. Una generazione afflitta addirittura, in più di un caso, dall’“ibrida malafede” tipica di coloro che, in ogni tempo, son sospesi e tendono a non realizzarsi compiutamente. In letteratura, ciò poteva significare, e in parte significò, il tormentone di processi inconcludenti, tra cui non poche perentorie quanto provvisorie autodafé, e il senso che tutto era stato già detto, non c’era più niente da aggiungere. È proprio a questo proposito che Calvino fu, secondo Lavagetto, “non una guida e ancora meno un maestro, ma una possibilità di scelta”, la sicurezza che, al di là di ogni possibile combinazione letteraria, esisteva, e sarebbe sempre esistito, “uno spazio ancora praticabile”. In questo senso, il saggio più rappresentativo e intrigante del libro è il quinto, *Little is left to tell*, uno scritto verso il quale tutti gli altri convergono, in particolare i due dedicati allo scrittore di fiabe e *Per l’identità di uno scrittore d’apocrifi*. L’autore del *Cavaliere inesistente* viene fatto reagire con Beckett. Il risultato è in piena coerenza con il metodo ermeneutico di Lavagetto, qui al suo meglio nel rielaborare e applicare con finezza suggestioni psicoanalitiche. Assume valore interpretativo anche la apparente disorganicità del libro, i cui saggi sono concepiti come scandagli in zone periferiche o addirittura marginali dell’opera, nella certezza, anch’essa di matrice o riconsacrazione freudiana, che la veri-

tà, se esiste, non abita mai al centro, ma sempre in periferia. Nel materiale messo a punto da Calvino per una possibile ottava lezione americana, il cui titolo avrebbe dovuto essere *Sul cominciare e sul finire dei romanzi*, ora pubblicato nel primo dei due "Meridiani" mondadoriani dedicati ai *Saggi*, s'incontra una citazione inesatta da Beckett. Questi aveva concluso la sua pièce del 1981, *Ohio Impromptu*, ove campeggiano due personaggi vestiti di lunghi cappotti neri e bianchi di capelli, R. (Reader) e L. (Listener), seduti ad un tavolo, intenti uno a leggere un libro, l'altro ad ascoltare, con una frase emblematica e quasi fatale della sua desolata visione del mondo: "Nothing is left to tell", non c'è più niente da raccontare. Questa frase, nel resoconto calviniano, diventa "Little is left to tell" ovvero resta comunque qualcosa da raccontare. Si tratta di un lapsus che diventa estremamente significativo se confrontato con un'affermazione del 1980 relativa al poeta Caproni. Allora Calvino aveva scritto: "Ecco: il segreto che Caproni ci comunica non è l'esperienza del nulla... egli ci dimostra che ciò cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco". Questo lapsus si trasforma in una lampada che illumina dall'interno tutta l'opera dello scrittore, nella logica di quell'inconscio che, secondo un'altra affermazione calviniana, "dice la sua a ogni modo, si può star certi". Qualunque cosa la letteratura possa fare di se stessa, al di là di ogni presunta, tangibile identità dell'autore (Calvino, com'è noto, sognava racconti che si facessero da sé e in cui l'autore si dissolvesse), con personaggi a tutto tondo o piatti come silhouette o addirittura assorbiti e confusi nella figura del lettore, semplice o al quadrato, come accade in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, esiste sempre qualcosa che sta oltre ogni modello di racconto, che sfugge alla più sofisticata intelligenza narratologica e rimette tutto in gioco. "La pagina", ha scritto Calvino, "ha il suo bene solo quando la volti e dietro c'è la vita che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro".

2001

Piccole apocalissi senza ironia

Da qualche anno a questa parte, Carla Benedetti, docente universitaria a Pisa, finora nota soprattutto per il discusso saggio *Pasolini contro Calvino* del 1998, va combattendo una personale crociata contro la critica italiana, che a lei pare amaramente scaduta a un "attività depotenziata, ridotta a expertise del gusto, che a sua volta va di pari passo con un'idea depotenziata di letteratura". Il frutto recentissimo di questo percorso polemico, tanto ostinato quanto circolare nel suo ritornare continuamente su se stesso, è in libreria sotto il titolo *Il tradimento dei critici* (Bollati Boringhieri, pagg. 223, euro 13), che rinvia, senza nessuna intenzione parodica, a un precedente illustre, *La trahison des clercs* di Julien Benda. Chi si aspettasse una *Batracomiomachia*, una sogghignante battaglia dei topi e delle rane, che ci inchiodasse tutti, critici e scrittori, al confronto con le grandi zuffe del passato, sarà deluso. Ad apertura di libro, il tono appare subito serissimo, talora ispirato. (Si veda in particolare la lettera *Da New York agli scrittori del fronte occidentale*: "Se c'è una cosa che ora, dopo l'11 settembre, sento ancor più fortemente che in passato è proprio l'urgenza di... scardinare schemi mentali collaudati"). La Benedetti, persuasa della giusta causa, non conosce humour né ironia. Scende in campo con la lancia in resta. Non ostenta i suoi meriti di militanza: ma le medaglie conquistate con *Pasolini contro Calvino*, un libro che l'ha messa contro gran parte dell'establishment letterario, vengono elencate in Appendice da Alfredo Salsano, il direttore editoriale della Bollati Boringhieri. Quali sono sostanzialmente le accuse che l'autrice rivolge ai poveri cristi che già Carducci vedeva tirare a campare, affannati intorno alle quattro paghe per il lezzo? Poca affidabilità? Mancanza di gusto? Carenze espressive? Questo li renderebbe mediocri, non traditori. La veemente *pars destruens*, che occupa un centinaio di pagine, tutta la prima parte del volume, assembla articoli e interventi già pubblicati altrove. Il tradimento dei critici sta per la Benedetti nel-

la mancanza di fede nella propria missione culturale, nella odierna paludosa passività, nell'incapacità di pensare in positivo, di perseguire l'"euresi", la "tensione all'apertura", di cui parla Gadda, uno dei numi tutelari delle argomentazioni benedettiane. I critici, anzi la "casta dei critici", mirano alla "clonazione dell'esistente", al "mantenimento di posizioni e di ruoli", pensano solo a autolegittimarsi "nel morto dibattito dei pareri e dei giudizi incrociati", sono diventati "specialisti in nulla". Non fanno che emettere secchi e inutili "giudizi di valore", mentre dovrebbero dirci "quale idea di letteratura sia in gioco nella valutazione", "aprire domande... ridiscutere le premesse stesse su cui si fonda l'odierno gioco della letteratura". È un panorama sconsolante, che non sembra salvare nessuno, a parte il Tiziano Scarpa di *Che cos'è questo fracasso?* e il Moresco saggista, dai quali vengono desunte non poche idee "forti". Si tratta comunque di accuse sbrigative, argomentate genericamente e ripetute più volte. Forse sarebbe stato meglio puntellare la diagnosi con qualche citazione dai testi. Maestri della critica come Garboli, Pampaloni, Baldacci ed altri, capaci di fare del giudizio di valore un punto di partenza per qualunque viaggio intorno al mondo, non sono citati neppure nell'indice dei nomi. Quanto al "mormorio teorico" che sarebbe positivamente incorporato nelle opere della letteratura odierna e che dovremmo imparare ad auscultare, per una piena e corretta "fruizione concettuale" dell'opera d'arte, lo lasciamo volentieri agli aficionados della teoria della letteratura. Pare opportuno soffermarsi un po' sulla pars più dichiaratamente costruens del ragionamento. Essa si esprime soprattutto nel quarto capitolo, intitolato *La critica come collaudo*, edito in forma di articolo due anni fa sulla "Rivista dei libri". Collaudare un libro per la Benedetti significa farlo entrare nel mondo, non trattenerlo in un ghetto estetico, farlo reagire con la realtà "in cui agiamo, soffriamo, ci appassioniamo, ci indigniamo". Secondo la Benedetti, la "sfera differenziata dell'estetico è quanto di più funzio-

nale possa esserci all'odierna società di mercato e all'estetizzazione che la contraddistingue". È qui che avverrebbe il saldamento tra le ideologie del potere e quelle letterarie e artistiche. L'apertura al mondo sarà allora garantita dal brutto? Gli studi classici ci hanno insegnato che un'opera d'arte non è una prigione, ma il luogo della libertà. Sembrava che il Montale di *Autodafé* avesse fatto giustizia definitiva di tutte le sciocchezze scritte sulla "torre d'avorio" dal Romanticismo ai nostri giorni. Perché meravigliarsi che si possa domandare alla letteratura "solo ciò che è della letteratura"? Il problema non è che la letteratura risponda a quel che non le appartiene per entrare nella realtà; ma che vi entri rispondendo a quello che è suo. Questo è lo specifico dell'opera letteraria, il suo modo di diventare reale. Quanto all'altra "idea forte" di "alzare vertiginosamente le attese nei confronti della letteratura" rifiutandosi di credere non tanto alla fine dell'arte, ma al suo irreversibile depotenziamento, per cui non ci sarebbe più posto nel nostro tempo per la grandezza, essa merita tutta la nostra solidarietà. Ma che c'è di male se in questo momento non vediamo capolavori intorno a noi? La Benedetti scommette su Moresco, anzi sul "caso Moresco", come in altri tempi fu proposto il caso Svevo. Ci consentirà di non seguirla in questa sponsorizzazione, senza doverci considerare, almeno per questo, dei traditori o dei pusillanimità. Chi ha paura, si chiede la critica che non ama i critici, di Antonio Moresco? Verrebbe da rispondere, per alleggerire un po' la tensione, con un gioco di parole che ricorda quello famoso di Ulisse: nessuno ha paura dell'autore delle *Lettere a nessuno*.

2002

Ricordo di Giovanni Getto

È morto Giovanni Getto, piemontese di Ivrea, dov'era nato nel 1913. Studiò alla Scuola Normale Superiore di Pisa e salì in cattedra, appena trentacinquenne, all'Università di Torino nel 1948, l'anno stesso in cui aveva conseguito la libera docenza. S'era formato negli anni Trenta e nei primi Quaranta, anni di crocianesimo ancora trionfante, ma ormai percorso, al suo interno, da sussulti di fronda. Era il caso di Luigi Russo, uno dei maestri del Getto, adepto del verbo crociano, ma critico dell'"atomismo storiografico" che nell'opera del maestro gli sembrava creare un distacco troppo pronunciato tra la poesia e tutti gli altri aspetti della realtà. Nel dopoguerra, la fronda diventò dissenso, opposizione: vennero i teorici dell'*engagement*, con gli accoppiamenti, che allora parvero giudiziosi, tra poesia e ideologia, la critica marxista, i primi sentori strutturalistici con la variantistica del De Robertis, e, soprattutto, di Contini, fieramente avversati dal Nume, ostile anche alla psicoanalisi, che s'affacciava sempre di più dalle serie di *Saggi critici* di Debenedetti. I primi saggi di Getto, dedicati alla letteratura religiosa, si mostravano sensibili, al di là di ogni autorizzazione crociana, alla ricostruzione, attraverso le varie opere, di quella che veniva definita la "vicenda spirituale" dell'autore. Con la pubblicazione, nel 1942, della sua tesi di laurea, la *Storia delle storie letterarie*, Getto si spingeva ancora più in là, quasi platealmente, anche se senza alcuna esplicitazione polemica, verso forme eterodosse. Per Croce, com'è noto, che pure aveva in grande stima il De Sanctis, la storia letteraria non ha senso; figuriamoci la storia delle storie: il veto si elevava al quadrato. Del 1944 è lo *Studio sul Morgante*, un'opera che spicca come una delle poche davvero fondamentali nella bibliografia ampia, ma ancora molto aperta del Pulci. Ma il frutto più cospicuo di questa prima attività di Getto è il volume *Aspetti della poesia di Dante* (1947). È il momento della piena ed organica valutazione della *Commedia* espressa nella formula di "poesia dell'intelligenza", che

assorbe e rende incandescente, rifondendola nella totalità espressiva del poema, quella “struttura” dottrinale così ostica al Croce, che la considerava un traliccio per lo più “allogrio”, solo raramente suscettibile, allorché i concetti s’incarnavano in “immagini corpulente e fulgidissime”, di considerazione estetica. Quanto alla terza cantica, per i critici settecenteschi e romantici, e in fondo anche per il Croce, poco più che “teologia in versi”, si trasformava nella considerazione di Getto nel grande poema metafisico che assorbe ed esalta tutte le facoltà dell’uomo, anche quelle più strenuamente intellettuali, poiché “il Paradiso è fondamentalmente un tono sentimentale, un tema sinfonico”. E c’era, in questo supremo risultato, pur così medioevale, un valore di modernità già intuito da un lettore così squisitamente novecentesco come l’Eliot dei *Four quartets*, oltreché dei saggi danteschi. Nei primi anni Cinquanta, un’altra tappa significativa della carriera scientifica del Getto, il volume *Interpretazione del Tasso* (1951). L’opera del poeta viene letta da vari punti di vista (tematico, psicologico, stilistico) sullo sfondo della crisi del Rinascimento, mentre la civiltà del manierismo inclina al barocco. È un libro, questo, che costituisce nello stesso tempo un punto d’arrivo e di partenza, una pista di volo da cui si sarebbe mossa e avrebbe preso quota la grande ricognizione sulla letteratura del Seicento che avrebbe occupato i vent’anni successivi della vita dell’autore e i cui frutti sarebbero stati raccolti nel volume *Il Barocco letterario in Italia*, uscito in prima edizione nel 1969 e ristampato nel 2000, con introduzione di Marziano Guglielminetti, che di Getto fu uno degli allievi più cari. È il periodo, osserva giustamente Guglielminetti, in cui “il noncrocianesimo di Getto si veniva manifestando in tutta la sua forza e la sua fecondità, prima che la riduzione dei testi letterari a documenti storici, politici, psicanalitici, antropologici, rendesse quasi sospetta la di lui straordinaria intelligenza interpretativa”. Quello sul Barocco è uno degli ultimi libri, insomma, rispetto a quello che si sarebbe visto nella storiografia di estra-

zione accademica di anni Settanta e Ottanta, in cui “la modalità d’interpretazione” rimane largamente affidata alla combinazione ingegno-scrittura e la prassi la vince di gran lunga sulla teoria, il che è sempre un ottimo segno per la valutazione di un’opera critica. La rivalutazione del Barocco letterario, uscito malconco dalle prospezioni crociane, soprattutto quelle contenute in *Storia dell’età barocca*, aveva avuto inizio verso la fine degli anni Venti con il Praz e il Petrini. Nel 1940 uscì la prima edizione del *Parnaso in rivolta* di Calcaterra, uno dei libri fondamentali sul tema, purtroppo ristampato una sola volta, nel 1961, nel quale la rivalutazione s’accompagna, come fu fatto notare dallo stesso Getto, alla “individuazione storica del nostro Seicento”: un’individuazione cui proprio gli studi di Getto avrebbero dato, negli anni successivi, il più ampio contributo. Gli interessi seicenteschi, pur predominanti, non restarono tuttavia esclusivi. Nel 1954 esce *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, summa degli interessi boccacciani: un libro barocco fin dal titolo, fu osservato da qualcuno, un po’ malignamente, ma anche con indiretto e inconsapevole riconoscimento della centralità della posizione di Getto nell’indagine sul secolo XVII. Dieci anni dopo, è il momento delle *Lecture manzoniane* e dei *Saggi leopardiani*, incentrati questi ultimi, in tempo di laicismo progressivo, sulla rivendicazione, un po’ avventurosa, ma in linea con il cattolicesimo dell’autore, del carattere “religioso” dell’esperienza leopardiana. Dall’alto della cattedra torinese, il magistero di Getto informa intanto generazioni di studenti, alcuni dei quali, come il già citato Guglielminetti, ma anche Sanguineti, Barberi Squarotti ed altri, diventeranno prima suoi assistenti, poi colleghi. Su questo aspetto professionale, circolano tuttora non poche leggende accademiche, probabilmente non prive di esagerazioni. Ma tutte partono da un dato comune, ovvero il modo freddo e distaccato del maestro di gestire i rapporti con gli studenti, con i quali pare fosse rigidissimo, quasi disumano agli esami. Quanto ai collaboratori, li ammini-

strava, nel bene e nel male, da esigente barone presessantottino. Ma aveva seguito tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi dei Sessanta con insospettabile simpatia gli esercizi avanguardistici di Edoardo Sanguineti. È un fatto che quando il 1968 arrivò e investì, quasi subito, l'ateneo torinese, Getto fu tra i primi ad essere contestato, anzi, a quanto si racconta, letteralmente scattedrato, per usare un neologismo incorso allora nell'uso comune, con violenza quasi fisica. Gliene risultò un trauma che di lì a pochi mesi fece crollare il suo equilibrio psichico, già messo a dura prova da eventi privati, il più doloroso dei quali era stata la nascita di un figlio portatore di un gravissimo handicap. Nel 1969 tutti i giornali pubblicarono la notizia che l'illustre professore Giovanni Getto dell'Università di Torino aveva tentato il suicidio lanciandosi nel vuoto dalla finestra del bagno di casa sua. Era l'episodio con il quale esordiva una psicosi che lo avrebbe accompagnato per tutto il resto della vita, costringendolo a ripetuti ricoveri in clinica. Poco dopo, diede le dimissioni dall'Università, anche se non interruppe del tutto l'attività pubblicistica. Esce definitivamente di scena con lui uno degli ultimi grandi vecchi della nostra cultura accademica. Getto era, con Vittore Branca, il superstite d'un gruppo di maestri nati nei primi quindici anni del secolo, da Fubini, Bosco, Sapegno (rispettivamente 1900 i primi due e 1901), a Dionisotti (1908), Contini (1912), Binni (1913), attivi per molti anni nei maggiori atenei italiani. Le vicende del passato prossimo, del presente e forse anche del futuro della nostra Università ci inducono a ritenere pressoché irreparabile la loro dipartita.

2002

La forma del saggio

Nell'introduzione al recente volume *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* (Marsilio, pagg. 249, euro 19,50), Alfonso Berardinelli richiama un proposito storico-critico che l'ha appassionato negli ultimi vent'anni: "Il tentativo di mettere a fuoco forma, funzione e storia di un genere letterario come quello saggistico che, nonostante la sua pervasività (o a causa di questa) appare quasi invisibile e sfugge sia alle teorizzazioni che ad una valutazione critica pertinente". Supporto e punto di riferimento di ogni altro genere letterario, la saggistica ha sempre di fatto goduto, soprattutto nell'età moderna e contemporanea, che ha visto la sua massima e più estesa fioritura, di una considerazione minore rispetto alle altre espressioni creative, quali la narrativa, la poesia, la pittura o la musica. Malgrado le assicurazioni, non so quanto convinte, di Roberto Longhi ("critici si nasce, poeti si diventa"), sembrerebbe che la transitività del genere, il fatto di non poter fare a meno, per esistere, di una "situazione di conoscenza", ovvero di un oggetto concreto e storico di riferimento al di là dell'io dello scrittore, lo condannasse a una situazione di sudditanza già nella considerazione degli stessi adepti. Chi non ricorda, per citare un solo famoso esempio, il mitologema della lotta con l'angelo, in cui si sublima, in una sorta di sofferenza estatica, il pathos debenedettiano per la supposta inferiorità del critico di fronte all'artista? Berardinelli ha buon gioco contro tutti i luoghi comuni e concerta la sua definizione-riconoscimento del genere saggistico in una serie di capitoli per la maggior parte già pubblicati in tempi e luoghi diversi, che ritrovano nell'attuale contesto una sorprendente ed efficace organicità. Si parte con il più antico, *La critica come saggistica*, dal cuore della cultura saggistica europea, isolando tre tipologie: il saggio d'invenzione e di illuminazione epistemologica, che "inventa un metodo di lettura e di conoscenza" e ha tra i suoi cultori personalità come Sklovskij, Benjamin, Barthes; il saggio di storia e critica della cultura (Ador-

no, Wilson, Sartre); il saggio come autobiografia e pedagogia letteraria (Eliot, Brecht, Breton, Montale, Auden). Due maestri del genere, Montaigne e Kierkegaard, sono inquadrati attraverso le "descrizioni non disinteressate" di Auerbach e Lukács, critici-saggisti questi ultimi "nella cui opera l'impegno soggettivo e morale (o politico) spinge sempre il filologo e il filosofo fuori del territorio assegnato ad ogni specifico ambito disciplinare". È proprio questo, a ben pensarci, il carattere di base, una sorta di marcatore genetico, di tutta la grande saggistica europea. L'incardinazione in una imprescindibile funzione referenziale intesa come "un imperativo conoscitivo" non agisce come una gabbia, una strozzatura della libertà espressiva, ma come un trampolino su cui la fantasia dell'autore acquista uno scatto più ampio e coinvolgente. Il saggista può essere definito "un visionario del pensiero e un dialettico della metafora"; trova materiale per la poesia dove nessuno si aspetterebbe: la filosofia (è il caso di Croce), la politica (Gobetti, Gramsci), le scienze esatte (Galileo), l'economia (Einaudi). Per quel che riguarda specificamente la critica letteraria, il saggista, indossati i panni del lettore, trova nell'umiltà, nel carattere apparentemente "servile" del proprio esercizio, una possibilità di compenetrazione con l'opera che lo porta ad eseguirla come uno spartito musicale. Ma un'esecuzione, se si sigilla in una forma, diventa a sua volta, senza perdere la propria funzione maieutica, un'espressione artistica. Chi potrebbe negare lo statuto di opera d'arte alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, capolavoro narrativo, nel suo genere, non inferiore a quelli di Manzoni, Nievo, Verga; ai *Pittori moderni* di Ruskin, a *Mimesis* di Auerbach, al *Piero della Francesca* o al *Caravaggio* di Longhi? Il capitolo terzo del volume, intitolato *La forma del saggio. Da De Sanctis ad oggi* costituisce una estesa, pressoché completa, galleria di ritratti, alcuni dei quali trovano qui, dopo le anticipazioni nei capitoli precedenti, la loro forma compiuta. Si va da De Sanctis a Croce, da Serra a Prezolini, Salvemini, Michelstaedter, Cecchi,

Praz, Longhi, Gobetti, Gramsci, Debenedetti, Saba, Gadda, Montale, Fortini, Pasolini, Garboli. Al di là dell'importanza culturale, molte delle pagine di questi autori entrano di diritto nell'antologia letteraria tra Otto e Novecento. Non ci sarebbe neppure da meravigliarsi se per alcuni, cultori di più generi, come Saba, Pasolini, Montale, l'importanza poetica della saggistica fosse destinata a crescere rispetto a quella dell'opera in versi. Quanto al presente, la situazione delle arti non induce a particolare ottimismo. "Poesia lirica e romanzo da qualche tempo non mi sembra riescano a brillare di luce propria". Sarà dunque la saggistica, genere di frontiera, misto "fra indagine oggettiva e invenzione", ad assicurare il futuro eventuale della letteratura? Male che vada, osserva argutamente Berardinelli, il saggista, in mancanza di altri criteri, "si può almeno giudicare dall'interesse delle cose di cui parla, dalla precisione e onestà con cui ne parla".

2002

Nello spazio di Blanchot

Blanchot esordì nei primi anni quaranta, nella tetra Francia di Vichy, con romanzi (*Thomas l'obscur*, 1941; *Aminadah*, 1942), che mettevano in scena un universo labirintico, allucinato, oggetto di un incessante flusso di linguaggio che dissolve e vanifica la narrazione nel momento stesso che le dà voce e forma. Sartre, in una recensione di qualche anno dopo, notò non poche affinità con Kafka, un autore che avrebbe avuto in seguito importanza fondamentale per il Blanchot narratore e teorico della letteratura, ma che egli negò di aver conosciuto all'atto della composizione dei primi libri. Forse sarebbe stato più preciso, se fosse stata già scritta, un riferimento alla grande trilogia beckettiana del discorso impossibile, basata sull'ossessività della voce monologante, inaugurata da *Molloy* nel 1951.

L'anno stesso di *Aminadah*, scende in campo anche il Blanchot saggista, con *Comment la littérature est-elle possible?* Da allora, e per più di quarant'anni, Blanchot non avrebbe fatto altro che ripetersi la stessa domanda. Possiamo considerare questo interrogativo eletto a titolo il motore, il luogo di partenza, di confluenza e di ritorno di tutta la sua attività letteraria. Saggistica e narrativa sono per lo scrittore francese le forme di un dialogo, anzi di un mormorio, un brusio incessante intorno all'essere e al suo punto d'ancoraggio per eccellenza, il linguaggio. Grandi adduttori culturali di un pensiero risolto costantemente in scrittura come forma privilegiata dell'inseguimento di sé sono i filosofi, in particolare Hegel, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, fatti incontrare e reagire con gli autori prediletti, soprattutto Mallarmé e Rilke, oltre il già citato Kafka, e ancora Sade, Lautréamont, Proust, Claudel, Musil. Ad un certo momento, a questo Olimpo, vigilato da concetti essenzializzati e quasi personificati come L'Attesa, Il Silenzio, L'Assenza, L'Oblío, La Solitudine, si affaccia un grande illusionista, il Mago Atlante per eccellenza della letteratura contemporanea, il Borges di *Pierre Menard autore del Chi-*

sciotte. Come è noto, Borges immagina che un mediocre poeta francese, un simbolista minore di fine Ottocento, compia l'opera della sua vita facendo una copia identica del Don Chisciotte. Blanchot si accosta al racconto di Borges nel *Libro a venire*, pubblicato nel 1959. È un incontro memorabile, che si trasforma in assunzione e perfetta omogenizzazione. Disciolto il sorriso ariostesco, anche Borges entra nell'"infinito trattenimento", diventa una funzione del discorso intorno alla parola tesa verso "un'identità che non è tale, il vertiginoso miraggio della duplicità dei possibili".

Blanchot pubblicò *Lo spazio letterario*, la sua opera ritenuta più rappresentativa, quella in cui, come ha scritto Guido Neri, la riflessione teorica "tocca la massima ampiezza di respiro", nel 1955, quando in Francia si stavano consumando gli ultimi scampoli dell'*engagement*. S'affacciava intanto la meteora del nouveau-roman di Robbe-Grillet, contro il quale avrebbe polemizzato il Calvino del *Mare dell'oggettività*. Un giovane saggista, Roland Barthes, pubblicava scritti che, raccolti nel 1964 sotto il titolo di *Saggi critici*, avrebbero aperto la porta allo strutturalismo e alla semiologia: metodologie che avrebbe ripudiato negli ultimi anni della sua vita, quelli del *plaisir du texte*, rendendo più evidente il suo tributo all'opera di Blanchot.

In Italia siamo nel pieno della "questione del realismo", officiata da Salinari e Muscetta, i "due Carli" avversi: oggetto dello scontro, *Metello* di Pratolini. Possiamo ipotizzare che Blanchot, in questo momento, sia conosciuto da noi solo dal giovane Arbasino, che lo cita in *Certi romanzi*, assieme ad Adorno, Benjamin, Jakobson, Barthes ed altri, fra i "mitici maestri" di cui si cominciava appena a parlare in Italia e che erano già consacrati all'estero.

La traduzione italiana dello *Spazio letterario* arrivò nel 1967, quasi a ridosso dell'imminente festa del puer, che tanti equilibri consolidati, avrebbe, provvisoriamente, scompaginato. Era il momento delle discussioni sulla scia di *Verifica dei poteri* di Fortini, ma soprattutto di *Scrittori e popolo* di

Asor Rosa, usciti entrambi nel 1965. Ci si chiedeva dove andasse la letteratura e se fosse o non fosse il caso che si vergognasse di esistere. Un poeta come Roversi, che pure ha scritto alcuni dei versi più belli del dopoguerra, insisté a più riprese sulla sua "inconsistenza", "incostanza", "bassezza", "impotenza".

Non erano tempi molto propizi allo "spazio letterario". Per qualche giovane di allora, però, il tema della scomparsa della letteratura poté essere eseguito in chiave totalmente diversa ("la letteratura va verso se stessa, verso la sua essenza, che è la sparizione... è come se la creazione artistica, a mano a mano che i tempi si chiudono alla sua influenza obbedendo ad impulsi che non la riguardano, si andasse avvicinando a se stessa secondo una considerazione più esigente e profonda") proprio attraverso il Blanchot del *Libro a venire*. Qualunque cosa si pensasse dell'assenza, che riattivava nella memoria fastidiose armoniche ermetiche, che apparivano più lontane della luna, Blanchot poté riuscire un salutare antidoto. Vorrei offrire anche per questo alla sua memoria un piccolo, personale tributo di gratitudine.

2003

Dante Virgili, apologeta di Hitler

A fine anni Sessanta, nel pieno della contestazione studentesca, mentre il mondo sembrava orientarsi verso sinistra, uno scrittore filonazista, sconosciuto, il cui nome, vero, sembrava finto, Dante Virgili, consegnò alla Mondadori un manoscritto che investì la casa editrice come un proiettile d'artiglieria. Si trattava di un'apoteosi spudorata di Hitler e della guerra, inneggiante alla distruzione del mondo, farcita di erotismo sado-masochista, coltivato nei bar della miserabile periferia milanese o nella redazione di un giornalaccio, gonfio di vomiti e veleni, che un editor di allora, Alcide Paolini definì, in senso laudativo, "celiniani". L'azione, ammesso che si possa definire tale, essendo il racconto costituito da una sorta di ininterrotto, delirante monologo interiore, inframezzato da *flash-back*, allucinatorie fantasie sessuali, sogni ad occhi aperti di stermini d'ogni genere, era collocata nel 1956, nel colmo della crisi di Suez, che fece temere (ma, nel caso del protagonista dell'opera di Virgili, sperare) la guerra atomica. Non fu facile, per Paolini, ottenerne la pubblicazione: il "caso Virgili" si trascinò a lungo, rimbalzando di lettura in lettura, finché il direttore editoriale Vittorio Sereni superò ogni dubbio e il libro uscì, con il titolo *La distruzione*. Il legale della Mondadori, cui fu richiesto l'ultimo parere, appose sul dattiloscritto una significativa chiosa a mano: "Che dio, e il P.M., ce la mandino buona". Tutti restarono con il fiato sospeso, ma non accadde niente. Nessuno, o quasi, in un paese in cui la censura era vigile, si accorse della *Distruzione*. Virgili non uscì dall'anonimato, anche se divenne un caso umano, che giunse a rasentare l'incubo per gli uomini della Mondadori: oltre Paolini, Luciano De Maria, Ferruccio Parazzoli, e, in seguito, Antonio Franchini.

Dopo più di trent'anni, il romanzo viene ristampato (Pequod, pagg. 208, Euro 14), accompagnato da uno scritto di Franchini, che già ha dedicato alla vicenda del libro e del suo autore una sorta di romanzo-saggio-biografia, *Cronaca*

della *fine*, uscito nella primavera scorsa. È stata proprio la lettura di questo volume a incuriosirmi, al punto da proporvi di andare a recuperare da qualche parte *La distruzione*. L'iniziativa della Pequod mi ha forse risparmiato faticose ricerche, ma anche anticipato la delusione. Nel complesso *La distruzione* rivela la mancanza di quella che una volta si definiva autonomia stilistica. S'intravedono galleggiare nel corpo glutinoso del romanzo, tra la massa di parole non di rado un po' casuali, cellule di sfaldamento, precipitate dai più virulenti tessuti letterari tuttora in circolazione, da Sade, a Nietzsche, al Dostoevskij dei *Demoni*, al troppo citato Céline, fino al Bataille di *La littérature et le mal*. Ma sono presenze che fluttuano sterilmente, senza riuscire a combinarsi in una formazione veramente originale. Virgili, insomma, si presenta più come un caso umano che poetico, anche se si può riconoscere che oggi potrebbe giocarsi dignitosamente, e forse vittoriosamente, la partita con qualche post-cannibale o con il pur celebrato Houellebecq. Si tratterebbe, comunque, di un incontro di serie C.

Come si spiega allora l'interesse degli uomini della Mondadori? Il fatto è che la maggior parte di loro erano, prima che funzionari editoriali, scrittori in proprio. Non è impossibile che abbiano fiutato la presenza di una storia vera, che esisteva, ma stava prima del romanzo, ancora inespressa, disseminata negli anfratti della vita di un demone meschino, umiliato e offeso dal fatto stesso di essere nato, che concepisce, tra gli avanzi di cibo e il tanfo di cesso della stanza miserabile in cui vive, un'apoteosi delirante di Hitler, l'elogio dell'apocalissi. Si trattava di una storia che, a saperla raccontare, sarebbe potuta riuscire degna della penna di Sologub. Il romanzo di Virgili uscì, disperdendosi nell'aria come un gas forse tossico, ma eccessivamente volatile. L'ossessione che l'accompagnava non ha però ancora abbandonato gli uffici di Segrate. Ci si è provato, a farla propria, in questo stesso anno, anche Ferruccio Parazzoli in un volume intitolato *I demoni*, scritto a sei mani, in collabora-

zione con Giuseppe Genna e Michele Monina. Un libro partito dall'idea di rifare *I demoni* di Dostoevskij, campionario di nefandezze, il cui "deus ex machina" è un personaggio che si chiama Dante Virgilio, chiaramente allusivo all'autore della *Distruzione*.

2003

Ma Halid odia la sua terra

Scritto in inglese e uscito l'anno scorso negli Stati Uniti, dove ha avuto successo, *Ritorno a casa* di Natasha Radojicic Kane, giovane scrittrice di Belgrado, figlia di padre cristiano e di madre musulmana, emigrata in America all'inizio della crisi della federazione iugoslava, è appena stato tradotto in italiano (Adelphi, pagg. 176, euro 13,50).

Il libro racconta una storia che ha non pochi precedenti nella letteratura mondiale: il ritorno a casa di un uomo dopo quattro anni di guerra. Il protagonista del romanzo, ambientato nella Bosnia dei nostri anni, si chiama Halid, è un soldato musulmano, proviene dall'assedio di Sarajevo, dove ha combattuto contro i serbi ed è stato ferito ad una spalla. Tutto ciò rende la sua vicenda diversa dall'archetipo odisseo che ha fatto scuola ispirando numerosi scrittori, tra cui non pochi italiani.

Il ritorno di Halid nel villaggio natale sperduto tra le montagne non ha neanche un briciolo di quella che Kundera, nell'*Ignoranza*, definisce "la grande magia del ritorno". Halid torna contro voglia a casa, direttamente dall'ospedale militare, da cui l'hanno dimesso in anticipo perché avevano bisogno del suo letto. Non gli hanno permesso di restare a Sarajevo e non avrebbe nessun altro posto dove andare. Ha con sé una grossa somma in marchi, della cui provenienza traumatica saremo informati in seguito e che determinerà la conclusione del romanzo (Halid ha ucciso a Sarajevo, senza volerlo, una ragazza, la figlia di un comandante musulmano, e si è impadronito dei suoi soldi) e una vecchia pistola, che è stata per mesi e mesi sua fedele compagna.

Man mano che si avvicina al villaggio, solo sfiorato dai combattimenti che hanno distrutto il resto della Bosnia, i luoghi conosciuti da sempre scorrono davanti agli occhi di Halid, suscitando, più che ricordi veri e propri, impressioni memoriali simili a fotogrammi freddi e nitidi: ogni cosa gli appare "stranamente lontana, estranea". Rispettosa dell'attonia del suo personaggio, ma presente accanto a lui in un

silenzio toccante, schivo e partecipe, la narratrice l'accompagna davanti alla sua casa, poi a quella del suo migliore amico Momir, morto combattendo dalla parte dei serbi, senza chiedergli apparentemente che qualche sensazione fisica. Neanche la vista attraverso l'inquadratura di una finestra di Mira, la fidanzatina che poi avrebbe sposato Momir, sembra scuotere Halid. È il corpo il protagonista di questo primo impatto con un passato recente e lontanissimo: il lezzo della carne non rinfrescata, il prurito della ferita sotto il maglione zuppo di sudore, la percezione dei rumori della sera nell'improvviso silenzio che avvolge la montagna, il viso "senza più colore" di Mira, i suoi capelli una volta folti, biondi e stregati, ora "radi sulle tempie", sfoltiti dalla fame e dal tifo, la bocca che ha perso metà dei denti.

L'elaborazione dei predicati umani della narrazione sembra rarefarsi fino a scomparire. L'autrice, sulla scia di uno suoi maestri dichiarati, Hemingway, preferisce raccontare incapsulando, con grande efficacia straniante, le emozioni negli oggetti, anche i più insignificanti: le ghiande sparse sull'erba, i sassi spaccati dal gelo sulla strada, il fumo di una sigaretta, il vecchio roseto "secco e spoglio", il pacco di lettere ricevute dalla madre durante la guerra, prima lette avidamente e da un certo momento in poi riposte senza aprirle nella valigia.

Lo spazio del racconto in cui s'inscrive il ritorno desolato di Halid abbraccia tre giorni. Assistiamo all'ingresso nel villaggio, l'incontro con Shukri, una volta amico e commilitone, il colloquio con Pap, il vecchio ebreo afflitto da una cancrena alla gamba che si rifiuta di curare e che presto lo ucciderà, la baldoria miserabile, quasi ripugnante della notte trascorsa a bere e con le prostitute, la partita a carte con lo zingaro in cui Halid perde tutti i marchi, mentre la visita alla madre viene sempre rinviata. Alla fine sarà lei ad andare dal figlio. È, questo, uno dei particolari più impressionanti. Perché Halid non vuole incontrare la madre? Forse per la stessa ragione che rendeva il villaggio "l'ultimo posto al mondo

che avrebbe voluto rivedere" e che lo aveva portato a non aprire le lettere. La disumanizzazione ha i suoi equilibri in una situazione di pura sopravvivenza ed è incompatibile con la più coinvolgente delle figure parentali. Le carezze della madre saranno infatti avvertite "infinitamente dolci", ma laceranti, "come metallo incandescente".

Il romanzo tocca il suo culmine nella scena d'amore con la ritrovata Mira: un momento che sembra aprirsi alla speranza, ma che i correlati oggettivi dello squallido ambiente, una stalla maleodorante, in cui si svolge e della miseria corporale dell'atto chiudono irrevocabilmente, preparando il finale tragico.

2003

Tutti i segreti della lingua del *Canzoniere*

Nella prossima primavera dell'anno anniversario, uscirà, nella collezione "Nuova raccolta di classici italiani annotati" inaugurata per Einaudi nel 1933 con le *Rime* di Dante da Gianfranco Contini, una edizione del *Canzoniere* commentata da Rosanna Bettarini, critica e filologa di profonde competenze specifiche (le dobbiamo, tra l'altro, un libro bellissimo, *Lacrime e inchiostro nel "Canzoniere" di Petrarca*, Clueb, 1998).

L'idea di un nuovo commento, che sostituisse le concise *Annotazioni* di Daniele Ponchiroli, venne nel 1981 a Giulio Einaudi in persona, colpito dalla precisione e dalla velocità con cui la filologa, in tandem con il suo maestro Gianfranco Contini, aveva realizzato l'edizione critica dell'*Opera in versi* di Montale. Forse s'aspettava una esecuzione altrettanto rapida. "Mi vidi in un lampo", racconta ora la Bettarini "condannata ai lavori forzati con la cospicua spesa dei miei ultimi scampoli di gioventù. Perciò andai al Pian de' Giullari per chiedere consiglio a Contini. Lui, alzando quel ciglio più eloquente di qualsiasi concione, disse sillabando e sorridendo un poco: 'Io... io il commento alle *Rime* di Dante l'ho fatto in sei mesi'. Cominciava una benevola sfida, ma, genio del Contini a parte, i due impegni non erano commensurabili. La complessa, articolata centralità delle rime petrarchesche nella tradizione poetica italiana non teme confronti neppure con la *Commedia*. Ci sono voluti ventidue anni per misurarsi con un'esegesi plurisecolare e riaprire un colloquio attraverso il tempo con i vari Vellutello (1525), Gesualdo (1533), Bernardino Daniello (1541 e 1549) e Castelvetro (1582), fino ai più recenti interpreti. Il *Liber fragmentorum* di messer Francesco richiedeva insomma una carpenteria più ricca di chiodi e colla di quella che aveva assistito il Contini ventiseienne. Senza contare che il Petrarca, grande e indiscusso Comunicatore della nostra letteratura, resta un autore difficile, a dispetto del "canone" del Bembo, che l'ha imposto come poeta armonioso, aggraziato, senza sbalzi verbali, insomma classico, stendendo un velo su quella sua lingua

elaborata, piena di parole cangianti di sèma dentro una rappresentazione polisemica della realtà, intrisa di zeugmi e scorci sintattici, di continui giochi paronomastici sensibili alla retorica mediolatina. “Ma con l’esame linguistico”, osserva la curatrice del commento, “pur intendendo lingua in tutta la sua ampiezza, non siamo ancora al cuore del problema di ciascun singolo *fragmentum*”. Chi pratica l’arte, umile e paziente, del commento, sempre esercitata in margine alle pagine di un altro, sa che non può accedere agli scorci prospettici, costruiti dai saggisti, che attraversano come veloci autostrade l’opera di uno scrittore e fanno libro a sé. Il passo del commentatore è lento come quello dell’alpinista: s’inerpica di parola in parola, s’arresta di fronte ad ogni interrogativo. Commentare significa setacciare, soppesare e collegare un’infinita congerie di pietruzze, quei particolari di un testo in cui Dio, o il diavolo, hanno stabile e perentoria dimora. Solo così s’intravedono tesori architettonici altrimenti invisibili. Ogni componimento del Petrarca, nel commento della Bettarini, è investigato accuratamente, preceduto da un “cappello introduttivo” che illumina il messaggio essenziale di quella lirica in sé e in rapporto al macrotesto dei *Fragmenta*. Chi attraversa l’opera scopre così che anche a testi meno smaltati, di corrispondenza e d’occasione, considerati veri “tappabuchi” (in antico spesso confinati in una fossa comune fuori del giardino del *Canzoniere*), sono affidati messaggi primari, come quello dell’amicizia, della passione civile, dell’amor sapientiae, percepibili in una “lettura lenta”, che si sommano a quell’amore di donna che è il più vistoso, ma sicuramente non l’unico tema del Libro. In questa lettura vicino-lontana, così cara alla sensibilità della curatrice, acquistano visibilità testi particolarmente difficili e universalmente considerati tra quelli “fatti per non essere intesi” (Leopardi), come l’enigmatica canzone-frottola *Mai non vo’ più cantar* (CV). Una lirica, questa, che fa appello all’autonomia del messaggio poetico (Petrarca avrebbe letto, dunque, Mallarmé?) per accrescersi della

partecipazione del lettore (“intendami chi po’, / ch’i’ m’intend’io”). La non meno misteriosa canzone-discolpa *S’i’ ‘l’ dissi mai, ch’i’ vegna in odio a quella* (CCVI) sta al culmine d’un lento processo d’identificazione, cominciato sulle soglie del Libro, tra una Laura-Amore, di genitura stilnovistica e una Laura-Sapienza-Filosofia-Filologia-Poesia, erede della donna gentile del *Convivio*, nonché di Beatrice-Teologia del *Paradiso* di Dante. Le due figure di Rachele e di Lia chiamate in causa nel congedo di questa canzone non impersonano, come ancora molti credono, una semplice rivalità di donne, ma emblematicizzano quella Vita Contemplativa e quella Vita Attiva tra le quali si dibatte il poeta dei *Fragmenta* in questa poetica, tortuosa e dissimulata ricerca di se stesso.

2004

I Malavoglia

Verga incontrò il primo personaggio di quello che sarebbe stato il versante rusticano della sua opera, durante il carnevale del 1874, a Milano, quando scrisse in soli tre giorni il bozzetto *Nedda*. L'immagine della contadinella siciliana, su cui la sorte si accanisce, si staglia sullo sfondo delle campagne, ove si muovono uomini e donne la cui unica risorsa sono le proprie braccia e un amaro fatalismo, ereditato nel corso nei secoli. Nedda, malgrado lo scetticismo dell'autore, che la considerava di "poco momento", ebbe successo. La "ragazza bruna, vestita miseramente... raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana" restava, pur nella novità tematica, a ridosso delle eroine di *Storia di una capinera*, *Eva* e *Tigre reale*, i romanzi giovanili così cari al gusto del pubblico del tempo. Era scritta in una lingua in gran parte mediata, tranne qualche macchia dialettale rilevata in corsivo, dai cantieri ancora aperti della prima produzione. Il pubblico riconosceva, nonostante la difformità del soggetto, il suo beniamino. In seguito, Capuana osserverà che il Verga, scrivendo *Nedda*, "forse non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta nel romanzo italiano".

La buona accoglienza dei lettori incoraggiò il progetto d'un "bozzetto marinaresco" intitolato *Padron 'Ntoni*. In una lettera del settembre 1875, Verga comunica all'editore Treves che il nuovo racconto è quasi ultimato e lo riceverà presto. Passeranno invece sei anni: *Padron 'Ntoni* si trasformerà in romanzo e uscirà nel febbraio 1881, con il titolo *I Malavoglia*. Una prefazione informava che *I Malavoglia* erano la prima di un ciclo di cinque opere narrative, *I vinti*, una specie di tipologia, anzi di "fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista", come l'autore aveva confidato in una lettera all'amico Salvatore Paolo Verdura. Seguiranno *Mastro don Gesualdo*, incarnazione rustico-borghese del progetto, quindi *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*, con cui la lotta per la vita trasformerà i suoi codici, ma divente-

rà più spietata e ritornerà, rinnovata e riorchestrata, la materia dei romanzi giovanili. Com'è noto, il ciclo si arresterà, se si eccettua un frammento della *Duchessa di Leyra*, a *Mastro don Gesualdo*. *L'onorevole Scipioni* e *L'Uomo di lusso* "ideati probabilmente come dei *Daniele Cortis* e degli *Andrea Sperelli* verghiani" non saranno mai compiuti, quasi il Verga "si sentisse meno ad agio con le previste squisitezze e complicazioni psicologiche" (Contini). I lettori troveranno la storia del passaggio da *Padron 'Ntoni* ai *Malavoglia* nell'Introduzione di Giorgio Patrizi al volume che uscirà domani con "La Repubblica". Basti qui dire che negli anni successivi alla pubblicazione di *Nedda* matureranno i termini del particolare realismo verghiano, il cui risultato più cospicuo fu l'invenzione di un modulo narrativo, sperimentato per la prima volta nel 1878 in *Rosso Malpelo*. Il punto di vista non coincide con quello dell'autore, ma è interno alla storia. Il racconto è filtrato da un narratore che appartiene psicologicamente e linguisticamente al mondo rappresentato, una sorta di *vox populi* che nei *Malavoglia*, come ha osservato Leo Spitzer, assume caratteri schietti di corallità. È l'originalissima interpretazione del dogma dell'impersonalità che Zola aveva ripreso da Flaubert e adattato alla poetica del *roman expérimental*. L'idea del romanzo che deve sembrare essersi fatto da sé evolve in Verga nel romanzo che si racconta da sé, purificandosi da ogni scoperto residuo autobiografico o preconcepita componente ideologica, fino ad improntarsi ai modi percettivi e di comunicazione dei personaggi. Verga sembra fondere istanze diverse. La prima è naturalistica: si pensi al diritto al romanzo riconosciuto alle *basses classes* dai fratelli Goncourt nella prefazione a *Germinie Lacerteux* (1869), alla *querelle* contro l'interdizione letteraria del popolo, il silenzio "sur l'âme et le cœur" degli umili. Ad essa si aggiungono motivi di polemica antimodernista, incentrati sul sogno di un presente che restauri e conservi la parte migliore del passato, diffusi dall'opera di Ruskin in tutta Europa. Non si esclude un tema

personale, il dolore per la morte della madre, così poeticamente raffigurata nel personaggio della Longa, e il rammarrico, espresso nelle lettere, per la dispersione della propria famiglia, la "fatalità" che l'aveva "scacciato da Catania", dalla sua casa, condannandolo "alla lontananza". Il risultato è un'intonazione attenta ai particolari, come nelle narrazioni epiche, ma sfumata di un favoloso meravigliosamente naturale, che proviene dal cuore stesso di una sorta d'infanzia dell'umanità, un tempo del mito sopravvissuto in una sacca della storia, anche se ormai minacciato, in corso di trasformazione in tempo tragico.

I *Malavoglia* raccontano la storia di una famiglia di pescatori in lotta con il destino, l'implacabile *moira* omerica. Al centro, una barca, la Provvidenza, e una casa, emblemi di una coesione che verrà meno con il succedersi delle disgrazie. Intorno, la vita del villaggio: un incrocio, ai limiti del virtuosismo, di voci di ogni genere: dolci, aspre, curiose, solidali, indifferenti, che accompagnano quella del narratore, le si sovrappongono assorbendo la linea del racconto, rifrangendola in mille echi, con rari effetti di straniamento. Si veda la bellezza purissima del resoconto della battaglia di Lissa, ove muore Luca Malavoglia, fatta dai due marinai reduci, con la testa fasciata, che compaiono improvvisamente al centro del paese. Sembra di risentire, tradotto in *sublime d'en bas*, il timbro delle parole pronunciate dal messaggero nella celebre *rhexis* della battaglia di Salamina nei *Persiani* di Eschilo. Altre volte, il coro tace, il narratore ingenuo, elementare, in cui si è oggettivato, regredendo, l'io verghiano, si produce in a solo in cui vibra uno stupore dolcissimo e disperato, come quello che invade 'Ntoni al momento di abbandonare il paese, di fronte all'epifania del mare che "non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole". "L'impersonale Verga", notava il Croce, rivelava in questi straordinari momenti "la sua personalità fatta di bontà e malinconia". Facendogli eco, Bontempelli, in una com-

memorazione del 1940, respingeva la presunta dilalettalità di Verga, insistendo sulla "qualità classica" del narratore siciliano e lo vedeva aprire "in pieno le porte del Novecento, vent'anni prima che D'Annunzio finisse di chiudere quelle dell'Ottocento". Bontempelli coglieva una felice ubiquità dei *Malavoglia*, quella dei capolavori, che stanno sempre dappertutto. È la ragione per cui il romanzo è stato esaltato sia da Pirandello, come massima espressione dello "stile di cose" contro lo "stile di parole" di D'Annunzio, sia dai Rondisti, come modello di "stile ideale", tutto risolto e sigillato in se stesso.

2004

Uomini e no

Uomini e no fu scritto da Elio Vittorini tra la primavera e l'autunno 1944, quand'era ricercato dalla polizia tedesca per aver partecipato all'organizzazione dello sciopero generale del marzo dello stesso anno a Firenze. Il libro uscì nel giugno del 1945, a tre mesi dalla liberazione, e fu subito salutato come il primo ispirato alla Resistenza italiana. La storia del comandante Enne 2 in lotta con i suoi partigiani contro fascisti e nazisti a Milano nell'inverno del 1944 e del suo amore per Berta, la donna sposata che non si risolve a diventare sua, era raccontata in CXLIII scene, che con le loro inquadrature, gli stacchi, le carrellate fanno pensare, più che a capitoli, a sequenze cinematografiche (del '45 è *Roma città aperta* di Rossellini; l'anno dopo esce *Paisà*). Vittorini aveva consegnato il manoscritto all'editore Bompiani a Milano, durante un incontro segreto, organizzato all'ultimo momento, a guerra non ancora finita, in una casa di corso Buenos Aires. L'editore era andato in bicicletta a ritirare l'opera, i cui fogli erano stati per mesi nascosti sotto terra man mano che venivano scritti e sigillati in scatole vuote di medicinali. Un'anticipazione comparve, pochi giorni dopo la liberazione, sull'"Unità" del 13 maggio: le ottomila copie della prima edizione furono esaurite in tre mesi; ad ottobre, era pronta la ristampa. Vittorini aveva già conosciuto un più moderato successo, contrastato dalla censura fascista, con *Conversazione in Sicilia*, il racconto degli "astratti furori" pubblicato in volume nel 1941 con il titolo di *Nome e lagrime*. Quei "furori" insorti in Silvestro, il protagonista, mentre suonava la campana della guerra di Spagna e il fiore della gioventù europea andava a combattere in difesa del "mondo offeso", si specificavano, ha scritto Geno Pampaloni, in "cadenze tematiche che muovono la narrazione e la trascinano verso il mare alto della fantasia". È una fantasia che si esprime, sotto l'urto della Storia, nel ribollire amniotico del grande viaggio a ritroso, l'interrogazione delle figure parentali, la conferma della propria identità larica. In *Conversazione in Sicilia* Vittorini compie la

nékuia, la discesa espiatoria e propiziatoria agli inferi che prepara l'eroe al viaggio attraverso il mondo dei vivi. Il romanzo, se di romanzo si tratta, tende a concludersi con il colloquio notturno di Silvestro con la "terribile voce" del soldato, che si rivelerà essere il fratello Liborio, morto da trenta giorni in guerra, "mondo offeso" anche lui, "legato schiavo, trafitto ogni giorno di più sul campo di neve e sangue". Il messaggio di compianto e protesta in cui si esprime l'energia poetica dell'opera si lega a figure di uomini e donne sottili e rarefatte, immagini di silhouette, più che personaggi veri e propri, vivificate e rese vibranti dalla forza del linguaggio. La parola vittoriniana, formatasi nelle officine ermetiche, ulteriormente raffinata nelle frequentazioni rondiste, arricchisce la propria espressività attraverso le suggestioni di lettura e traduzione delle opere della letteratura anglo-americana. Si è molto discusso, soprattutto negli anni del neorealismo, sulla pertinenza di tale impasto formale a un'opera narrativa. Ma come immaginarsi scritta in altro modo *Conversazione in Sicilia*? Lo stesso Vittorini, che non amava le catalogazioni dei generi letterari, la considerava semplicemente "una lunga suite di dialoghi". In *Conversazione* è già presente e pronto a svilupparsi l'embrione di *Uomini e no*. Nel nuovo testo, scritto in ben diversa condizione di partecipazione agli eventi pubblici, con il fiato della storia sul collo, i "furori" splendidamente astratti del libro precedente tendono a farsi più concreti. Scompare la Sicilia primitiva, arcaica, sospesa tra realtà e simbolo, entra in scena la Milano dei primi mesi del '44. La topografia della città è disegnata con precisione: i quartieri, le strade, persino il nome degli alberghi in cui alloggiano gli ufficiali tedeschi corrispondono a quelli reali. Il racconto è condotto in terza persona e i fatti si conseguono incardinati l'uno all'altro, scanditi dalle specificazioni temporali, addirittura dalle indicazioni orarie. La vicenda d'amore di Enne 2 e Berta ritrova forza e poi si spegne nella cronaca dei giorni convulsi e insanguinati, tra le azioni dei partigiani e le fucilazioni fasciste. Altri personaggi s'inseriscono nella trama:

Cane Nero, Lorena, Figlio di Dio, El Paso, il capitano Clemm, Giulay, ognuno con un più o meno accentuato processo di individuazione sempre collegato agli eventi. Non mancano i dialoghi, ma il grande tema della conversazione che dava il titolo all'opera precedente, si riduce, senza scomparire del tutto. La parte più personale, più legata all'io dell'autore, va a confinarsi nei capitoli in corsivo, quelli in cui Vittorini va a dialogare direttamente con Enne 2 o si interroga su temi che gli stanno particolarmente a cuore, come nel capitolo LXXXVIII, dedicato al rapporto tra "fare" e "scrivere", in cui viene evocata, e mitizzata, la figura del padre contemporaneamente scrittore e maniscalco. Questi capitoli scompaiono quasi del tutto nella terza edizione del 1949, assieme alla *Nota finale* in cui Vittorini si interroga sul senso politico dell'azione di Enne 2 e sulla propria di scrittore, concludendo: "Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista, si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana". Era questa, in anteprima, la tesi che lo scrittore avrebbe sostenuto due anni dopo contro Alicata e Togliatti nella polemica su "Politecnico" intorno al rapporto tra arte e politica. L'idea vittoriniana che la letteratura non dovesse suonare il piffero per la rivoluzione non sarebbe piaciuta ai politici, con conseguente scomunica e chiusura della rivista. Il 12 settembre 1945 Fabrizio Onofri attaccò sull'"Unità" *Uomini e no* proprio per quanto si affermava in quella *Nota*, anticipando nella sostanza l'atteggiamento di Togliatti di due anni dopo. È curioso che, in questa circostanza, il segretario del Pci si mostrò invece solidale con Vittorini, indirizzandogli una lettera in cui riconosceva che non si può "adoperare verso una creazione artistica il metro che adoperiamo verso uno scritto politico o una pubblicazione di

propaganda". L'esclusione della *Nota*, non più reintegrata nelle edizioni successive, si mostrò opportuna, liberando il romanzo da un'investitura problematica troppo legata a temi dell'immediato dopoguerra. Meno felice fu invece lo sfoltimento radicale delle parti in corsivo, soprattutto quelle che hanno per oggetto l'amore di Enne 2 per Berta. Quelle parti incontrarono in genere l'ostilità dei critici, perché sembravano rompere la consequenzialità incalzante degli avvenimenti della storia partigiana, quella che appariva la compattezza realistica del romanzo. Ma, come già accennato, è sempre pericoloso invocare la purezza dei generi a proposito delle opere di Vittorini. *Uomini e no* può essere letto, tra i vari modi, anche come una tragedia in prosa e molti di quei capitoli possono esserne considerati i cori manzoniani, ovvero i "cantucci lirici" dove lo scrittore dialoga con se stesso e i propri personaggi e fa fiorire altre linee di svolgimento possibili, che restano virtuali e non intaccano la compattezza dell'opera, ma la connotano di ulteriori effetti espressivi. La storia d'amore tra Enne 2 e Berta prende quota e spessore proprio nelle parti in corsivo, arricchendosi di sfumature di tenerezza e di tocchi malinconicamente surreali. Basti in proposito l'indicazione dei capitoli XLVII e XLVIII, ove l'autore propone al suo personaggio Enne 2 di restituirgli un giorno della sua infanzia, con Berta bambina, fermando il tempo, in modo da impedire ogni cosa accaduta dopo. Questi capitoli furono in gran parte reintegrati nell'edizione Mondadori del 1965, alla vigilia della morte di Vittorini. *Uomini e no* resta da allora immutato. Lo consegniamo a vecchi e nuovi lettori con l'emozione del ritrovamento del calviniano "midollo del leone", che sembrava sparito nel nostro paese e sopravvive invece sigillato in opere, tuttora fresche, che aspettano solo di essere riportate in circolo dalla nostra frequentazione, come un sangue più ricco e vitale.

2004

Gli intemperanti

È da qualche giorno in libreria una pattuglia di giovani narratori, diciotto per l'esattezza: Beltrame, Gelso, Presciutini, Formica, Bomoll, Vaccari, Caldera, Eredia, Reginelli, Peano, Bonomo, Dipietro, Pastorino, Archetti, Franchi, Cavagnero, Genti, Milazzo. Sono tutti nati tra il 1974 e il 1978, quasi tutti esordienti in narrativa. Esercitano, a quanto si legge sui profili diffusi dagli uffici stampa, i mestieri che tutti i ragazzi vorrebbero fare, quelli che hanno a che fare con l'editoria o il cinema. Non pochi provengono dai corsi di letteratura creativa più o meno rinomati sparsi per l'Italia. Presentano un volumetto collettivo di racconti, dal titolo *Gli intemperanti* (Meridiano zero, pagg. 173, Euro 10).

Il titolo, a quanto si legge sulla terza di copertina, individuerrebbe una tendenza generazionale, introducendo una prospettiva classificatoria, per quanto un po' sommaria, che inquadra questi scrittori, "dopo l'era degli indifferenti e il decennio dei cannibali", nonché i più recenti "disertori" dell'omonima antologia einaudiana, in un progetto di "sperimentazione tematica, linguistica o d'ambientazione" d'avanguardia. Nulla, o quasi, da eccepire. Viene da chiedersi però su quali parametri di normalità letteraria si possa registrare il concetto esibito e sponsorizzato di "intemperanza". In altre parole, quale sia il grado di trasgressiva novità di queste storie. Per limitarci alla nostra letteratura, credevamo che da Malaparte al Dante Virgilio della *Distruzione*, quest'ultimo appena riproposto ai lettori, le avessimo sentite un po' tutte. Senza contare che il numero dei possibili narrativi è praticamente infinito ed esperienze d'ogni tipo, magari proprio nell'ambito delle virtù e dei vizi cardinali, come la temperanza e il suo contrario, sono comunque accettabili e auspicabili. Occorre però, perché si possa, ammesso che lo si voglia, parlare di letteratura, non prescindano da un livello fondamentale di elaborazione stilistica, senza la quale il problema, qualsiasi problema, anche nell'era del post-moderno, semplicemente non si pone.

Che dire dei giovani leoni e delle leonesse, che ci assalgono con una “energia che dirompe fuori delle righe”? Occorre distinguere: tratti comuni ci sono, ma non poi così spiccati, ammesso pure, come è stato detto, che i testi di riferimento siano, a parte i soliti americani, a partire da Ellis e McInerney, fundamentalmente i fumetti e i videoclip, nonché, forse, certe canzoni degli 883. La capacità di produrre e formalizzare emozioni varia però da scrittore a scrittore. Fra tutti, al momento, i più affidabili appaiono Paola Presciuttini, Michele Vaccari, Valentina Reginelli e Cinzia Bomoll: si distinguono dagli altri per una più sottile capacità di orchestrazione delle loro *tranche* narrative. La Bomoll è l'unica a sfiorare un avvenimento di forte rilevanza politica e sociale, la strage di Bologna del 1980, anche se da un versante tutto privato e fortemente straniante come l'occhio di una bambina di due o tre anni. Naturalmente, questa non è una censura, ma solo un'individuazione di tendenza che nei giovani narratori è pressoché costante, a ribadire la loro fondamentale estraneità a ogni forma di quel che una volta si chiamava impegno. La Presciuttini, forse la migliore di tutti, racconta una vicenda delicata e intensamente malinconica di cui è protagonista un transessuale dalla doppia vita, diviso tra la cura della mamma e locali notturni per soli uomini. Meno sicure, ma apprezzabili, la storia di musica e razzismo firmata da Michele Vaccari e quella di stralunata vicenda lesbica della Reginelli.

2004

Ricordo di Cesare Garboli

La notizia della morte di Cesare Garboli mi è arrivata nel tardo pomeriggio del giorno di Pasqua. È un momento difficile per tutti quelli che l'hanno conosciuto e gli sono stati vicini. Per quel che mi riguarda, so già, mentre il senso di incredulità, e quasi di irrealtà, non accenna a scemare, che l'elaborazione del dolore non sarà facile. Cesare ha attraversato gran parte della mia vita: è stato il mio maestro, ma anche un fratello maggiore. Sono stato, mentre lavoravo con lui e cercavo di imprimere nella mente i movimenti abbacinanti della sua intelligenza, oggetto di infinite generosità e di ire leggendarie, che mi lusingavano sempre, le une e le altre, e me lo rendevano più caro. Le ultime parole che mi ha rivolto, pochi giorni fa, erano un'esortazione a lavorare, non perdere tempo. Scompare con lui un unicum, che lascia un vuoto incolmabile dietro di sé.

Lo incontrai all'Università di Macerata nel 1971, durante uno dei suoi rari periodi di insegnamento universitario. Mi era stata assegnata, subito dopo la laurea, una borsa di studio ed ebbi la fortuna di essergli affidato. Nacque così tra le piagge a rompicollo della città marchigiana un'amicizia e un discepolato. Lessi in tempi rapidissimi quello che mi riuscì di trovare di suo: il commento leopardiano, redatto in collaborazione con Niccolò Gallo, i saggi della *Stanza separata*, l'introduzione alla poesia dantesca raccolta nel secondo volume del *Parnaso italiano* pubblicato da Einaudi. Questo saggio, scritto a poco più di vent'anni, mi lasciava quasi incredulo. E non solo per la sua perfezione tecnica. Dante vi appariva reincarnato, come se un soffio di vita avesse pervaso la creta delle indagini e letture con la quale il ritratto era stato modellato. Non si trattava della diffusa, un po' volgare tentazione del critico, servirsi dell'altro per parlare di sé, per raccontarsi, ma dell'esatto contrario: offrire se stesso, mente e viscere, distillare dal proprio vissuto la linfa capace di rimpastare e rianimare la cenere di un'esistenza di secoli prima. Dante diventava il protagonista di una

vicenda reale ricostruita sui documenti, sulla quale pioveva la luce folgorante di una scrittura maieutica. Un'operazione che in seguito sarebbe stata ripetuta e perfezionata nell'introduzione ai *Diari* di Delfini (1982) e, soprattutto, negli studi pascoliani, oltreché nei vari saggi raccolti in *Falbalas*, gli scritti sulla Ginzburg e sulla Morante. Negli ultimi anni, quelli della curatela del diario di Matilde Manzoni, del carteggio Longhi-Berenson e di un pamphlet anonimo antimolieriano del Seicento, questa capacità di votare all'obiettività la potenza della propria immaginazione, tende a trascendere, pur implicandola, una realtà letteraria, penetra nell'antro tellurico ove si formano i fatti, investe la molecola ribollente del loro costituirsi, e contribuisce a fissarla, dandole forma e peso. È un percorso che mette a fuoco e traduce operativamente una riflessione sul ruolo dell'invenzione nel costituirsi di quella che chiamiamo "storia". Fonte di riferimento, oltre al prediletto Manzoni, è un grande saggio di Renato Serra, carissimo a Garboli, *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*.

Man mano che cresceva la familiarità con lui, seppi che progettava una nuova raccolta di scritti, *Il critico come attore*. Mi annunciò anche uno studio su Lotto e un lavoro sul teatro di Metastasio, autore che, allora, mi sembrava così lontano dal nostro mondo. Mi rispose, quando glielo confidai, mettendomi sotto gli occhi un sonetto, *Sogni e favole io fingo; e pure in carte*, in particolare il verso undicesimo ("tutto è menzogna e delirando io vivo"), in cui vita e letteratura tendono a compenetrarsi e risolversi nella stessa sostanza nullificante e l'unica realtà tangibile appare la malattia. Credo vedesse in quella poesia l'affacciarsi precoce in Italia di un grande tema novecentesco, il cui primo straordinario diagnosta era stato Molière. Se non lessi *Il critico come attore*, che non sarebbe mai uscito, come i saggi su Lotto e Metastasio, seguì da vicino gestazione e compimento della grande impresa degli anni Settanta, la pubblicazione di *Molière. Saggi e traduzioni* (1976). Al centro del nuovo libro,

il tema che sempre più affascinerà Garboli: il rapporto di implicazione e reciprocità tra malattia e salute e la sua risoluzione nell'attività letteraria. Molière è stanato dal suo teatro popolato di parrucconi e introdotto nel nostro tempo, si fa interprete di "nevrosi che sentiamo solidali", incarnate dai vari personaggi ruotanti intorno a Tartufo, "guaritore, e, per così dire, nero psicoanalista dell'universo di Molière", quello in cui "il massimo della malattia tende a coincidere con il massimo della salute". Tartufo è, per Garboli, il teorico di una maledizione dell'oggi, la vita secondo politica, di fronte alla quale non resta che rifugiarsi, come Argan, il malato immaginario, nel "nulla torpido e anestetico" della malattia, o scegliere la sorte di stralunata solitudine di Alceste, il misantropo. O, come lo stesso Molière, situarsi in un luogo che non esiste, perché la vita "non vi è vissuta, ma recitata". In una realtà mortale, "la salute è morte, la malattia è salute": tutto il teatro di Molière sembra riassumersi in un messaggio, che affonda le radici in una terra desolata, assai simile alla nostra. Mi chiesi allora e in seguito, leggendo man mano che apparivano i bellissimi *Ricordi tristi e civili*, raccolti in volume di recente, quanto dell'esperienza dell'uomo Garboli si riassumesse in questa spaventosa diagnosi, che avrebbe avuto conferma durante gli anni di piombo, ormai imminenti, e che non mancò di riflettersi e ripercuotersi sulla sua vita personale. Abbandonata Roma dopo il delitto Moro, comincia un lungo periodo di ritiro, di raccoglimento e quasi di esilio nella campagna versiliese, i cui frutti più importanti sono la raccolta di saggi *Penna papers* (1984) e *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* (1985 e 1992), quest'ultimo poi confluito nei due Meridiani Mondadori dedicati al poeta (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, 2002).

Penna appare un classico della malattia, molto lontano dal cliché del "bianco taccuino sotto il sole" che lo aveva accompagnato fino a quel momento, condannandolo a una misura di poeta di splendida minorità. La sua opera si tra-

sforma in un luogo di misteri e il libro di Garboli risulta l'esito di un inseguimento "maniacale" durato trent'anni, un viaggio-ossessione sulle tracce di un fantasma che non si lascia afferrare ("Io ho visto e incontrato in Penna qualcosa che ad ogni costo era mio interesse decifrare"), attraverso territori ove le piste si confondono e tornano su se stesse e l'orizzonte, appena raggiunto, si duplica in un altro. Incontriamo anche qui una terribile sentenza: "Se la salute è morte, nel mondo abitato da Penna la malattia è salute".

Nell'introduzione ai *Diari* di Delfini la "puerilità, la cecità, la non volontà", che costituiscono l'emblema della vita in negativo dell'uomo Delfini, rinviano alla condizione dell'uomo del Novecento, intravista per la prima volta dal Pascoli attraverso il filtro dantesco e assimilata a quella di un uomo-puer, "ottenebrato dall'angoscia, immerso nella negatività", caduto e smarrito nella selva erronea, che tende, "grazie a una mostruosa tastiera di riferimenti" a "connotarsi di 'allegria'", trasformarsi nel fanciullino "che gioca, scherza, ride e fabbrica per poesia il mondo". Di questa prigione, che sarebbe stata la "residenza di tutti" (vengono citate tra le "tappe primarie del percorso letterario italiano del Novecento" Montale, Gadda, Moravia) si fanno straordinario resoconto le *Trenta poesie famigliari*, che accostano testi provenienti dai *Canti di Castelvecchio* e altri destinati a una circolazione familiare e pubblicati solo postumi. Un Pascoli ufficiale e uno officioso, documentati e accertati, messi in collegamento e fatti reagire tra loro. Ne consegue un animarsi, un ribollire elettrolitico del sistema pascoliano: un'operazione di implicazioni infinite e vorticose. Il risultato è un libro di più di trecento pagine, la cronaca d'una ricerca, un'investigazione che tende a far parlare i documenti, restituirli alla realtà; costituirli, anzi, come realtà, nel momento stesso che vengono interpretati. È un'operazione che richiede la trasfusione di una parte di sé nel corpo dell'altro, in cui risalta la relatività di due presunti opposti, la malattia e la salute, la loro tendenza a camuffarsi, implicar-

si, scambiarsi di posto nel processo tipico dell'arte contemporanea, un universo problematico dove vediamo ruotare pianeti diversi tra loro, separati da spazi storici, psicologici e culturali, ma appartenenti allo stesso sistema. Anche Longhi, il grande interprete, per il quale "l'arte è una totalità separata, che non prolunga la vita ma la surroga e la sostituisce", l'unico con il quale Garboli accettava di confrontarsi, assimilandosi a lui nell'inclinazione verso "ricostruzioni filologiche che si leggono come romanzi", è rapportato alla dialettica della salute-malattia. In *Pianura proibita*, la più recente raccolta di saggi, Longhi viene raffigurato come un "amatore tenebroso della pittura, un nero don Giovanni innamorato... del Seicento e del Caravaggio, che affronta i suoi idoli e ne fa delle vittime". Con questo libro, si congeda da noi una delle ultime incarnazioni della grandezza nella cultura europea contemporanea. Negli ultimi tempi, Garboli progettava di riaccostarsi agli interessi danteschi della giovinezza. Non ha fatto in tempo e noi abbiamo perso un dialogo che avrebbe fatto silenzio intorno a sé.

2004

Palazzeschi e l'uomo di fumo

A due anni da *Tutte le poesie*, esce nei Meridiani Mondadori il primo volume di *Tutti i romanzi* di Aldo Palazzeschi, (pagg. 1379, Euro 49), ottimamente curato e introdotto da Gino Tellini e arricchito da *Uno scrittore in libertà, "saggio complessivo sulla narrativa di Palazzeschi"*, approntato dal compianto Luigi Baldacci poco prima della morte.

Il libro raccoglie quattro romanzi: *Riflessi* (1908), *Il codice di Perelà* (1911), *La Piramide* (1926) e *Le sorelle Materassi* (1934); il testo prescelto è quello delle prime edizioni, secondo la tradizione consolidata che interpreta "l'iter variantistico di Palazzeschi (del romanziere al pari del poeta) come tendenzialmente involutivo, normalizzante e autocensurioso" (Tellini). Le stesure definitive vengono riportate, con esclusione di quella della *Piramide*, nell'Appendice, accompagnate da una serie di Allegati, tra cui spicca *Il controdolore. Manifesto futurista* del 1914. Particolarmente preziose, tra gli apparati, le Notizie sui testi, che danno conto della storia bio-bibliografica di ciascuna delle opere.

Palazzeschi esordì come poeta, ma prestissimo si volse alla narrativa, che costituì l'attività fondamentale di tutta la sua vita, se si esclude un tardivo ritorno agli esercizi giovanili con *Via delle cento stelle* del 1971. Sulla valutazione dell'opera in prosa, esiste un'antica discordia tra gli interpreti, incrementata dal Baldacci che sostiene con veemenza la necessità di "prender partito per una o per l'altra... maniera", ovvero tra il Palazzeschi "informale", in odore di avanguardismo rappresentato soprattutto dal *Codice di Perelà*, indiscutibilmente il migliore per Baldacci, e quello del "ritorno all'ordine", che avrebbe la sua punta di lancia nelle *Sorelle Materassi* (Contini) o, addirittura, nei *Fratelli Cuccoli* (Pampaloni).

Qual è il vero Palazzeschi? "Nel complesso bilancio dei romanzi", osserva giustamente Tellini "le varie tappe non sono tra loro equivalenti, però in ognuna circola la stessa aria di famiglia e si riconosce lo stesso marchio di fabbri-

ca”, concludendo saggiamente che “la questione capitale oggi non è di scegliere, ma di capire”.

Già Sergio Solmi, un maestro della critica, aveva cominciato nel 1936 con l'accostare tra loro il poeta e il prosatore, due distinti che tendono naturalmente ad innestarsi l'uno nell'altro attraverso il comune “estro inventivo e figurativo”. Che altro è, si chiede Solmi, il “vecchio romanzetto del *Codice di Perelà*, se non una lunga poesia dell'*Incendiario*, portata ad assumere le proporzioni del racconto in prosa?”. E noi pensiamo proprio alla lirica che dà il titolo alla raccolta, in cui campeggia il personaggio del piromane rinchiuso nella gabbia di ferro ed esposto “in mezzo alla piazza centrale / del paese”. I versi che si accavallano l'uno sull'altro, echeggianti delle voci degli astanti inferociti, trasmigrano nelle tiriterie dei periodi che costituiscono il *Codice*, “prosa nervosa e leggera, piena d'inflessioni, di musica e d'ingenuità, che nulla ha da invidiare ai versi che l'hanno preparata”. Alla base di tutto, al di là dei ricordi di nenie e fiabe infantili, di figure cantilenanti di vecchie donne, è una sofferta lacerazione dal corpo vivo dell'essere, che si rovescia in allegria, secondo un procedere inverso ed opposto a quello dell'umorismo pirandelliano: dalla smorfia del pianto al riso, al lasciatemi divertire. Il giovane principe, le vecchie misteriose che si prendono cura di lui, la villa abbandonata che campeggiano in *Riflessi* provengono anch'esse dal deposito delle poesie giovanili e rimbalzano nel *Codice di Perelà*. E si noti che la seconda parte del romanzo è costruita, esattamente come sarà in *Perelà*, sul libero, fluttuante assemblaggio di voci diverse, senza contare che pure Valentino Kore, il protagonista di *Riflessi*, scompare senza lasciare traccia di sé. Apparizioni e sparizioni improvvise costellano anche il tessuto narrativo della *Piramide*, ove la leggerezza volatile dell'io palazzeschiano (quell'io che faceva fatica ad affacciarsi e restava quasi impronunciabile nelle raccolte poetiche) è vicina a dissolversi nel grembo del nulla. L'uomo di fumo sembra uscire dalla passività di chi era venuto al

mondo a far niente e assumeva di volta in volta identità dagli altri, trasforma la propria sostanza aerea in un piccolo vortice che assorbe il mondo assimilandolo a se stesso e ce lo restituisce in forma di girandola di immagini il cui senso è un variopinto svanire.

Nelle *Sorelle Materassi*, probabilmente il capolavoro di Palazzeschi, il mondo si ricompone nelle forme di un recente passato, non troppo diverso da quello visto e rappresentato con gli occhi d'un fanciullo nelle *Stampe dell'Ottocento* (1932). Ma non si tratta di un “ritorno all'ordine”. Perelà è più che mai presente, strappato all'asciutta e un po' gracile allegoria della sua favola (da una parte l'uomo di fumo, ubi-quo tra essere e non essere, dall'altra gli uomini prigionieri della propria materialità). Si articola in correlati oggettivi, dove riconosciamo le antiche figurazioni: le vecchie, il principe, la casa. Perelà è dappertutto: nel giovane Remo che appare improvvisamente nella vita delle tre zitelle e altrettanto repentinamente scompare, lasciando dietro di sé una scia di luce vaporosa; nelle stesse sorelle Materassi che vedono andare in fumo la propria agiatezza “in un fiotto di schietta giocondità”; nel piccolo mondo d'antan che sfavilla prima di spegnersi definitivamente dietro la gigantografia del giovane in mutande su cui si chiude il romanzo.

2004

Malombra

Fogazzaro pubblicò *Malombra*, i cui primi filamenti già s'intravedono tra gli abbozzi dei versi giovanili di *Miranda* e *Valsolda*, nel maggio del 1881. L'opera, edita da Brigola a Milano, ebbe molto successo di lettori ed esaurì la tiratura in tre mesi. Giacosa la definì "il più bel romanzo pubblicato in Italia dopo i Promessi Sposi". Nell'anno stesso dei *Malavoglia*, usciti nel febbraio, con cui il verismo raggiungeva la sua espressione più alta, Fogazzaro indirizzava il gusto della borghesia italiana, poco incline, malgrado le sollecitazioni d'oltralpe, alle fantasmagorie rusticane, verso una storia drammatica e fantastica, infarcita di occultismo, che si svolge in un palazzo gentilizio, incuneato in una valle tenebrosa della Lombardia, sulle rive di un lago imprecisato. Protagonisti, si può dire, "la carne, la morte e il diavolo", la triade che compone il titolo di un libro celeberrimo di Mario Praz (il quale però non nomina mai Fogazzaro), a tutt'oggi il più ampio repertorio di temi schizoidi e di morbosità varie che attraversano la letteratura europea dai primi contrafforti del Romanticismo alle ultime propaggini dell'epoca decadente. *Malombra* riprende e rilancia, in alternativa alle donne veristiche, il repertorio delle femmes fatales nevrotiche e perverse (in primis la Fosca del Tarchetti) che caratterizza la narrativa scapigliata: in attesa delle signore dannunziane, a partire dall'Elena del *Piacere*, non troppo lontana (il romanzo uscì nell'89, l'anno del *Mastro Don Gesualdo*), il cui ectoplasma si può già intravedere nelle raccolte di versi licenziate nei primi anni Ottanta dal divino Gabriele.

Il romanzo racconta, nel suo nucleo essenziale, la storia di un'ossessione psicopatologica, che porta la protagonista, la giovane e bellissima marchesa Marina di Vallombrosa, a credersi la reincarnazione di sua nonna Cecilia, fatta morire segregata dal marito, conte Emanuele d'Ormengo, che le rimproverava l'amore adulterino per un ufficiale, Renato. Vittima sacrificale, designata da Marina, sarà lo zio Cesare, il figlio del conte Emanuele, che ospita la ragazza, dacché è

rimasta orfana, nella sua villa sul lago. Cesare, discendente diretto di Emanuele, dovrà pagare con la vita le colpe del padre. La vicenda si arricchisce della presenza di Corrado Silla, giovane scrittore di grandi ideali e scarsi mezzi, figlio di una carissima amica di gioventù dello zio Cesare, nel quale Renato, l'amante della nonna, si sarebbe, secondo Marina, a sua volta reincarnato. Divampa tra Corrado e Marina un amore tempestoso. L'esito è tragico: il romanzo si chiude con due morti, lo zio e Corrado, mentre Marina va a perdersi, in un finale degno di Poe, su una barca nell'oscurità notturna del lago.

Come si vede, una vicenda abbondantemente spruzzata di pathos, che costeggia l'orrido e potrebbe essere raccontata con ritmo incalzante ed effetti di suspense. Fogazzaro, invece, come narratore, se la prende con calma; attinge a una materia assai più vasta di quanto non appaia dal nostro riassunto, incrociando personaggi delle più varie estrazioni sociali, alternando i registri narrativi e raccontando ora al trotto, ora al galoppo, ora al rallentatore. C'è tempo e agio, man mano che scorrono le pagine, di osservare i paesaggi, montani e cittadini, soffermarsi sulle opere tranquille e un po' pettegole dei servi, ascoltare i loro dialoghi goldoniani, trascritti direttamente in veneto, descrivere una lunga partita a scacchi, contemplare, nell'aspetto e nel modo di fare di Corrado Silva, immagini della propria giovinezza. I mondi di *Malombra* sono diversi e disposti attorno a un nucleo problematico costituito, com'è parso al Baldacci, dal tema del male, con implicazioni spiritualistiche incardinate su un giansenismo di ascendenza manzoniana. Oggetto questo di grande intensità morale, affrontato dall'autore con il massimo impegno, che però non assorbe totalmente, e neppure principalmente, la godibilità del racconto. *Malombra*, insomma, non sembra fare eccezione alla legge flaubertiana che vuole, soprattutto in campo estetico, Dio e il diavolo ugualmente presenti e misteriosamente coniugati nella cellula circoscritta del particolare. Il modo giusto di leggere que-

st'opera, ricchissima di sapori, è forse di gustarla a spicchi, come un'arancia: le varie parti si staccano docilmente dal resto, senza pregiudizio dell'organicità dell'insieme. È il caso della parte terza, intitolata *Un sogno di primavera* e soprattutto dal capitolo *In aprile*, in cui si racconta la passeggiata di Corrado e Edith, a Milano, lungo il Naviglio, allorché Corrado intuisce nella pura, intensa comunicazione, in gran parte subliminale, eppure così ricca ed appagante, che si stabilisce con la fanciulla, un possibile antidoto alla torbida passione che lo lega a Marina e sogna per un attimo la rigenerazione e, forse, la felicità.

2004

I Promessi Sposi: un libro politico

I Promessi Sposi furono impostati dal Manzoni nella primavera del 1821. Compiuta nel settembre 1823 la prima stesura, il *Fermo e Lucia*, cominciò un lavoro di revisione e di riscrittura che si concluse nel 1840. Fu così consegnato all'Italia il capostipite d'una tradizione narrativa che sarebbe fiorita con grande rigoglio. Per scrivere *I Promessi Sposi*, Manzoni aveva dovuto por mano, come Dante, "a cielo e terra", ovvero prendere l'ideale e incarnarlo, quasi costringerlo nelle pastoie del reale, come avrebbe detto il De Sanctis. La storia è portata al cospetto di un Dio severo, che la costringe ad abbassare il capo fino all'umiliazione, a spurgare il liquido oscuro della propria miseria, costellata di violenza e ipocrisia. Manzoni pone in primo piano le vicende di "gente meccaniche e di piccol' affare". Ma come far parlare chi conosce solo le parole dell'esclusione e della sudditanza, il povero dialetto di Renzo di fronte al *latinorum* di Don Abbondio? La nostra letteratura si teneva ancora stretta ai paradigmi linguistici trecenteschi di Petrarca e Boccaccio, stelle luminose, ma fisse. Non c'è da meravigliarsi che il romanzo, che per rappresentare tutta la realtà mescola generi e stili, fosse pressoché assente.

Manzoni inseguì con estrema tenacia la sua idea di romanzo storico e la lingua per scriverlo, che era la lingua di quel vero "che solo è bello". Abbandonato il *Fermo e Lucia*, andò a stanare il suo italiano sulle rive dell'Arno, identificandolo con il dialetto parlato dalla borghesia colta di Firenze. Sciacquò i panni nel fiume, come amava dire, aggiungendo al lavaggio anche l'additivo del proprio genio, se il risultato è una lingua che, al di là della patina ottocentesca, riconosciamo come nostra. Possiamo considerare questo libro un'opera nazionale, su cui ci siamo interrogati e abbiamo registrato la nostra difficile identità.

La centralità dei *Promessi Sposi* per la nostra cultura, non solo letteraria, ma anche politica, fu subito chiara ed ispirò fin dalla prima edizione, nel 1827, commenti e discussioni.

Le prime recensioni si mostrano perplesse di fronte all'audacia di scegliere due "villanucci" come protagonisti di un'opera di tanto impegno. Questa inaudita assunzione della plebe agli onori letterari suscita riserve nel Tommaseo, per il resto non avaro di lodi. Il lapidario rifiuto da parte di Leopardi, espresso a Firenze in una lettera al Brighenti dell'agosto 1827 ("Hai tu veduto il suo romanzo, che fa tanto rumore, e val tanto poco?"), muove probabilmente da ragioni analoghe. Forse si aggiunge lo scarso gradimento di quella che molti anni dopo Moravia avrebbe definito "l'importanza preponderante, eccessiva, massiccia, quasi ossessiva che ha nel romanzo la religione". Ma il romanzo non piacque neppure alle gerarchie ecclesiastiche. Nell'ottobre dello stesso anno Pietro Giordani registrò a Roma, ove il Belli l'aveva definito "il primo libro del mondo", un fenomeno che non sapeva spiegarsi: "Il romanzo del Manzoni, introdotto a Roma con amplissime licenze, ora è improvvisamente proibito di venderci. Chi può intendere la ragione di quelle chiericute zucche?". In realtà le "zucche" non avrebbero mai amato troppo un romanzo in cui la Chiesa è rappresentata da Fra Cristoforo e il Cardinale Borromeo, ma anche, e soprattutto, da Don Abbondio e dalla Monaca di Monza. Senza contare che il cristianesimo del Manzoni non era incompatibile con le idee di Verri e di Beccaria.

Intervennero nella disputa i laici di parte progressista e risorgimentale. Nel 1832 Pietro Giannone, esule a Parigi, rimprovera a Manzoni l'ambientazione secentesca dei *Promessi Sposi*: "Il Medioevo offriva avvenimenti più splendidi a carattere d'energia che spaventa, per così dire. Che importa che nell'avvilimento in cui sono gli Italiani, sappiano che altre volte sono stati così, per trovare un esempio e una scusa forse alla loro ignavia presente?". Il Mazzini rincarò la dose. Non mancavano nella storia d'Italia "argomenti che potrebbero volgersi a bene di chi volesse dipingere que' quadri con un intento d'odio allo straniero; ma né questo né l'altro fiero disegno potrà sperarsi mai da Manzoni, uomo

che i pensieri, le speranze, e forse i terrori religiosi hanno oggimai ridotto a disperare d'ogni cosa terrena, a non vedere che il cielo". Un altro scrittore laico, Giovita Scalvini, scrisse che il cristianesimo dei *Promessi Sposi* dava l'impressione di trovarsi non "sotto la volta del firmamento che cuopre tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella del tempio che cuopre i fedeli e l'altare". Riconosceva però che "nei *Promessi Sposi* Cristianesimo e Liberalismo" operano ad un solo fine che è quello di "toglier di mezzo tutte le viziate cagioni di disuguaglianza, e stabilire il regno della giustizia".

Scalvini anticipa di quarant'anni il fulcro dell'interpretazione democratica desantisiana del cristianesimo del Manzoni. Ma per il Settembrini, *I Promessi Sposi* inducono alla rassegnazione politica e l'autore doveva essere considerato "un poeta della reazione". Il Carducci notò ironicamente che la morale "più chiara e deducibile" dal romanzo era che "a pigliar parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato; e torna meglio badare in pace alle cose sue facendo quel po' di bene che si può, secondo la direzione, i consigli e gli esempi degli uomini di Dio".

Agli inizi del Novecento Gian Pietro Lucini, poeta futurista e anti-borghese, rinforza il sarcasmo carducciano. Manzoni era un "ricco signore lombardo, il quale, postosi alla finestra, veniva a raccontare a quelli che stavano dietro di lui e non vedevano, col miglior garbo possibile, ciò che egli notava in istrada. Ma guai a partecipare agli avvenimenti; guai a prender parte per quello o per questo: se i suoi personaggi erano tra la plebe, bisognava commiserarli, non eccitarli; se tra la nobiltà, per ragione di metodo, dovevano rappresentare il tiranno, il bagascione o quei tipi speciali su cui l'umorismo o l'arguzia dell'autore poteva sfoggiare, insieme all'eroismo di un sant'uomo, il Padre Cristoforo, la comparsa illustre e storica del Cardinal Federigo. Lontano, ben lontano, dietro li Spagnuoli, si accennava ai Tedeschi, ma non erano combattuti".

Il giudizio più duro di parte laica si legge nei *Quaderni del carcere* di Gramsci. Non si tratta di un giudizio estetico, come quello del Croce (poi ritrattato), che rubricava i *Promessi Sposi* tra le opere più di propaganda religiosa che di poesia. Quella di Gramsci era una “ricerca di storia della cultura”, il cui risultato è che la scelta di personaggi umili come protagonisti, che scandalizzava i primi lettori del romanzo, non è sufficiente a fare di Manzoni un artista rivoluzionario, capace di rompere la tradizione aristocratica e cosmopolita della società italiana e di aderire alle correnti più profonde della vita nazional-popolare. L’atteggiamento di Manzoni “verso i suoi popolani” rispecchierebbe quello della Chiesa cattolica verso il popolo, “di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana”. Mediando tra Croce e Gramsci e ispirandosi alla poetica del realismo socialista, Moravia definì *I Promessi Sposi* un’opera di “realismo cattolico, in cui, col solo mezzo della poesia, fosse ottenuta un’identificazione completa della realtà rappresentata con l’ideologia dominante o che si vorrebbe dominasse”. Per Sciascia, invece, è vero esattamente il contrario, ovvero “l’inorganicità di Manzoni rispetto al cattolicesimo italiano”, dominato dal “sistema di Don Abbondio”, in cui “l’uomo del Guicciardini, l’uomo del particolare... perviene alla sua miserevole ma duratura apoteosi”. Quello di Manzoni è il disperato ritratto di una italianità che ci è tuttora solidale, in cui si rispecchia in gran parte e forse più che mai l’Italia di oggi: “L’Italia delle grida, l’Italia dei padri provinciali e dei conte-zio, l’Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l’Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano”. Questa terribile attualità di Manzoni farebbe sì che nel nostro paese ci siano, secondo Guido Ceronetti, “più antimanzoniani d’istinto e fatto che topi: Manzoni, conoscitore e giudice di sfaceli, allo sfacelo volontario di questa mostruosità anagrafica di cinquantaquattro milioni di censiti, è funesto”. Nella lettura dei *Promessi*

Sposi, scrive Calvino, “più d’ogni altro può riconoscersi chi, facendo politica, si trova a commisurare giorno per giorno un’idea generale alle condizioni obbiettive”. In questo senso possiamo considerare il romanzo “il nostro libro politico più letto, che ha dato forma alla vita politica italiana secondo tutti i partiti... ma anche libro antipolitico per eccellenza, che parte dalla convinzione che la politica non può cambiare nulla”. Nella forza della denuncia, nel rifiuto di “una religiosità consolatoria, dissimulatrice della spietatezza del mondo”, Manzoni si accosta, malgrado “gli opposti versanti ideali”, a Leopardi. “Per entrambi, solo partendo da un’esatta cognizione delle forze cui deve scontrarsi”, conclude Calvino “l’azione umana ha un senso”.

2004

I Viceré

I Viceré di Federico De Roberto uscirono a Milano nell'agosto 1894, quattro mesi dopo il dannunziano *Trionfo della morte*, terzo ed ultimo dei Romanzi della Rosa, con i quali la narrativa italiana sembrava congedarsi, sotto l'influsso prima di Huysmans e poi di Dostoevskij, dalla poetica della "rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere" (Verga). Il ciclo verghiano dei *Vinti*, apertosi nel 1881 con *I Malavoglia*, s'era fermato con *Mastro don Gesualdo* sulla soglia degli strati più alti della vita sociale la cui prima analisi particolareggiata, sotto forma di "vanità aristocratica", avrebbe dovuto essere compiuto nella *Duchessa di Leyra*, per proseguire poi con *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*. Opere che i lettori, non molti per la verità, dello scrittore catanese avrebbero invano aspettato per anni. Ci si è chiesti per quale ragione Verga, così straordinario nella resa delle "basse sfere", non fosse riuscito a compiere l'analisi del mondo in cui il "congegno delle passioni va complicandosi". Forse l'aveva scoraggiato l'uscita del *Piacere* di D'Annunzio, l'anno stesso del *Gesualdo*, ipoteca certo di non poco conto sulla trattazione del sublime *d'en haut*. Ma forse lo dissuase proprio la pubblicazione dei *Viceré*, cupa saga degli Uzeda di Francalanza, una grande famiglia dell'aristocrazia siciliana, contemplata con quell'occhio "arido e fisso" che Verga, malgrado tutto, non possedeva e che il Capuana aveva smarrito quasi subito, dopo la *Giacinta* del 1879. Verga non si risolveva a terminare, e forse neppure a cominciare, *La Duchessa di Leyra*: ed ecco che essa, o qualcosa di molto simile, fu scritta da un amico, e sotto certi aspetti allievo, più giovane di vent'anni.

I Viceré si aprono con la morte nel 1850 della vecchia e imperiosa principessa Teresa e le interminabili liti dei parenti di ogni grado intorno al testamento. Al centro del romanzo, è il grande tema della roba, strappato al mondo rusticano, storicamente pressoché immobile, del Verga e proiettato sui vasti, complicati e tumultuosi scenari della conquista

dei Mille, la formazione del Regno d'Italia, con il conseguente accesso nei quadri dirigenti del nuovo stato della vecchia classe dell'aristocrazia borbonica, abilissima nel riciclarsi. La narrazione si protrae fino al 1880 e ingloba macro e microcosmi, vissuti collettivi e individuali, storie di passioni distruttive, sfociate nella follia, di violenze pubbliche e private, corruzione e santità. Il romanzo, "folto di personaggi e macchiette", che il Croce ammirava per l'abilità compositiva, ma con scarso consenso estetico ("non fa mai battere il cuore"), ha, quanto alla vastità dello spazio narrativo, pochi rivali: nella storia del romanzo italiano solo *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo sono strutturalmente comparabili con *I viceré*. Ad alcuni di quei personaggi – Don Blasco, il monaco bestemmiatore, Ferdinando Uzeda, il figlio cadetto della principessa Teresa, Consalvo Uzeda, sorta di "aristocratico Bel-ami" (Spinazzola), che finirà diseredato dal padre principe Giacomo, la bellissima e infelice Teresina – si intestano le pagine da antologia dell'opera. A queste bisogna aggiungere le straordinarie coreografie, in particolare le scene della cerimonia funebre iniziale e della lettura pubblica del testamento, la preparazione dei pranzi luculliani dei frati nel convento di San Nicola, le sommosse popolari e le battaglie garibaldine, i matrimoni, l'andirivieni di gente di tutte le risme nei palazzi gentilizi, i comizi, gli uffizi religiosi, la fuga dalle campagne invase dal colera. Sul fondo, l'idea manzoniana dell'assoluta inutilità e quasi inconsistenza della storia, eterno ritorno dell'uguale, ovvero delle passioni, delle bramosie e stupidità umane, cui corrisponde l'invariabilità del potere, quali che siano le sue forme, sempre uguale a se stesso: temi che si individuano e incarnano in un balletto di maschere, un gioco delle parti che si ricollegano all'ultimo Verga e fanno già presentire Pirandello. Nasce qui l'idea del Risorgimento tradito, dell'inutilità del fare, la necessità del cambiare tutto perché nulla cambi che scandalizzeranno, molti anni dopo, i lettori progressisti del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. *I Viceré* inaugurano,

con splendide capacità di oggettivazione, una linea di opere amaramente critiche sulle recenti vicende della storia del meridione, che ingloba, oltre al *Gattopardo*, anche *I vecchi e i giovani* di Pirandello e, un po' defilato nel contesto, con tratti tutti suoi, il bellissimo e ormai dimenticato *Signora Ava* di Francesco Jovine. Ma in De Roberto, a dispetto della vera o presunta aridità del suo occhio di narratore, la ferita è ancora sanguinante e lontana da cicatrizzarsi.

2004

La scandalosa Pisana

Ippolito Nievo cominciò la stesura delle *Confessioni di un italiano* nel 1857, all'età di ventisei anni, e la concluse l'anno successivo, rimandando la pubblicazione a tempi più propizi. Il romanzo fu pubblicato solo nel 1867, sei anni dopo la morte dello scrittore, avvenuta durante il naufragio del piroscalo che lo riportava, appena conclusa la spedizione dei Mille, dalla Sicilia nel continente. Non ci furono tra i lettori del tempo reazioni apprezzabili: stupisce, in particolare, il silenzio del De Sanctis, che non mostrò di accorgersi di un libro che sembrava fatto apposta per piacergli. Lo stesso Croce, che nutre un grande rispetto per la tempra morale di Nievo e definisce il suo ideale "superiore a quello manzoniano", non riteneva le *Confessioni* "quel capolavoro che altri ha detto". La figura della Pisana, che è la grande invenzione del romanzo, quasi miracolosa, se paragonata alla stilizzata, e talora un po' ingessata, astrattezza delle donne della letteratura italiana precedente, suscitò riserve e malumori e qualcuno, come Luigia Codemo, narratrice cara al pubblico del secondo Ottocento, gridò allo scandalo. Persino il titolo, all'atto della prima pubblicazione, fu censurato. L'editore, per evitare si pensasse ad una "pappolata politica", lo trasformò in *Confessioni di un ottuagenario*.

Nievo racconta, attraverso la vita di Carlino Altoviti, rampollo di una nobile famiglia friulana, orfano, cresciuto nel castello di Fratta come parente povero e mal gradito, poco meno di un secolo di storia d'Italia, dai sonnolenti primordi settecenteschi alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza. Il romanzo si apre con il grande adagio della vita nel maniero, sotto il dominio, tuttora vigente, della Serenissima. Per dieci capitoli, considerati da quasi tutti gli interpreti come la summa dell'arte nieviana, una folla di personaggi d'ogni genere ed estrazione sociale – signori feudali scioperati, preti, borghesi, contadini, cuochi e servitori – si presenta al lettore. È quasi prodigioso come uno scrittore così giovane riesca a far muovere sulla scena tanta gente, orche-

strando il punto di vista della storia, narrata in prima persona, tra i due poli di un Carlino ancora ragazzo, che "vede" i fatti, e l'ottuagenario che li rievoca e commenta. Inutile dire che il nostro interesse più intenso va a quegli occhi che guardano a poche spanne dal pavimento, inquadrando il decrepito mondo settecentesco da una prospettiva *autre*, degna delle migliori pagine di *Grandi Speranze* di Dickens, scritto quasi negli stessi anni. Una prospettiva che sarebbe molto piaciuta a Italo Calvino, che considerava le *Confessioni* uno dei suoi libri fondamentali. Quando quegli occhi, mobili e penetranti, così presenti e così lontani, come quelli degli animali domestici, s'incontrano con quelli della cugina, la piccola indecifrabile e fascinosa Pisana, fiorisce una straordinaria epifania di vita sentimentale ed erotica infantile che non ha eguali nell'Ottocento. Se turbava i benpensanti del tempo, oggi appare a noi come un incredibile dono fatto a una letteratura che, fino a non molti anni prima, non riusciva a raccontare se non la propria impotenza di fronte alla realtà.

Troviamo, alla fine dei primi dieci capitoli, Carlino, piccolo Robinson non solo della propria educazione sentimentale, ma anche morale e civile, ormai uomo, prima studente e poi laureato a Padova. Tra i pranzi, le pratiche religiose, le chiacchiere padronali e servili, l'eterno ritorno dell'uguale tra le mura del castello di Fratta, si è inserito un romanzo di formazione, che si sviluppa articolandosi in una ricca gamma di toni narrativi, fermentanti sull'entusiasmo per le grandi scoperte etiche e politiche. Con Bonaparte, il piccolo generale che comanda un'armata di cittadini-soldati, cenciosa ed inarrestabile, la Rivoluzione si affaccia in Italia. Sventola per la prima volta il tricolore, mentre si formano le repubbliche Cispadana e Cisalpina. Carlino diventa ufficiale, si batte per le nuove idee, anche se pochi mesi dopo, quando Venezia viene ceduta all'Austria, il bel sogno sembra finire. Comincia la parte più mossa e avventurosa del romanzo, quella che è sempre piaciuta di meno ai lettori professiona-

li, insensibili all'aria tra stendhaliana e tolstoiana (le *Confessioni di un italiano* sono una piccola *Guerra e Pace*) che fa turbinare le pagine di questo straordinario romanzo e con esse gli scenari di cartapesta di tanta letteratura precedente. Scendiamo con Carlino e Pisana nella Repubblica Partenopea, poi risaliamo al Nord verso Genova assediata; gli anni passano a folate, siamo già nel 1820. Carlino è sempre in prima linea e la Pisana è sempre la Pisana, ma il loro amore non conosce misure sperimentate o convenzionali e durerà fino all'uscita di scena di lei, durante l'esilio inglese.

2004

Una relazione molto pericolosa

Camillo Boito, fratello di Arrigo, poeta e narratore della Scapigliatura milanese, nonché autore del libretto e della musica dell'opera lirica *Mefistofele*, fu architetto e critico d'arte, dilettante scrittore e musicologo. Tutta la sua produzione di narratore consiste in due volumi di racconti, *Storielle vane*, del 1876, e *Senso. Nuove storielle vane*, del 1883, cui nel 1884 s'aggiunse un terzo libro, a metà tra saggistica e narrativa, *Gite di un artista*. Come capita a molti degli scrittori che furono definiti scapigliati, dal titolo di un fortunato libro di Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), l'opera di Camillo Boito nasce all'incrocio di più interessi e tende intimamente alla fusione wagneriana delle arti tra loro, che è uno dei temi portanti dell'interminabile *Cento anni* di Giuseppe Rovani: libro che la generazione degli "anticristi", dal baudelairiano Praga al funereo e hoffmanniano Tarchetti, fino a Camerana e Dossi, il più eccentrico di tutti, riconosceva a monte della propria percezione del "nuovo". Allorché *Senso* vede la luce, nel 1883, non pochi dei "bisnonni... cari mattacchioni di casa", come li definiva affettuosamente Carlo Linati nel 1925, erano già morti, avevano chiuso, o stavano per chiudere, bottega. La parola d'ordine è, al momento, "verismo", la *tranche de vie* all'italiana. *I Malavoglia* erano usciti da due anni; *Giacinta* di Luigi Capuana, romanzo dedicato "a Emilio Zola", da quattro; l'anno prima, camuffato da naturalista, aveva esordito in prosa il D'Annunzio di *Terra vergine*. Sono anni assai più variegati, in Italia e in Europa, di quanto non appaia nei manuali: il 1883 è anche l'anno di *Pinocchio* e nel 1884 sarebbe apparso *À rebours* di Huysmans, il romanzo capostipite dell'estetismo. Se volgiamo gli occhi alle arti sorelle: realismo, impressionismo, divisionismo, simbolismo; Verdi e Wagner, ma anche Mascagni e, fra poco, Puccini. Come definire Boito? Pancrazi rispolvera un'etichetta creata per D'Annunzio, "dilettante di sensazioni". Più sottilmente, il Nardi lo definisce analitico squisito, ma di occhio fermo: la

parola in lui non si screzia, ma rivaleggia “con la plastica, il disegno, la pittura”, con un gusto acuto del chiaro e del distinto che oggi farebbe pensare al miglior Moravia. *Senso*, proiettato sul fondale dell’Italieta, è un racconto portentoso, da cui non a caso, nel 1960, Visconti trasse uno dei suoi film più noti. Nessuna ombra di retorica o, peggio, di buoni sentimenti: la narrazione, condotta in prima persona dalla donna, alterna, con perfetta scelta di tempi, il trotto al galoppo, rovesciando l’oggettività in leggerezza, nel senso di un gioco supremamente elegante e raffinatamente vano. È la storia di due personaggi che non pretendono molto da sé, che stanno tutti nelle due sillabe del titolo. Livia, sposata ventiduenne a un uomo più vecchio di quarant’anni, spregiudicata, perfettamente consapevole delle ragioni del corpo (protagonista, questo, di un’altra delle storielle vane, intitolata *Un corpo*) viene attratta da un ufficiale austriaco, Remigio Ruz, “bellissimo e straordinariamente vigoroso: un misto di Adone e Alcide, il quale alla dissolutezza sbadata” univa “una così cinica immoralità di principi, che niente gli appariva rispettabile in questo mondo”. Ne nasce una *liaison dangereuse* il cui sfondo è la terza guerra d’indipendenza del 1866, vista dall’altra parte, ovvero ambientata nelle province italiane dell’Imperial-Regio governo austriaco. Scorrono immagini di truppe in movimento, carriaggi, cavalli, che richiamano, con splendido effetto pittorico, la tavolozza di Fattori. Il tenente austriaco chiede soldi alla bella Livia per corrompere i medici militari e sottrarsi al campo e forse alla morte. La passione sembra alimentarsi della viltà dell’ufficiale e bruciare più forte; poi il motore del racconto diventa la gelosia, sempre declinata nel breve, tumultuoso, incalzante e come implacabile spazio della logica dei sensi. Livia scopre, dopo un viaggio forsennato da Trento a Verona, di essere tradita: alle strade di polvere, succede una serie di interni, squallidi, caffè e stanze di caserme ingombre di fumo stagnante. L’amore, con improvviso rivolgimento che ha la fisicità dello scatto di un felino,

si trasforma in odio, la storia se ne satura fino a scoppiarne, la sua superficie scotta come il volto di Lidia sotto il velo. Il finale sarà tragico, l’ufficiale verrà fucilato sotto le mura di una fortezza, in un mattino pervaso da un “albore giallastro”. Il racconto si chiude, in piena coerenza con il suo inizio, con l’immagine di Remigio nudo fino alla cintura: “quelle braccia” osserva Livia “quelle spalle, quel collo, tutte quelle membra che avevo tanto amato, mi abbagliarono”. Ultima valenza, degno epitaffio carnale, di quel titolo breve e lancinante, *Senso*.

2004

Petrarchismo militante

L'anno del centenario finisce con lo sciamare di studiosi di varie nazionalità verso Roma, la città che a suo tempo il Petrarca aveva preferita a Parigi nell'accettazione della laurea poetica e gli ha dedicato un convegno, *Petrarca e Roma*, tenutosi dal 2 al 4 dicembre. Estrema, questo incontro, di una serie di occasioni celebrative, fra le quali anche mostre di prezioso materiale medievale, che hanno visto redivivi *clerici vagantes* spostarsi da Tours a Barcellona, puntare su Firenze ed Arezzo, scendere fino a Napoli e Siracusa, risalire a Bologna, Padova, Trieste. Era prevista anche una puntata in America, poi non effettuata. Non è, quest'elenco di sedi europee, l'unica controprova, qualora ce ne fosse bisogno, dell'internazionalità della fama di Petrarca e del carattere cosmopolita della sua opera. Sul piano editoriale, quel che più conta, spiccano recentissime iniziative bibliografiche di grande importanza. Nell'imminenza del centenario, in Francia l'interesse s'è concentrato sul Petrarca epistolografo, al quale sono state dedicate nella celebre collezione *Les belles lettres* vari volumi di *Familiares* e *Seniles*, un settore di grande rilievo, solo apparentemente collaterale rispetto alle *Rime sparse*. Il testo latino e la traduzione francese sono corredate da un amplissimo e fondamentale commento. Si aggiunge la pubblicazione, da parte dell'editore Millon di Grenoble, di testo, traduzione e commento del *De otio religioso* e del *De remediis utriusque fortunae*, mentre in Germania sono uscite le *Epistolae metricae*, anch'esse molto bene annotate, la cui ultima edizione risaliva ai primi del Novecento. L'Inghilterra, da parte sua, ha proposto le *Invectivae* e il grosso volume di Joseph Burney Trapp, *Studies of Petrarch and His Influence*, pubblicato a Londra nel 2003. Da segnalare infine due importanti iniziative che vengono dall'oriente: la traduzione cinese del *Canzoniere*, di Li Guoqing e quella giapponese dei *Trionfi*, dovuta a Kiyoshi Ikeda.

E l'Italia che cosa ha fatto, convegni e mostre a parte, per ricordare degnamente il suo poeta? Fra poche settimane,

arriverà in libreria quella che possiamo considerare una delle gemme di questa attività di studio, il nuovo commento al *Canzoniere* curato, per Einaudi, da Rosanna Bettarini, già presentato ai lettori delle "Repubblica", mentre è uscita proprio quest'anno la seconda edizione del Meridiano Mondadori dedicato alle rime, per le cure, aggiornate nella parte bibliografica, di Marco Santagata. L'editore Donzelli riconfeziona il commento di Ugo Dotti in confezione intestata al centenario e lo ripropone al lettore. Vanno poi sottolineati i *Saggi petrarcheschi*, di Enrico Fenzi (Fiesole, Cadmo, 2003), il volume sesto della rivista "Critica del testo", che raccoglie gli atti di un convegno, *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, tenutosi alla Sapienza, l'unico contributo, sottolinea nella premessa Roberto Antonelli, "dedicato esclusivamente ai *Rerum vulgarium fragmenta* nel ricchissimo panorama di celebrazioni previste", e soprattutto, il bellissimo volume *Petrarca. Lezioni e saggi* di Natalino Sapegno, curato da Giulia Radin per l'editore Aragno, che raccoglie corsi universitari e altri scritti dispersi del grande italianista. Chi si fosse aspettato qualche contributo editoriale da parte del Comitato per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, attualmente presieduto da Michele Feo, dovrà pazientare ancora. L'ultima opera, delle quattro uscite in cent'anni, è stata licenziata nel 1964, prima o poi uscirà la prossima.

Di questo autunno è un curioso libro di Amedeo Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato* (Rizzoli, pagg. 276, Euro 15,50) su cui vale la pena di soffermarsi un po'. Potremmo definirlo, e credo che l'autore sarebbe d'accordo, un saggio di petrarchismo militante. Petrarca è, sostiene Quondam, lo scrittore che ha dominato il canone letterario italiano, con forti riflessi anche all'estero, per almeno tre secoli, quelli identificabili con il classicismo di Antico regime. Il periodo sarebbe in seguito stato identificato, secondo un modello storiografico, oggi totalmente superato, fornito dal Sismondi e rielaborato e rilanciato dal De Sanctis nella *Storia della*

letteratura italiana, come l'epoca della *finis Italiae*, della decadenza morale, civile, politica, artistica e letteraria della nostra nazione. Questo ha fatto sì che scrittori di prima grandezza come Marino, Metastasio e Monti siano stati considerati secondari, quando non spregiati come "poeti del consenso", ma soprattutto che ci sia stata, a partire dalla fine del Settecento, una forte, progressiva polarizzazione dell'interesse verso la figura di Dante, con forte ridimensionamento della centralità nella nostra cultura di Petrarca, fino a pochi anni prima ancora considerato *princeps*, padre della poesia e della lingua letteraria. È il prevalere, commenta Quondam, di un'idea eteronoma di letteratura, "fondata sul contenuto e sulla sua funzione civile, oggi assolutamente non proponibile", contro "l'autonomia della letteratura (e dell'arte) e delle sue forme". Si può consentire a questa appassionata diagnosi? Forse sì, almeno nelle sue linee generali e soprattutto se pensiamo che il risultato del recente e specioso culto di Dante esecrato da Quondam, lungi dal compensare la scarsa presenza del poeta nel laboratorio di buona parte della nostra poesia, ce lo restituisce in formato Italicetta, sostanzialmente utilizzabile solo per la retorica, i monumenti e il conio delle monete.

2004

Il romanzo d'amore del Petrarca

Petrarca cominciò a scrivere le prime liriche in volgare sin dagli anni del soggiorno bolognese. Il poeta, giovanissimo (era nato nel 1304), s'era recato per volontà paterna nella città emiliana assieme al fratello per continuare gli studi giuridici.

Nell'aprile 1326, rientrato ad Avignone per la morte del padre, decise di abbandonare la giurisprudenza, non perché, come scrive nell'*Epistola alla posterità*, non gli piacesse "la maestà del diritto, ma perché la malvagità degli uomini lo piega ad uso perfido".

Ad Avignone, un anno dopo, il 6 aprile 1327, nella chiesa di santa Chiara, Petrarca vide Laura per la prima volta e se ne innamorò, entrando "nel labirinto" da cui non sarebbe uscito più.

L'immagine metaforica di quel labirinto, tradotto in costruzione poemica, avrebbe costituito il principio organizzatore del *Canzoniere*, un romanzo d'amore in versi che abbraccia l'arco intero d'una vita, ritornando su se stesso, senza concludersi mai. Passato e presente (Petrarca è l'inventore di quel che Ungaretti avrebbe definito "il sentimento del tempo") si rincorrono e congiungono circolarmente l'uno all'altro fin dal sonetto proemiale, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, allocuzione al lettore, del quale s'invoca la comprensione e la complicità, nella reciproca coscienza, già proiettata verso la modernità, di quella sublime mistificazione che secondo qualcuno è oggi per noi la letteratura.

Punto di riferimento sostanzialmente unico di una modulazione articolatissima, definita "vario stile in ch'io piango e ragiono", è l'immagine di una donna divenuta celebre, ma rimasta sconosciuta. Malgrado gli sforzi secolari dei biografi, tra cui va annoverato anche il "divino marchese", Sade, che volle dare il proprio cognome a quella che considerava la sua più illustre antenata, l'identità di Laura è tuttora per noi un punto interrogativo: non sappiamo neppure se sia veramente esistita. Già il Boccaccio, che fu amico di Petrarca, aveva

qualche dubbio, se in una sua operetta latina consiglia di non considerarla una donna in carne ed ossa, ma una costruzione allegorica, un'immagine della laurea poetica. Un'opinione che dovette essere sin dall'inizio diffusa, poi ribadita nel corso dei secoli: Petrarca stesso senti il bisogno più di una volta di intervenire sulla questione. Nell'*Epistola alla posterità*, che doveva considerarsi testamentaria e fu forse interrotta dalla morte, scrive di essere stato travagliato "da un amore fortissimo, ma unico e puro". In una lettera all'amico vescovo Giacomo Colonna (*Fam.* II, 9,18) si mostra perfettamente consapevole delle incertezze sull'identità di Laura: "Che dici? Che ho inventato il bel nome di Laura per poter parlare di lei e perché molti in questo modo potessero parlare di me, mentre in realtà non ci sarebbe nessuna Laura nel mio cuore se non forse quel lauro poetico cui quant'io vi aspiri è testimoniato dal mio lungo e infaticabile studio. Così che di questa Laura viva, della cui bellezza sembro proprio essere preso, tutto sarebbe inventato, finti i versi, simulati i sospiri". E conclude: "In questo soltanto vorrei proprio che scherzassi: che in me fossero davvero simulazione e non delirio amoroso!". In realtà, posto con il Bosco, e la maggior parte degli interpreti moderni, che la storicità di Laura sia sostanzialmente irrilevante, perché la sua eventuale inesistenza "non toglierebbe un solo lineamento alla Laura che a noi importa: quella del *Canzoniere*", bisogna riconoscere che si tratta d'un personaggio-donna assai più vivo, mobile e concreto di quanto non si fosse visto prima, e in parte anche dopo, nel corso della poesia d'amore italiana. E ciò nonostante la presunta tendenza all'evasività, la scarsa sensibilità icastica, specialmente se paragonata a quella dantesca, che si riconosce al Petrarca. È difficile dare connotati fisici poco più che generici alle donne cantate dai siciliani agli stilnovisti, che nel complesso rispondono al cliché provenzaleggiante, "blonda testa e chiaro viso", fissato una volta per tutte da Giacomo da Lentini. Beatrice, scopriamo nel Purgatorio, ha lo sguardo di smeraldo, mentre gli occhi di monna Lagia, cele-

brati da Lapo Gianni, sono di "luce brunetta". Laura, sottolinea il cinquecentesco Federico Luigini da Udine nel *Libro della bella donna*, ha invece l'occhio nero e ciò benché nella canzone *Tacer non posso* si parli, metaforicamente, di "finestre di zaffiro", espressione con cui si indicherebbe il grado di purezza degli occhi e non il colore. In *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* lo splendore della bellezza è però un ricordo del passato; il Petrarca osa ricordarsi, e ricordarci, che, come tutte le creature, anche Laura invecchia, benché egli l'ami sempre con la stessa intensità. I suoi occhi, in un altro momento, appaiono velati, meno limpidi d'una volta. Il poeta sa pure che, come tutte le donne, anche Laura è sospettabile, se è vero che "femina è cosa mobile per natura". Si osservi che nelle *Vita nova* vediamo Beatrice ignuda fra le braccia d'Amore, ma non sappiamo molto del suo look abituale. Nel sonetto *Questa fenice de l'aurata piuma* Petrarca s'incanta invece davanti al vestito nuovo di Laura ("purpurea veste d'un ceruleo lembo / sparso di rose i belli omeri vela"). Non poche sono, inoltre, le poesie dedicate alle mani della bella donna, descritte con attenzione ai dettagli nei due sonetti in cui Laura perde un guanto, che viene raccolto e restituito dal poeta: rifulgono le cinque dita, ornate da unghie che hanno il colore di perle orientali, poi il guanto viene indossato e il poeta, vedendo tanta bellezza velarsi nuovamente ai suoi occhi, ha da pentirsi della sua cortesia. Accanto alle mani, sono descritte e lodate le braccia e anche, particolare che, si direbbe oggi, sfiora forse una suggestione feticistica, "i più bei piedi snelli". Nel *Secretum*, opera di meditazioni penitenziali, l'immagine di Laura tocca il suo momento più crudo, degno di un grande realista, e Petrarca esce dalla musica del *Canzoniere* per contemplare "quel corpo bellissimo, sfinito dalla malattia e dai frequenti parti".

2005

Romanzi di Svevo

È lecito avvicinarsi ai tre romanzi che qui si raccolgono, sulla falsariga di una lettera di Svevo al Larbaud del 1925, come all'espressione, in tre puntate e in tre varianti, dello stesso libro "artificiosamente mascherato di altre parole"? Eventualmente, questo libro non potrebbe essere che *Una vita*, considerato, dall'autore, mentre scoppiava il caso Svevo, e usciva sull'"Esame" il famoso articolo elogiativo di Montale, il romanzo del cuore. E non tanto per il carattere evidentemente autobiografico della materia narrativa, caratteristica, questa, anche di *Senilità* e *La coscienza di Zeno*. Il romanzo dei vent'anni (Svevo lo cominciò a scrivere nel 1888, quando non era lontano dall'età del protagonista Alfonso Nitti, e lo pubblicò nel 1892) registra una volta per tutte il senso di un rapporto con la realtà che, nella sostanza, non subirà più modifiche. L'occhio di chi osserva, situato nello spazio ancora mobile in cui la realtà attende di saldarsi e strutturarsi su se stessa, ha già individuato quello che nella *Coscienza di Zeno* verrà definito "il solo e vero colore delle cose". Alfonso rappresenta perfettamente e, si direbbe, in anticipo, uno specimen giovanile piuttosto diffuso negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, di cui l'incarnazione più illustre, e tragica, sarebbe stato Carlo Michelstaedter. La vita, recita l'amara scienza di cui sono portatori questi giovani, nella sua essenza profonda, non ci appartiene e non può essere vissuta se non nell'alienazione e nel compromesso, ovvero, per usare la terminologia di Michelstaedter, secondo retorica. È un tema formatosi nel grande crogiolo della filosofia schopenhaueriana, che era, come sappiamo, carissima a Svevo. Il rapporto tra io e realtà è quello di un arroccamento senza speranza (il giovane Montale parlerà, qualche anno dopo, di un muro insuperabile): non resta che l'evasione nel sogno. Quella di Alfonso viene definita "vita da sognatore", un'alternativa che s'illude di sgominare la realtà; i protagonisti dei romanzi successivi si accontenteran-

no di aggirarla, venire a patti con essa, rendendola sopportabile. Sarà questa, condita di uno humour irresistibile, l'arte suprema, protratta fino alla vecchiaia, di Zeno. Nella *Coscienza* i grandi sogni della giovinezza di Alfonso tenderanno a frammentarsi e risolversi in una sorta di *carpe diem* quotidiano avente per oggetto una serie infinita di attimi esistenziali che si rincorrono, tutti da bloccare e disinnescare. Il risultato è una sostanza plastica, vischiosa e proteiforme, sempre rimpastabile con un colpo di pollice. In *Una vita* il sogno è un assoluto che non ammette relativizzazioni, ha bisogno di spazio per librare le ali, altrimenti può coincidere con la morte. La determinazione al suicidio nelle ultime pagine del romanzo matura nel momento stesso in cui il personaggio avverte che "il sogno non lo aveva giammai posseduto così interamente" e conclude:

Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odi. Quella era la rinuncia che egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo.

Il punto di vista del personaggio è, in *Una vita*, anche quello del narratore: questa coincidenza riscatta le goffaggini linguistiche, le prolissità riscontrate da tutti i critici, è un dono freschissimo offerto al lettore e quasi un miracolo in quegli anni, tra le cromolitografie umane troppo umane del D'Annunzio sperelliano e gli ormai prossimi problematismi di Pirandello, fatti sulla misura di una piccola borghesia cui si faceva credere d'essere più intelligente di quanto non fosse.

Tutta la prima parte di *Una vita*, incentrata sulla descrizione dell'ambiente di lavoro di Alfonso presso la banca Maller di Trieste, è un'epifania, degna del *Mantello* di Gogol, d'un inferno popolato di borghesi piccoli piccoli e demoni meschini, contemplato da un'estraneità assoluta, inconciliabile. Lo sguardo impietoso, quasi crudele, va diritto all'oggetto, fino ad aderire totalmente ad esso. Ci si ritrae inorriditi dalle varie figure di impiegati, Sanneo, Cellani, Miceni, White, Ballina e tutti gli altri che costellano la scala gerarchica della ditta fino al proprietario signor Maller, incarnazione vivente della violenza ottusa del padronato nella società tardo-ottocentesca. Alfonso trascorre da prigioniero gran parte della sua giornata nelle stanze della banca, perduto in un suo esile, salvifico mito letterario, cui aderisce con tutto se stesso, fino a farne un motivo di revanchismo sociale. Fuori, lo attendono le letture nella biblioteca comunale semi-deserta e il lavoro, nei rari momenti liberi, ad un progetto che rimarrà appena abbozzato, di un'opera di filosofia morale sul mondo moderno. Nei giorni festivi, qualche gita in cutter e passeggiate con Macario, giovane avvocato, imparentato con i Maller, incarnazione, anch'essa discretamente ripugnante, di pregiudizi impastati di cascami culturali, avventurosamente, e superficialmente, orchestrati tra Darwin e Nietzsche. Assistiamo con una stretta al cuore, in conclusione di giornata, alle cene misere, consumate da Alfonso in compagnia dei coniugi Lanucci, che gli affittano una stanza e, considerandolo un buon partito, vorrebbero interessarlo alla figlia sedicenne Lucia.

Ad un certo punto, in questo contesto non troppo incoraggiante, giunge l'amore. Non per Lucia Lanucci (la fanciulla seguirà un'altra orbita, che la vedrà sedotta e abbandonata), ma per Annetta Maller, la figlia del principale. Alfonso viene introdotto da Macario nel salotto della signorina, che ha, più che ambizioni, velleità letterarie. Nasce una storia, il cui sviluppo abbraccia più della metà del romanzo e ne costituisce probabilmente la parte meglio riuscita. Pampa-

loni la definisce, giustamente, “di una finezza introspettiva quasi perfetta”, anche se riesce difficile ravvisarvi in anticipo l’intonazione d’“allegro” malizioso delle più famose serate di Zeno in casa Malfenti” che il critico vi avverte. Le serate di Alfonso, il mercoledì, nel salotto di Annetta, prima in mezzo ad altri visitatori intellettualoidi da strapazzo (il professor Spalati, l’insegnante di letteratura italiana di Annetta, il dottor Prarchi, medico, che vuol scrivere un romanzo naturalista, Macario e, per una volta, lo stesso signor Maller “partitante del verismo”), da un certo momento in poi il più delle volte *tête-à-tête* con la ragazza, che gli propone di scrivere un romanzo insieme, sono ritagliate nella stessa stoffa adoperata per le altre parti del romanzo. Non a caso il racconto di queste serate si intreccia con quelle, squallide, organizzate dai Lanucci per far entrare in casa uomini, giovani, ma anche d’età, in buona parte amici del figlio, cui far conoscere Lucia, sperando in fidanzamenti vantaggiosi. Più che l’“allegro” accade spesso di avvertire armoniche gravi e pesanti, che ricordano quelle ancora a venire degli *Indifferenti* di Moravia.

Sarà proprio l’esito, più che infelice, meschino della storia d’amore con Annetta, cui s’aggiungerà la morte della madre, la vendita della casa di famiglia, il ritorno al lavoro dopo una lunga assenza nell’ambiente sempre più ostile ed insopportabile della banca Maller, a persuadere quella sorta di Jacopo Ortis mitteleuropeo impersonato da Alfonso che la vita va lasciata a chi si rassegna a viverla, non a chi le è andato incontro con la lancia in resta dei propri ideali.

Il romanzo, il cui titolo originario doveva essere *L’inetto*, espressione da intendersi non in senso spregiativo, ma letteralmente come “non adatto”, non ebbe alcun successo, anzi passò quasi inosservato. Sei anni dopo, nel 1898, Svevo pubblicò *Senilità*, protagonista Emilio Brentani, sullo sfondo ancora Trieste, come sarà poi per la *Coscienza di Zeno*.

A leggere le prime pagine di *Senilità*, si può avere l’impressione che Alfonso sia stato risuscitato e invecchiato di quindici anni. Il tempo è passato, il ragazzo ventenne è ora un uomo di trentacinque anni, che ha nell’anima “la brama insoddisfatta di piaceri e di amori, e già l’amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere”. L’impiego modesto presso la banca Maller con cui Alfonso aveva compiuto il suo ingresso nella società produttiva, è rimasto sostanzialmente invariato: Emilio lavora presso una società di assicurazioni. I sogni letterari di Alfonso si sono evoluti nella pubblicazione di un romanzo lodato dalla stampa cittadina, ma rimasto pressoché invenduto, da cui Emilio ha tratto una “riputazioncella” che lo distingue “nel piccolo bilancio artistico della città”.

Senilità nasce, per ammissione dello stesso autore, da una storia d’amore vissuta da Svevo nei primi anni Novanta, forse imparentata con quella descritta in *Una vita*. Angiolina, la coprotagonista del romanzo, ha, se si esclude l’estrazione sociale che non è borghese, ma proletaria, più di un carattere di Annetta, a cominciare dalla complessione fisica: gli aspetti più schiettamente popolari del personaggio rinviano all’ambiente dei Lanucci e in particolare a Lucia. Tutto risolto nella storia di un amore, il romanzo ha un inizio perentorio e una tonalità, come fece notare a suo tempo Pietro Citati, squisitamente flaubertiana. A differenza di quanto non accada in *Una vita*, che parte da lontano, siamo subito *in medias res*, con le prime parole rivolte da Emilio ad Angiolina, dopo l’incontro apparentemente casuale che fa intravedere al piccolo impiegato triestino una avventura felice e poco impegnativa. Un punto di vista implacabile, simile a quello che incontriamo fin dalle prime pagine in *Una vita*, ma, diversamente dal primo romanzo, situato, almeno all’inizio, fuori della storia raccontata, segue come un mirino la goffa traiettoria di Emilio verso il casco d’oro e il volto illuminato dalla salute di Angiolina. È un occhio prospettivi-

co, acuto, ironico, che trascende e sottolinea la cecità del personaggio. Emilio sbuca improvvisamente da un anfratto d'un tempo invisso, trascorso come in letargo, nel pieno d'una pseudo-maturità costituita, più che da esperienze, da "qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri", proveniente da "un triste passato di desiderio e solitudine", tutto quel che il suicidio aveva risparmiato ad Alfonso. Ammalato dal canto della sirena, il canto stesso della vita, che aveva attraversato fino a quel momento "cauto, lasciando da parte tutti i pericoli, ma anche il godimento, la felicità", l'inetto che non aveva saputo, come aveva fatto Alfonso, por fine alla propria esistenza "annullando quell'organismo che non conosceva la pace", insegue un destino che si chiama Angiolina, sorta di allegoria della vita che tradisce anche quando si concede.

Sulla sua scia, Amalia, l'infelice, umbratile sorella, quasi un doppio di Emilio (anche i nomi in assonanza sembrano corrispondersi), una delle invenzioni più belle del romanzo, oggetto di una sorta di racconto nel racconto. Amalia è, come Emilio, della razza di chi rimane a terra: ma, nei confronti del fratello, la parte della vittima tocca a lei. Sarà Amalia, non Emilio a morire, suicida come Alfonso, risucchiando su di sé tutta la negatività di entrambe le vite. Amalia, immagine femminile della malattia, del male di vivere, esposta, disarmata, passiva, è la vera vittima di Angiolina. La sorte di Emilio è diversa. La malattia, in lui, restando letteralmente se stessa, assume connotati fallici, si fa subdolamente aggressiva, invade e insidia il territorio della salute. Una volta abbandonato da Angiolina, rimasto solo, come Alfonso, in *Una vita*, dopo la morte della madre e la perdita di Annetta, le stimmate dell'inefficienza, contro ogni aspettativa, si rimarginano, cicatrizzano e la malattia si trasforma in una salute tutta particolare, una salute negativa. Si arma, corazzata, non più esposta, dalla propria negatività e tende ad assorbire il mondo, a dissolverlo. Le componenti del reale, investite dalla malattia, si ammorbiscono, scol-

landosi l'una dall'altra e si ricompongono secondo tracciati e funzioni che non sono più quelli della realtà, ma della coscienza. Tutto si trasforma e trasfigura. Angiolina e Amalia, ormai lontane e irraggiungibili, vengono ad accostarsi e a coincidere nella memoria, dando origine a una creatura nuova:

Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso, Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù. Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta.

L'ultima pagina di *Senilità* si chiude, come ebbe a notare Joyce, su un mondo di larve fluttuanti che prende il posto del reale, mentre la parola "sogno" invade la scrittura, in tutte le possibili varianti di lessico e flessione. Ritorna il "grande sognatore" che era stato Alfonso, ma la fase suprema del sogno non è la determinazione alla morte, bensì alla vita, filtrata e come manipolata dalla coscienza. Questo processo è preparato, scandito e infine esaltato da un'altra identificazione, anch'essa già sperimentata in *Una vita*, quella tra il personaggio e il narratore. Questi, che osservava Emilio dietro il discrimine protettivo dei "pensò", "credette", "gli parve" scopre in lui un fratello. Il punto di vista di Emilio si trasforma in quello del narratore e prepara la prima persona di Zeno. Sarà questi ad avere piena consapevolezza della possibilità di costruirsi un mondo su misura e trasformare la propria inefficienza in una funzione protettiva dell'io, adagiandolo in una sorta di narcosi che brucia il dolore e il cui risultato assomiglia alla quiete opaca conferita da uno psicofarmaco.

Impossibilitato a muoversi nella realtà attraverso un sistema di autentiche azioni positive, Zeno, come abbiamo già notato, elabora dal profondo della propria negatività una

tecnica di neutralizzazione della virulenza del reale che forse è il caso di esaminare più da vicino. Allorché quello che possiamo definire con definizione d'origine freudiana l'elemento perturbante, provenga esso dal "basso" o dall'"alto", dal mondo sotterraneo degli istinti primordiali o dall'olimpico più o meno finto degli ideali, s'affaccia al ciglio della coscienza sospinto da una massa di energia potenzialmente ansiogena, esso viene immediatamente intercettato, isolato, collegato con il primo relè disponibile all'interno della coscienza e fatto scaricare, con conseguente rapido recupero dell'equilibrio nervoso. Ne vediamo un'applicazione esemplare nel primo capitolo del romanzo, *Il fumo*. Il pericolo viene dal Super-io ed è brillantemente risolto con l'espedito dell'"ultima sigaretta". Zeno, che è un accanito fumatore, sente di dover smettere, ma non sa risolversi ad un atto di volontà le cui conseguenze nervose gli appaiono insopportabili. Ma anche insopportabile è continuare a fumare. Che fare? La quadratura del cerchio è possibile attraverso il "proposito". Il proposito proietta il presente verso il futuro, lo alleggerisce di ogni peso, rendendolo inoffensivo. Tutte le ragioni che non siano del puro piacere di fumare quella che si considera "l'ultima sigaretta" ammutoliscono dinanzi al proponimento di non fumare mai più. Alla coscienza il compito di fare il vuoto, nella nicchia dell'istante, attorno a quell'ultima sigaretta. Verranno in seguito altre ultime volte: l'ultima visita a casa Malfenti, l'ultimo incontro con l'amante Carla...

Un altro caso esemplare di attenuazione della virulenza dell'essere, contro la quale, nel corso del tempo, Zeno potrà dirsi efficacemente vaccinato, lo riscontriamo nell'episodio del matrimonio. Affiora un giorno in Zeno, proveniente dal fondo della "volontà" che alberga in noi, descritta da Schopenhauer, il desiderio di sposarsi. È un'astuzia della grande fisiologia della natura che si sublima in emozione e sentimento, evento sociale e religioso, aspirazione alla felicità ("Correvo dietro alla salute" commenta Zeno, "alla legittimi-

tà"). Ed ecco come quella pulsione elevata e complicata attraverso un moto che va dal basso verso l'alto, dal materiale allo spirituale, viene vissuta e soddisfatta da Zeno. La pulsione a sposarsi nasce, avrebbe detto Nietzsche, dalla "verità" dei bisogni primari e giunge trasfigurata alla coscienza dopo un viaggio attraverso la "menzogna", la placcatura che la elegge a valore etico. La coscienza di Zeno, accogliendo quella pulsione, che sarebbe troppo faticoso e forse impossibile contrastare, la riporta verso il basso, riconnettendola alla "verità". Zeno corteggia Ada Malfenti, figlia di un abile e ricco commerciante suo amico. Respinto, si dichiara alla seconda figlia, Alberta; di nuovo deluso, alla terza, Augusta, la meno bella delle tre, addirittura strabica, che finalmente gli dice di sì. Zeno chiede in moglie Augusta per ristabilire l'equilibrio nervoso che i due rifiuti consecutivi hanno turbato entro di lui e che probabilmente gli renderebbero difficile il sonno. In pratica, si sposa per potere dormire in pace la notte: una ragione come un'altra, forse più intrinseca al congegno fondamentale della vita di altre possibili.

Ci si propone insomma di smettere di fumare per gustare di più l'"ultima sigaretta"; si va a far visita all'amante, l'"ultima visita" per godersi di più l'amplesso; ci si sposa solo per dormire la notte e, nel capitolo intitolato *Storia di un'associazione commerciale*, il settimo del romanzo, Zeno e il cognato Guido fondano addirittura una ditta per apprezzare più intensamente le frequenti vacanze dal lavoro e i rispettivi adulteri. Attraverso lo humour, la grande novità tonale rispetto a *Una vita e Senilità*, Svevo provoca massicci spostamenti di cariche energetiche dal principio di realtà a quello di piacere, facendo lievitare una massa potenzialmente greve. Non si darà mai sufficiente atto al nostro scrittore di aver fatto della *Coscienza di Zeno*, uscita nel 1923, quasi all'esordio del ventennio più cupo della storia contemporanea italiana, un romanzo divertente, di aver trasformato il piombo in saltellante argento vivo.

Le pagine del romanzo scorrono velocemente: gli avvenimenti viaggiano non in senso cronologico, ma disponendosi su fasce parallele, in capitoli tematici. Questo espediente tecnico riduce nel lettore la percezione del trascorrere orizzontale del tempo, che assume una dimensione circolare in cui gli stessi fatti sembrano ripresentarsi continuamente, con conseguente abolizione dell'emozione del passato e del futuro. È una caratteristica di grande originalità, che non ha eguali nel romanzo moderno e rende improponibile l'assimilazione di Svevo a Proust, che pure fu un vero e proprio luogo comune nei primi anni di circolazione del romanzo. La vera dimensione della *Coscienza di Zeno* è un presente più spaziale che temporale, una massa narrativa frantumata in una sequenza di attimi che si rincorrono. In essa si riflette un io diviso, svincolato da ogni senso di unicità e organicità, che irride l'obiettività del rapporto di causa ed effetto su cui si fondava, come ci ha insegnato Giacomo Debenedetti, il romanzo naturalista.

Il terzo e più grande romanzo di Svevo assorbe e riscrive gli altri due in una tonalità completamente diversa, anche se non conclude l'iter del personaggio sveviano, che subirà altri ritocchi negli scritti editi postumi, soprattutto *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e *Il vecchione*, nei quali il tema della manipolazione della realtà da parte della coscienza si spinge sino all'estremo, rischiando, ha notato Pampaloni, di "esaurirsi nel proprio commento". Da *Una vita* alla *Coscienza di Zeno* l'io di Svevo circumnaviga se stesso in tre puntate, arrestandosi, nell'ultima, tremenda pagina con cui si conclude *La coscienza*, di fronte allo spettacolo d'un cataclisma prodotto dall'uomo che farà esplodere la terra, purificandola e riconsegnandola per sempre alla salute:

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un

esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà altro esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli privi di parassiti e di malattie.

La fine del mondo, un traguardo cui, negli anni successivi a quello in cui è stata scritta questa pagina, ci siamo avvicinati più di una volta, s'annuncia in un tripudio di levità, quasi una danza di particelle. Riproponiamo soprattutto ai lettori più giovani questa sorta di trilogia con esplosione finale, nella chiave più positiva che la poesia conosca. Ci conforta, come quasi sempre, il Leopardi dello *Zibaldone*:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e mortifere disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno temporaneamente, quella vita che aveva perduta. E così quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro nodo nelle opere di genio... apre il cuore e lo ravviva (4 ottobre 1820).

Profilo di Guido Gozzano

La vita e l'opera

L'infanzia, l'adolescenza, prime letture e prime opere

Guido, Davide, Gustavo, Riccardo Gozzano nasce il 19 dicembre 1883, quartogenito di Fausto, ingegnere dei lavori pubblici, e Diodata Mautino, figlia del senatore Mautino, amico di D'Azeglio e di Cavour. Entrambi i genitori erano nativi di Agliè Canavese, ove le famiglie Gozzano e Mautino erano proprietarie di ville in cui il bambino e poi il giovane Guido soggiornerà durante le vacanze estive e che saranno descritte nei suoi versi. La prima educazione scolastica gli è impartita in casa. Non è uno scolaro brillante; terminate le elementari presso i padri Barnabiti, inizia gli studi medi e liceali, che concluderà con qualche affanno e dopo aver ripetuta una classe, al Collegio Nazionale di Savigliano, dove conseguirà la maturità nella sessione di ottobre 1900, perché rimandato in matematica. È morto intanto, nel marzo, il padre, per un attacco di polmonite. Sono anni di vita alquanto dissipata, ma anche dei primi tentativi letterari, tra cui spiccano i versi di *Primavere romantiche*, scritti nel 1901 e pubblicati postumi nel 1924.

Dall'ottobre al dicembre 1903 escono sul "Venerdì della contessa/Gazzettino mondano-artistico-sportivo-letterario" di Torino una serie di componimenti in versi, *La Vergine declinante*, *L'esortazione*, *Vas voluptatis*, *La parabola dell'Autunno*, *Suprema quies*, *Laus Matris* e, a dicembre, il suo primo racconto, *La passeggiata*. Nel 1904 si iscrive alla Facoltà di Legge, anche se più che frequentare le lezioni di Giurisprudenza, segue quelle di Arturo Graf alla facoltà di Lettere. Si lega d'amicizia con scrittori e intellettuali come Enrico Thovez, Massimo Bontempelli, Carlo Vallini, Carlo Chiaves, Carlo Calca terra, Attilio Momigliano ed altri. Assume una certa notorietà nel mondo culturale torinese; frequenta i salotti mondani, ove ha fama di dandy, le alcove delle signore e i camerini delle attrici. Tra il 1904 e il 1906 si fa più intensa la sua collabo-

razione a riviste e periodici letterari, ove escono, assieme ad altri numerosi testi, alcune delle poesie che confluiranno nella *Via del rifugio*, la prima raccolta di versi pubblicata nell'aprile del 1907 per l'editore Streglio di Torino.

La fase più antica di questa produzione poetica, che confluirà sotto il titolo di *Poesie sparse* nelle varie edizioni succedutesi dopo la morte di Gozzano, risulta accordata direttamente sui modi dannunziani, dal preraffaellismo isottiano e chimerico al prosaicismo voluttuoso, e un po' equivoco, del *Poema paradisiaco*, fino alle movenze più esteriori e declamatorie delle *Laudi*. Si tratta di un dannunzianesimo alquanto superficiale, cui si aggiungono, in misura meno cospicua, echi, non ancora metabolizzati e fatti propri, da Carducci e, soprattutto, da Pascoli.

Nel 1907 comincia la relazione d'amore con Amalia Guglielminetti, che si concluderà nel 1908, mentre si aggravano le sue condizioni di salute: gli viene diagnosticata la lesione al polmone destro che ritroveremo, trasformata in oggetto poetico, in *Alle soglie*, uno dei poemetti più notevoli dei *Colloqui*.

La via del rifugio

La via del rifugio, malgrado le estimazioni di qualche contemporaneo, come Slataper, che la preponeva ai più tardi *Colloqui*, è un libro composito, diseguale ancora, appartenente, come ha scritto Edoardo Sanguineti, alla "preistoria della poesia gozzaniana". In alcuni testi, però, in particolare nella poesia eponima che apre il volume, in *Nemesi*, soprattutto nelle *Due strade*, che Croce eleggeva a capolavoro, e nel celeberrimo *L'amica di nonna Speranza*, ripresi, questi due ultimi, entrambi, con varianti, nei *Colloqui*, Gozzano appare già vicinissimo al centro della propria personalità d'artista, assai più complessa e articolata di quanto la parola "crepuscolare", evocata nel suo caso non sempre a proposito, riesca ad implicare.

Come è noto, fu il Borgese, in un articolo del 1910, incentrato su Marino Moretti, Fausto Maria Martini e Carlo Chiaves, ad usare per primo questo aggettivo, ricalcato sul francese "crepusculaire", che circolava da tempo nella pubblicistica di fine e inizio secolo. Gozzano, come peraltro Palazzeschi, che aveva esordito nel 1905, non era compreso nel gruppo, anzi veniva indicato come uno dei maestri dei tre poeti. L'anno dopo Slataper, in un articolo sulla "Voce", considera adepti della "perplessità crepuscolare", espressione ripresa direttamente dalla *Signorina Felicita*, una più folta schiera di "fratellini" di Gozzano, al quale è intestato l'articolo: Corazzini, Moretti, Palazzeschi, Martini e addirittura Saba. Posto che il "crepuscolarismo" non fu mai una scuola, basterà qui dire che l'estensione a Gozzano del termine rischia di disgregarne la specificità definitoria, del tutto inadeguata a comprendere la ricchezza di una tematica capace di proiettarsi, per lo più sotto la forma prediletta dell'*understatement*, verso zone, almeno in apparenza, ben più drammaticamente mareggianti del nostro Novecento, da quelle montaliane (Gozzano appartiene già alla "razza di chi rimane a terra") o addirittura sveviane (c'è un'analogia sotterranea tra lo "strano... coso a due gambe" di *Nemesi* e, si osservi il cognome, lo Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno*) o pirandelliane (si veda l'accento alla "maschera fittizia" del *Responso*).

Si tratta di un complesso di motivi poetici, già in buona parte compendati nella lirica *La via del rifugio*, che si esprime in un tecnicismo supremamente orchestrale, che fa particolarmente leva sul pedale dell'ironia e, più sottilmente, su quello di uno humour raffinatissimo. È un tecnicismo capace di fondere e amalgamare tonalità varie, talora complementari, altre volte alterne o addirittura opposte, non indegno di quello del Pascoli poematico più alto, quello dei *Poemetti* o dei *Poemi conviviali* anche se traslato in un recinto tematico più ristretto e "cittadino". Gianfranco Contini sottolinea, in una definizione calibratissima, come l'ironia

inerente al controcanto gozzaniano “non esclude affatto, nel suo caso, la partecipazione al canto”. È esattamente quel che avviene nell’*Amica di nonna Speranza*, che si ricollega, in parte, al mondo delle *jeunes filles en fleur* della pascoliana *Digitale purpurea*. Il rapporto con le “buone cose di pessimo gusto” del passato piccolo-borghese, romantico e risorgimentale, inquadrato secondo un gusto figurativo da stampe dell’Ottocento, “le vecchie stampe care ai nostri nonni”, si scrazia nella poesia gozzaniana di un’ambivalenza sentimentale perfettamente consapevole, il cui referente psicologico è un fondo di aridità, con implicazioni di tetraggine, in questa sede meno che alluso, non più che discretissimamente connotato alla percezione del lettore.

Le due strade, l’altro testo chiave della *Via del rifugio*, ha un respiro più decisamente postdannunziano, ma in un senso tutto particolare. I protagonisti del poemetto incarnano sicuramente, in chiave degradata, abbassata e parodica, un “sublime” che, nella situazione specifica, potrebbe rimandare ai protagonisti del *Fuoco*, Stelio Effrena e la Foscarina, la *femme fatale* al suo tramonto nel romanzo del D’Annunzio. L’avvocato di provincia, durante la passeggiata con l’amica, la Signora, vede improvvisamente irrompere sulla sua strada, dopo l’apparizione radiosa della Signorina diciottenne in bicicletta, addirittura la Morte, il Niente, il Dolore e la Felicità, quattro cavalieri di un’apocalissi ironica, il cui rovescio è un pimento di bovarismo piccolo-borghese, un soffio flaubertiano che punge e può trasformare il sorriso in una smorfia.

In entrambi i poemetti è in forte rilievo l’io del poeta, che funge da punto di vista della narrazione, benché non sia esclusa, quando è necessaria, una sottile capacità di oggettivazione. È un io la cui capacità concertante si rafforzerà progressivamente nel libro, per culminare nei *Colloqui*, eleggendosi a cardine più o meno implicito d’un sistema di evocazione intertestuale tra i più raffinati della letteratura italiana. Gozzano, ricalcando le parole degli altri poeti,

soprattutto quelli della grande tradizione, strizza l’occhio al lettore con suprema affabilità e connota, qualunque cosa stia dicendo, la presenza perpetua e implacabile del sistema referenziale della letteratura. Ogni parola, appena pronunciata, rischia di trasformarsi in una citazione: l’ironia, allora, può essere davvero l’unica chiave di accesso all’autenticità.

Gli anni tra il 1907 e il 1911 sono occupati da un’intensa attività letteraria, raccolta solo in parte in volume. Gozzano scrive poesie, racconti e recensioni, accenna in una lettera ad Amalia Guglielminetti datata 3 settembre 1908 a un’opera in prosa di “storia naturale”, probabilmente concepita su suggestione della *Vita delle api del Maeterlinck*, uscita nel 1901, il cui titolo avrebbe dovuto essere *Le farfalle*, che poi si trasformerà nel poemetto omonimo.

Nel 1909 la madre viene colpita da un ictus, che le paralizza la parte sinistra del corpo. Guido si dedica per mesi all’assistenza amorosa dell’inferma. È un periodo di angoscia, di preoccupazioni anche finanziarie, che lo portano a trasferirsi, a Torino, in un appartamento più modesto e a vendere la villa “Il Meleto” di Agliè. Nel giugno il poeta soggiorna in un piccolo centro mondano per riprendere a scrivere dopo l’interruzione causata dalla malattia della madre. Segue un periodo di straordinario fervore creativo. Appaiono in rivista alcune delle liriche che costituiranno *I colloqui* e prosegue il lavoro alle *Farfalle*. I primi mesi del 1910 sono occupati da soggiorni terapeutici in montagna, con effetti positivi sulla salute; in agosto torna ad Agliè dove si dedica alla preparazione del nuovo volume di versi, concludendo il contratto di edizione con Treves. La tiratura sarà di mille copie, con un anticipo sui diritti d’autore di cinquecento lire. Nel corso dell’inverno successivo comincia a collaborare con una casa cinematografica, scrivendo una sceneggiatura tratta da alcune sue novelle. Pubblica, nel corso dell’anno, un gran numero di poesie su rivista e periodici vari.

I colloqui

I colloqui vedono la luce alla fine del febbraio 1911, suscitando subito l'attenzione di un cospicuo numero di recensori, tra cui Emilio Cecchi, Giuseppe Saverio Gargano, Scipio Slataper, Luigi Ambrosini, Giuseppe Antonio Borgese, non tutti favorevoli, mentre addirittura ostili si rivelano Vincenzo Cardarelli e il primo scapigliato, poi futurista Gian Pietro Lucini. Il libro si presenta con una copertina illustrata da Bistolfi ed è diviso in tre sezioni, *Il giovanile errore*, *Alle soglie*, *Il reduce*, segno, rispetto al più *casual* volume precedente, di una volontà organizzativa e programmatica, scandita su un'articolazione temporale, quasi l'abbozzo di un canzoniere, il referto d'uno sviluppo interiore, in cui il titolo erasmiano assume, complice l'intitolazione del settore d'apertura, un valore petrarchesco, d'un Petrarca però capace di risoluzione. È stato il Contini ad indicare come nel 1910, il poeta, avesse presentato sul "Momento", un giornale di Torino, in chiave spiritualistica gli "imminenti *Colloqui*, divisi in tre parti, *Il giovanile errore* ('episodi di vagabondaggio sentimentale'), *Alle soglie* ('adombrante qualche colloquio con la morte') e *Il Reduce* ('reduce dall'Amore e dalla Morte / gli hanno mentito le due cose belle... e rifletterà l'animo di chi superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridendo, come ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno)'). Quale che sia la lettura ideologica proposta dall'autore, lo stesso Contini la definisce "vaghe intonazioni alle dominanti del momento", che certo non va sopravvalutata, ma forse neppure sottovalutata, Gozzano sigilla nel suo secondo libro alcune delle sue invenzioni più straordinarie. *I colloqui* si aprono con l'immagine di un io-personaggio, spiccato da sé, un "fratello muto", "che visse quella vita ch'io non vissi". La scissione quasi dostoevskiana è impostata con il solito piglio sorridente, scherzoso: l'aridità profonda, sterile della propria vita ha dato solo frutti letterari, gli unici possibili a quella fede che, come si leggerà in *Signorina Felicita*, "fa la vita

simile alla morte". È una variante dell'affermazione pirandelliana che vuole che la vita o si viva o si scriva, ma straniata in chiave di leggerezza quasi giocosa, scevra di ogni ombra di patetismo estetista: un'immagine del futuro male di vivere montaliano introdotta da un sorriso, qualcosa che solo Pascoli era riuscito a fare, in *Myricae*, nella ballatina *Gloria*, dove il non essere e il non volere, l'assenza, la non-identità, rappresentate da un Belacqua dantesco che non ha nessuna intenzione di scalare il "sacro monte", scivolano su se stessi accompagnati da un'orchestrina di cicale e di ranocchie. Più avanti incontreremo la storia di Paolo e Virginia, raccontata, nel poemetto omonimo, come una fantasia di maniera, sulla falsariga delle stampe settecentesche e ottocentesche che illustrarono le scene del romanzo di Saint-Pierre. È una storia di così esibita, compiaciuta finzione, consapevolmente risolta nell'assenza di qualunque effetto di realtà, da narcotizzare quasi il lettore e produrre, allorché si conclude, una reazione di segno opposto, in cui è il reale che stenta ad essere riconosciuto come tale e tende a compendiarsi totalmente in quell'"aridità larvata di chimere" cui accenna Paolo redivivo.

Signorina Felicita ovvero la Felicità è, assieme *All'amica di nonna Speranza*, uno dei testi più noti di Gozzano, quasi uno specimen della famosa affermazione montaliana, secondo la quale Gozzano, avrebbe fondato "la sua poesia sull'urto, o sullo choc, di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé". L'aulico e il prosaico cozzano tra loro sollevando scintille, la "riduzione del linguaggio aulico per contatto col prosaico secondo la formula illustrata dalla celebre rima camicie: Nietzsche" produce anche, come effetto inverso, "l'elevamento di tono del lessico quotidiano per immissione entro contesti stilistici alti e doviziosi" (Mengaldo). Si tratta d'un processo, già iniziato e portato a buon punto dal Pascoli e anche dal D'Annunzio, sia pure in

modi diversi, fondamentale per la creazione del linguaggio poetico della lirica italiana del Novecento, ovvero l'approdo a un verso, sognato, secondo Montale, da tutti i poeti moderni da Browning in poi, "che sia 'anche' prosa". D'Annunzio organizza materiali linguistici eterogenei in una sorta di intonazione omogenea, che ha il potere di amalgamare registri anche opposti, come appunto, per definizione, quello dell'aulico col prosaico. Parole di diversa provenienza (dalla tradizione letteraria, dal parlato, dal settore, così variamente esperito, come peraltro avviene in Pascoli, dei linguaggi speciali) vengono pronunciate con la stessa compiaciuta, intensa esclusività che s'addice ad un'esperienza d'eccezione, in cui tutto, anche ciò che è "basso", appare "alto", in riferimento al soggetto che lo compie. *A parte subiecti*, quale che sia il luogo linguistico di provenienza, tutto è elevato nel sistema espressivo dannunziano. Il sistema stilistico pascoliano prevede invece che le parole, lungi dall'essere sradicate dai contesti linguistici di provenienza, conservino il timbro originario. In *Myricae*, ad esempio, ma anche in certe zone dei *Poemetti*, l'orchestrazione dell'aulico con il prosaico avviene spesso attraverso una forma di finissimo humour giocoso, un "risolino diffuso" di cui il poeta parla nella sua corrispondenza con l'amico Severino Ferrari, una qualità tonale di cui D'Annunzio è totalmente privo e che permette al Pascoli la confezione di plessi stilistici armoniosi, anche se composti di materiale difforme. E certo, se a questi due poeti è toccato in sorte il compito storico di traghettare la poesia italiana da un secolo all'altro, è superfluo sottolineare come il modello stilistico gozzaniano si rifaccia più al Pascoli che al D'Annunzio. Gozzano lo fa suo, portandolo ad un'oltranza lessicale ancora sconosciuta al Pascoli e arricchendolo di reagenti tonali più forti, tra i quali spicca l'ironia.

Nell'ultima sezione dei *Colloqui*, quella dedicata all'"ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno" tre poesie, *Totò Merumeni*, *In casa del*

sopravvissuto e l'ultima, *I colloqui*, che dà titolo al libro, sono legate più direttamente alla persona del poeta e costituiscono gli elementi di un autoritratto meno dissimulato di quanto non accada in altre poesie. Il sorriso, che in Gozzano non si spegne quasi mai, assume parvenze malinconiche, orchestra solitudine (Totò vive in un "silenzio di chiostro e caserma"), esclusione volontaria e consapevole da ogni attività pubblica ("giunta l'ora di "vender parolette" / (il suo Petrarca!...) e farsi baratto o gazzettiere / Totò scelse l'esilio"), rinuncia ai sogni d'amore impossibile e al male estetico ("Buona è la vita senza foga, bello / goder di cose piccole e serene..."). Ma più che la "serena disperazione" che sarà di Saba, risalta una sorta di docile e quieta disposizione alla naturalità, anche fisica, dell'esistenza ("Un giorno è nato. Un giorno morirà"). Questo modello di saggezza esistenziale, che proietta la propria vita individuale nel grande ciclo del tutto (è già la tesi dell'*Analfabeta*, nella *Via del rifugio*) persuasa dell'imminenza ineludibile, ma non disperante della morte ("amici miei, non mi vedrete in via, / curvo dagli anni, tremulo e disfatto"), non avrà fortuna nel nostro Novecento (a parte qualche atteggiamento di Renato Serra, soprattutto nell'*Esame di coscienza di un letterato*) se non per l'implicazione di inettitudine anti-borghese che è possibile ravvisarvi, malgrado le affermazioni contrarie ("sia la mia vita piccola e borghese: / c'è in me la stoffa del borghese onesto"). Per trovare qualcosa di analogo, bisogna arretrare al Pascoli dei *Poemetti*, la cui idea direttiva in una lettera al pittore De Witt del 1899 suonava "press'a poco questa: c'è del gran dolore e del gran mistero nel mondo; ma nella vita semplice e familiare, e nella contemplazione della natura, specialmente in campagna, c'è gran consolazione, la quale pure non basta a liberarci dell'immutabile destino". Questa idea innesca in Pascoli il progetto di un ciclo georgico che ha per protagonisti Rosa e Rigo, due giovani contadini, e di cui un capitolo sono i *Filugelli*, il poemetto dedicato alla coltivazione dei bachi da seta. Nasce da una disposizione simi-

le (si veda *Pioggia d'agosto*, vv. 29-30: "La natura! Poter chiudere in versi / i misteri che svela a chi l'indaga") l'incompiuto, e in buona parte indefinito, poemetto gozzaniano sulle farfalle, di cui pochi lacerti apparvero negli ultimi anni di vita e che fu pubblicato solo postumo.

Le farfalle

A lungo considerate opera fallita, si dovessero intendere come espressione di gusto parnassiano innestato di florescenze fito e zoomorfe del liberty o come aspirazione delusa a una poesia accordata alle nuove esigenze spirituali del poeta, solo di recente *Le farfalle* hanno cominciato ad interessare seriamente la filologia e la critica gozzaniana. È probabile, anche se il concetto può essere appena abbozzato in questa sede, che nel poema, apparentemente didascalico, o meglio composto sulla falsariga dell'*Invito a Lesbia Cidonia* del Mascheroni e *Del baco da seta* di Zaccaria Betti, ma, come s'è detto, soprattutto illuminato dalla luce poetica dei *Filugelli* pascoliani, che Gozzano abbia riversato la parte più alta della sua ispirazione. *Le farfalle* risultano ciò che resta di una grande visione: l'immagine di un mondo osservato in quello spazio tra essere e nulla che Gozzano riconosceva da sempre come propria dimensione specifica. Poema dell'"illusorietà del mondo", "reggia del non essere più, del non essere ancora dominato dal divenire e dalla metamorfosi" (Pontiggia), il poeta vi s'accosta non più con un'intonazione ironica, quella che preponderante nelle raccolte precedenti, ma giocosa, il che spiega e giustifica, rendendoli funzionali, i fitti calchi linguistici arcaicizzanti che hanno sconcertato più di un lettore.

Dopo la pubblicazione dei *Colloqui*, restano a Gozzano ancora cinque anni da vivere. Nel febbraio 1912 il poeta si imbarcò, in compagnia dell'amico Giacomo Garrone, ammalato come lui di tubercolosi, per il viaggio in Oriente che doveva restituirgli la salute e che forse non toccò tutte

le tappe che in seguito si volle far credere e fu nel complesso piuttosto breve, se in aprile i due amici erano già di ritorno. Il frutto letterario di questo viaggio fu il volume di prose *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India* (1912-1913) apparso nel 1917 da Treves con prefazione di G.A. Borgese. Di questo volume basti qui dire che racchiude alcune fra le pagine più belle della narrativa italiana del primo Novecento: di notevole rilievo, talora eccezionale, anche le novelle raccolte in vari volumi postumi e le prose dell'*Altare del passato* (1917).

Nel 1913 Gozzano dichiara in un'intervista alla "Stampa" di aver firmato con Treves il contratto per la pubblicazione delle *Farfalle* e, cosa che sarebbe risultata non vera, di avere già consegnato il manoscritto. Da qualche tempo, come rivela un passo di una lettera a Renato Serra del 19 marzo 1915, la lettura preferita dal poeta sono opere di mistica occidentale e orientale, in particolare i poemi di *Asvachosa*. Nell'aprile dello stesso anno viene dichiarato definitivamente non idoneo al servizio militare, decisione del Consiglio di Leva che lo sottrarrà alla guerra, provocandogli la mortificazione di chi, "in questi giorni rossi di battaglia", può solo assistere senza intervenire, espressa nella poesia *La bella preda*. All'inizio del 1916, si impegna alla sceneggiatura di un film su San Francesco, che però non venne mai realizzato. A giugno è in Liguria, al mare, ove la salute sembra andar meglio. Ma il 16 luglio è colpito da una forte emottisi e viene ricoverato in ospedale. Muore il 9 agosto: due giorni dopo viene sepolto, in presenza di pochi intimi, nel cimitero di Agliè.

2005

L'essenza eterna delle cose: per la morte di Mario Luzi

Con Mario Luzi esce di scena l'ultimo dei grandi vecchi della nostra letteratura, più volte candidato al premio Nobel, la voce più alta scaturita da quella variante, in area fiorentina, della poesia pura d'origine francese, per la quale, come ebbe a scrivere Contini, "i detrattori della poesia moderna", prima di tutti il critico di stretta osservanza crociana Francesco Flora, inventarono, in senso spregiativo, "l'etichetta di ermetismo".

Luzi, che era nato a Castello, vicino Firenze, esordì nel 1935, ancora studente universitario, con la raccolta *La barca*. S'era già formato il gruppo di scrittori e artisti che costituirono per qualche anno la punta della società letteraria e fecero di Firenze una nuova Atene, gravitando per i loro incontri tra il caffè San Marco e quello, tuttora caro ai turisti culturali, delle Giubbe rosse. Tra loro, Montale, Gadda, Betocchi, Vittorini, Quasimodo, Landolfi, Rosai, a cui si aggiunsero i più giovani Bigongiari, Parronchi, Bilenchi, Macrì, Traverso, Bo e, appunto, Luzi. La barca apparve subito come uno degli incunaboli tematici e linguistici della nuova poesia, assieme a *Isola*, di Alfonso Gatto, e *Oboe sommerso* di Salvatore Quasimodo, usciti entrambi tre anni prima. In seguito sarebbe toccato a un critico come Carlo Bo farsi estensore, nella celeberrima conferenza *Letteratura come vita*, del nucleo di poetica sottesa ad esperienze pur notevolmente diverse tra loro, ma i cui referenti comuni erano la consacrazione a quella forma di trascendenza dalla comune storia umana che fu definita "assenza", a cui si accompagnava la religione della parola intesa come suprema realtà, insieme grido e silenzio.

Rispetto al surreale Gatto e al vaticinante, ancorché ellittico Quasimodo, il giovane Luzi coltiva una pianta più ricca di materia filosofica (si parlò per lui di "platonismo gnoseologico"), di base mallarmeana, ma temprata da ricchissimi innesti dalle più varie tradizioni europee, da Coleridge, Nerval, Valéry a Hofmannsthal, Rilke, Eliot, in cui spiccano, per

la parte italiana, Dante, Foscolo, Leopardi, Pascoli, nonché, nell'area più specificamente novecentesca, Onofri e Campana. "Sulla terra accadono senza luogo / senza perché le indelebili / verità": sono versi tratti dall'*Immensità dell'attimo*, una lirica che è tra le più significative, fin dal titolo, di questo periodo. Il poeta è colui che dà nome alle cose e ne svela l'essenza eterna e invisibile, mentre il mondo del contingente e della storia si assottigliano fin quasi a scomparire. È una tendenza che continua e si mette a fuoco nelle raccolte successive: *Avvento notturno* (1940), *Un brindisi* (1946), *Quaderno gotico* (1947), *Primizie del deserto* (1952), e *Onore del vero* (1957). In questi due ultimi libri, s'esprimerebbe, a giudizio di buona parte della critica, il miglior Luzi. È il momento in cui la raffinata ermeneutica tra cielo e terra appare più vibrante di ragioni umane e il poeta è più felicemente, e si direbbe quasi meno programmaticamente, sorpreso dalle proprie emozioni e dalle immagini ad esse correlate. È quanto accade, in particolare, in *Nell'imminenza dei quarant'anni*, una lirica di *Onore del vero*, diventata giustamente famosa. Si tratta d'un testo degno, soprattutto nelle prime due strofe, del miglior Eliot, quello di *A song for Simeone*. Si accenna a un "cupo borgo" (esegeti forse inopportuni lo identificherebbero in seguito con Viterbo, dove Luzi si trovava, nel 1954, per la sessione autunnale degli esami di maturità) ove "corre un vento d'altipiano", vento letterale, ma anche metaforico ("L'albero di dolore scuote i rami..."), che aduna gli anni del passato a sciame e li fa turbinare, con gli eventi fondamentali di un'esistenza non ancora adempiuta.

Con *Dal fondo delle campagne*, che esce nel 1965, ma raccoglie poesie scritte tra il 1956 e il 1960, anche la poesia di Luzi, come stava avvenendo o sarebbe avvenuto di lì a poco per altri maestri del Novecento, si avvia verso la prosa, in questo caso "una sorta di prosa pausata", come l'avrebbe definita Contini, "in cui s'incide una spietata analisi dei rapporti umani". Il linguaggio si fa meno teso, sembra perdere

quanto di troppo prezioso aveva elaborato nella primitiva educazione ermetica, diventa più colloquiale, assumendo un'impostazione argomentativa. Talora mima, anche qui con tecnica eliotiana, il procedimento del parlato teatrale.

Comincia una fase che attraverserà tutta la seconda parte della vita artistica di Luzi: il poeta prende ad oggetto il "magma" del vissuto, "passando a provarsi", come ha scritto Fortini, "negli ambienti quotidiani della società urbana degli anni Sessanta", massima apertura verso la storia di una poesia che era parsa costituzionalmente votata alla "assenza" e a quello che l'autore stesso definiva il "dopo-tempo". È un "nuovo" Luzi, poematico e narrativo, gnomico e parabolico, che dà prova eccezionale di sé in alcuni dei testi che costituiscono *Su fondamenti invisibili* del 1971. Di questa raccolta resta particolarmente memorabile il testo d'apertura, intitolato *Il fiume*, di cui è caro a tutti i lettori risillabare i primi, bellissimi versi: "Quando si è giovani / e uno per avventatezza o incuria / segna senza badarvi il suo destino, / molti anni o pochi giorni / di vita irredimibile pagata tutta...".

Fondamentalmente su questo registro, con piglio poetico ancora notevole, ma meno scintillante, le prove successive, da *Il fuoco della controversia* (1978), a *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), e ancora *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1999), *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), fino alle ultime opere. Il visibile e l'invisibile, il contingente e il trascendente restano i termini di una perpetua, vitale "controversia", ma l'opera di comprensione e mediazione della parola tra i due poli si fa sempre più difficile e dolorosa. La novità è che il viaggio attraverso il tempo storico, intrapreso a partire da *Nel magma*, incontra i fatti della cronaca degli anni più recenti, sviluppando un senso di fallimento e di naufragio, di crisi forse definitiva e irrimediabile della civiltà. Ciò è evidente soprattutto nella sezione *Muore ignominiosamente la repubblica* di *Al fuoco della controversia*. Echeggiano in quei versi tematiche civili

prima inusitate, che vengono orchestrate in tonalità nuove, come il sarcasmo, lo sdegno, con momenti di forte, dissonante espressività linguistica. Ma, nella crisi dei valori che affligge l'umanità del nostro tempo, non è tuttavia perduta, anzi è ribadita, come risulta soprattutto da *Frase e incisi di un canto salutare*, la fiducia nella parola. La poesia ha ancora, per Luzi, un ruolo insostituibile nella perpetua creazione del mondo. La sua funzione è sempre quella di dar vita a ciò che è ancora inespresso. All'antica eredità orfica mallarmeana si aggiungono ora suggestioni provenienti dal pensiero di Theilard de Chardin.

In *Viaggio celeste e terrestre* di Simone Martini il poeta si accosta al suo pittore prediletto fino ad identificarsi con lui. Il viaggio immaginario, l'ultimo viaggio di Simone, si fa figura e bilancio di una consacrazione all'arte che dura quanto la vita stessa, anzi coincide con essa. Luzi, come già il Bertolucci della *Camera da letto*, cede alla tentazione del poema, forma che sembrava ormai bandita dalla poesia moderna dopo la proibizione di Poe. Dell'estrema opera poetica di Luzi ricorderemo ancora *Sotto specie umana*, raccolta del 1999 e le recentissime *Poesie ritrovate* (2003), una trentina di liriche risalenti agli anni trenta, che l'autore credeva perdute, riaffiorate, assieme al manoscritto autografo della *Barca*, dai depositi di un antiquario fiorentino.

Luzi è stato anche autore teatrale. Ma, soprattutto, l'ininterrotto interesse per la poesia, il suo senso, la sua necessità e funzione nella vita dell'uomo si è espresso, in piena sintonia con l'attività direttamente creativa, con l'opera del traduttore (dal francese e dall'inglese) e del saggista. Luzi ha scritto pagine squisite su Dante, Leopardi, Mallarmé e l'esperienza simbolista da Novalis a Pascoli e a D'Annunzio. A proposito di quest'ultimo tema, si può dire che giovani di più generazioni, compreso chi scrive, siano stati introdotti alla poesia moderna dalla fortunata antologia *L'idea simbolista*, pubblicata a prezzo economico, e con grande successo, nella collana "Saper tutto" dell'editore Garzanti. Importante

anche l'attività del critico militante, che discute opere, poetiche, ideologie letterarie, metodi.

Muore uno dei più grandi poeti contemporanei, ma anche un intellettuale completo, uno degli ultimi esemplari rimasti in Italia. Lo rimpiangeremo, ma ora prevale il dolore.

2005

Alfonso Gatto

Torna in libreria, dopo una troppo lunga latitanza, l'opera in versi di Alfonso Gatto, uno dei più grandi, ma purtroppo meno conosciuti poeti del nostro secolo. Il libro, ottimamente curato da Silvio Ramat (Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, Mondadori, pagg. 768, Euro 14,80), è da salutare tra gli eventi più cospicui della stagione letteraria.

Il lungo e ricco viaggio di Gatto tra le parole (ma egli, fu, come è noto, anche pittore) cominciò nel 1932, con *Isola*, un volumetto misto di prosa e versi, pubblicato a ventitré anni, agli albori di un decennio che si sarebbe consacrato, con qualche eccezione (da ricordare almeno Betocchi, Bertolucci, Caproni, Penna), alla cosiddetta poesia pura, poi ribattezzata ermetica, non senza perplessità, da Francesco Flora. *Oboe sommerso* di Quasimodo, uscito lo stesso anno, risillabava, dopo *Acque e terre*, del 1930, sugli spartiti ungarettiani che avrebbero costituito *Sentimento del tempo*, armonie e spunti melodici di lì a poco tipici della *koinè* ermetica, a lungo delegata alla decifrazione dell'assoluto, tra Assenza ed Essenza.

Gatto ha di suo fin dall'esordio, rispetto agli altri, una particolare sensibilità impressionistica e sensoriale, disposta al canto fino al virtuosismo metrico, che si sviluppa e dilata in una ricchissima, pressoché prodigiosa vena analogica. L'effetto, nei passaggi più alti, è qualcosa come una dolce alogia, un vertiginoso fluire di immagini rampollanti l'una dall'altra, ("surrealismo d'idillio", lo definì Giansiro Ferrata) sottese e spesso originate da una raffinata orchestrazione fonosimbolica, di evidente origine pascoliana. Ecco una piccola gemma, un *haiku* estenuato e trepido, soprattutto nell'ultima, bellissima immagine, che non abbandona la memoria del lettore: "Due ponti / chiedono stupore rosa di sera / con una corsa di volte sgomente. / In una leggerezza rassegnata / la città bianca resiste / ed è vera. / L'anima dorme tra due foglie lente, / in un impaccio docile, stupita".

Sono caratteristiche che producono effetti di intensa originalità, soprattutto nella seconda raccolta di Gatto, *Morto ai paesi*, poi confluita, assieme ad altre, in *Nuove poesie* nel 1950. Nei momenti di minor purezza, è possibile riscontrare anche qualcuno dei “vizi” poetici, così definiti da Montale recensendo *Isola*. Essi appaiono quando la vena più naturale e cantabile di Gatto, così immediata e fragrante (“pittoricità cromatica della sensazione”, la definiva Contini) nell’aderire al repertorio delle immagini, delle epifanie del paesaggio meridionale, del fluire dei ricordi, si complica di una sorta di lambiccato *trobar clus*. Risulta allora un complesso di stilemi tra cui spiccano l’abolizione dell’articolo, soprattutto determinativo, l’abuso dei plurali indeterminati e della sintassi nominale, l’uso etilomogico delle parole, la transitivizzazione dei verbi intransitivi, l’eccesso di astratti, l’abuso dell’ellissi sintattica. È il modo di Gatto di contribuire alla formazione di una grammatica ermetica che avrebbe fatto sentire i suoi effetti fin quasi ai nostri giorni e che, al di là di ogni discutibile giudizio di valore, rimane comunque un fatto di grande importanza storica.

Nell’immediato dopoguerra, la poesia italiana si trasforma, riscuotendosi dalle derive metafisiche. Tornano in evidenza i poeti “relazionali”, quelli per cui il mondo di tutti i giorni, nei suoi macro e micro eventi, esiste. Debenedetti li opponeva agli ermetici, connettendoli a Saba, piuttosto che a Ungaretti o Montale. In questo contesto non furono pochi, tra coloro che avevano porto l’orecchio alle sirene dell’ermetismo, a mutare, almeno in parte, la maniera: basti pensare a Quasimodo, ma anche ai più giovani Sereni e Fortini. Gatto si apre a nuovi contenuti e a nuove esperienze formali, il cui frutto è il volume dal titolo manzoniano *La storia delle vittime*, che raccoglie poesie dal 1944 al 1965 e fu pubblicato nel 1966. Al melodista purissimo delle raccolte precedenti, non indegno di due tra i più grandi cultori del genere, Di Giacomo e Pascoli, s’affianca ora il poeta civile, che svolge temi resistenziali e populistici o si concentra a meditare

su un’idea di storia del tutto controcorrente rispetto a quella ufficiale. Qualcosa cambia, ma non troppo: la nuova orchestrazione, assorbe più di quanto non contraddica quella precedente. Grandi versi sapienziali prendono corpo, quasi fisico, sotto la luce del mare o del cielo (“il cielo di Milano d’agro e d’oro”) e lo splendore delle nature morte, si intonano alla musica delle rime o al silenzio della neve che copre i morti: poi si dissolvono con un lieve scrollo. *Le Rime di viaggio per la terra dipinta* sono l’ultima, abbacinante festa del puro vedere e udire, appena orlata da una lievissima e musicale malinconia: “La pera verde e l’uva dell’agretto / colore di pisello, i pesci argento: / d’azzurro freddo e nuvolo, ma netto / il sole – e l’estro – se lo sbriglia il vento”.

2005

La grandissima avventura

Ludovico Ariosto pose mano all'*Orlando furioso* a trentun anni, quando aveva già scritto qualcuna delle sue opere definite minori, e vi rimase seppellito per un decennio (la prima edizione del poema uscì nel 1516), per spendere poi, come scrive il De Sanctis, "tutto il rimanente della vita a emendarlo". Non fu facile conciliare la composizione del poema con i pesanti doveri del cortigiano, al servizio del Cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca Alfonso, signore di Ferrara. Il cardinale non amava molto le "corbellerie" nelle quali, secondo lui, Ludovico sciupava la parte migliore del suo ingegno. E forse il cardinale, che in realtà temeva che l'Ariosto lo servisse meno bene, non aveva tutti i torti. Si racconta, aggiunge De Sanctis, che una volta il poeta "andasse sino a Modena in pianelle, e non se ne accorse che a metà della via. Altri fatti si narrano della sua distrazione. Che cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando furioso*".

Ma che cos'è l'*Orlando furioso*? Ariosto lo intese come una "gionta", qualcosa come un'appendice, la continuazione del poema scritto da un altro, l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, l'Omero della corte ferrarese, interrotto nel 1494, qualche mese prima della morte dell'autore. Boiardo aveva riorchestrato nel suo *Orlando* l'antica materia dei cantari e dei romanzi cavallereschi, coltivando un'intonazione nostalgica, in cui il gusto per le avventure e le storie d'amore si fondono con un residuo di superstite spirito epico, ancora caro, in pieno Quattrocento, ai signori feudali estensi. Ariosto riprende esattamente dal punto in cui Boiardo aveva lasciato cadere la penna, forse angustiato per i casi della storia contemporanea, l'anno stesso in cui Carlo VIII di Francia scendeva in Italia con il suo esercito per metterla a ferro e fuoco e rivelarne, come avrebbero scritto gli storici, il vuoto di potenza che sarebbe durato secoli. L'*Orlando innamorato* si chiude con Angelica, contesa da Orlando e Rinaldo, e promessa in premio, da Carlo Magno, a

quello dei due paladini che, nella prossima battaglia, avesse fatto più strage di nemici.

L'Ariosto riprende da qui, consegnandoci come ha osservato acutamente Calvino, un poema senza inizio o meglio che "si rifiuta di cominciare, perché si presenta come la continuazione d'un altro poema". È un espediente che fa uscire un libro dal cilindro di un altro ed evoca armoniche care al funambolo per eccellenza di tutta la letteratura, presente, passata e forse anche futura, il Borges di *Finzioni*, persuaso che leggere un libro, ad esempio il *Don Chisciotte*, è sempre riscriverlo. Si può definire, tra i tanti modi possibili, forse inesauribili, l'*Orlando furioso* come il frutto di una lettura dell'altro *Orlando*, che non si materializza in un libro parallelo, nell'accezione cara a Giorgio Manganelli, ma diventa "gionta", continuazione e trasformazione del precedente. Se li leggessimo l'uno dietro l'altro, i due Orlandi, l'uno innamorato, l'altro impazzito per amore, vedremmo, in una sorta di accelerazione filmica, "le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese", il materiale delle *chanson de geste* e delle leggende bretoni, giungere, attraversati i secoli, al Boiardo, perdere buona parte dell'aspetto ligneo, che li rende simili ai pupi siciliani, disporsi all'età nuova e, di lì a poco, al trattamento straordinario dell'Ariosto.

Varcata la soglia del primo verso dell'*Orlando furioso*, quella materia tende ad articolarsi nel senso d'un tecnicismo che ha pochi eguali nella letteratura universale. L'ottava ariostesca, ben diversa da quella ancora cigolante del Boiardo, si trasforma in un organismo prodigiosamente duttile, metamorfico, supremamente plastico e musicale, in cui le infinite forme della realtà sembrano riflettersi e come rampollare l'una dall'altra, in modo che l'unità s'esalti nel molteplice. Qualcuno potrebbe riscontrare in questo lo spirito eterno del platonismo, uno dei motori dell'episteme rinascimentale, che proietta sul poema un'idea del mondo sempre rinnovata e tuttavia sempre uguale a se stessa.

Un personaggio del Foscolo, Didimo Chierico, strampalato eroe sterniano di un frammento narrativo rimasto incompiuto, traduce in una felicissima immagine questa concertazione inimitabile. Foscolo rappresenta Didimo mentre osserva il mare: "Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé; e un giorno mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompeva sulla spiaggia, esclamò: 'Così vien poetando l'Ariosto'".

Benedetto Croce, in uno scritto che è uno degli esiti più felici della sua saggistica letteraria, si provò a tradurre concettualmente la visione di quel moto ondosso, insieme reale e illusorio, in cui il tutto si divide e ricompone, rafforzando attraverso la diversità la propria coerenza. Parlò di "armonia", intesa come suprema coscienza della ricchezza e varietà dell'essere, improntato a una complessiva positività, di cui partecipa anche l'uomo, quando sappia accordarsi con gli equilibri naturali. Ariosto, dunque, sarebbe il poeta dell'armonia cosmica, il cui riflesso artistico è, nel poema, il susseguirsi e accordarsi delle più varie tonalità, senza che alcuna mai prevalga sull'altra. Strumento supremo di regolazione e coordinazione, l'ironia (ma forse meglio sarebbe, sia pure contro il parere di Croce, chiamarla umorismo, come già accennava il De Sanctis) si presenta in forma d'una sorta di diffuso sorriso che permea tutta l'opera, simile a quello che increspa lievemente le labbra della Gioconda di Leonardo. In quel sorriso Ariosto arrocca il suo punto di vista, da lì osserva i casi della vita: là pone il luogo aereo da cui parte l'Ippogrifo, il cavallo alato, cavalcato da Astolfo, per il suo volo sulla luna, alla ricerca del senno di Orlando, perduto per troppo amore, dopoché Angelica, la dama contesa da tutti i cavalieri, cristiani e pagani, gli ha preferito come sposo Medoro, umile fante dell'esercito saraceno. È un sorriso in cui si esprime l'accettazione schietta, piena e laicamente consapevole della vita, il sorriso del Rinascimento sul Medioevo piagnone, perché il Dio dell'Ariosto, scrive

Croce, “guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell’uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l’ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l’eterna dialettica, il ritmo e l’armonia”.

È giusta questa lettura? Chi oserebbe opporsi? Quel sorriso, che qualsiasi lettore può riscontrare, esiste effettivamente e possiamo considerarlo il segno e lo strumento del sublime bilanciarsi e accordarsi, in un insieme magico, di tonalità, emozioni e sentimenti anche contrastanti. Ariosto è davvero il poeta dell’armonia. Ma, ci chiediamo, quell’armonia appartiene al mondo o solo all’*Orlando furioso*? Il poeta riflette nel suo poema una scintilla radiosa dello splendore dell’universo o, come il Mago Atlante ha costruito l’opera in forma di palazzo incantato in cui attirare, nascondere e proteggere il lettore da una realtà che, aldilà dell’illusione rinascimentale, è già quella “effettuale” del Machiavelli? Qual è il vero significato del sorriso di Ariosto?

2005

Viaggio al fondo del Novecento

In un tempo in cui l’umanità sembra rifuggire dall’esercizio della memoria, servono a qualcosa i bilanci, possiamo credere ancora ad una loro funzione pedagogica? È quanto si domanda Cesare Segre nel suo nuovo libro, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* (Einaudi, pagg. 322, Euro 22), dando una risposta negativa. L’Italia d’oggi, impegnata a dissipare quel che resta del suo patrimonio culturale e civile, si mostra poco sensibile a qualsiasi stimolo alla riflessione. È la ragione per cui i bilanci veri e propri occupano solo due capitoli del volume di Segre, molto ricco e articolato: il primo, *Note per un bilancio del Novecento*, e il quarto, *Il tragico e la Shoah nel romanzo del Novecento*. Ciononostante, aggiunge l’autore, “una buona parte del libro può essere letta come qualcosa che rassomiglia ad un bilancio, “anzitutto il capitolo su Etica e letteratura, che per chi scrive è la conclusione di decenni d’attività critica”. S’annuncia un tema, il rapporto tra arte e morale, che si svilupperà fino a permeare gran parte del volume e costituirne il senso profondo. Il lettore, stuzzicato dalla riproposta di una questione che sembrava chiusa per sempre con il Croce, corre a *Etica e letteratura*.

Quella che sembrava una formula liberatrice, la vecchia *art pour l’art* d’ottocentesca memoria, viene ripresa e rovesciata come un guanto. Segre non ne nega la legittimità, ma la riferisce essenzialmente all’“impostazione sessuofobica che ha dominato per secoli”: il suo vero obiettivo polemico sarebbero le troppo frequenti accuse di offesa al pudore che hanno costellato la pubblicazione di molte opere d’arte.

Ben diverso è il caso di un più ampio concetto di moralità, “riferito ai comportamenti sociali nel loro complesso, cioè a tutto quanto tocca l’atteggiamento dell’individuo verso i suoi simili”. Segre si rifà, in proposito, a un passo di Abraham Yes-hoshua: “Ha un carattere morale ogni affermazione assoluta e universalmente valida che indica ciò che si deve o non si deve fare nei rapporti umani”. Nessuna espressione della nostra umanità, neppure quella artistica, dovrebbe ritenersi

svincolata da questa definizione. E ciò non solo nel senso caro al Croce del *Breviario d'estetica*, citato polemicamente, per cui ogni opera d'arte è *naturaliter* morale, quanto più schiettamente è arte, ovvero aliena da altro che non sia se stessa.. "Poniamo" osserva Segre "che uno scrittore incentri un suo romanzo su un personaggio negativo, o senz'altro un criminale, rendendolo però in qualche modo affascinante. Il lettore è destinato ad essere influenzato da questo fascino e dalle enunciazioni che lo producono, a parte i casi in cui lo scrittore scinde le proprie responsabilità e smentisce il proprio personaggio, almeno facendo trasparire o intravedere una condanna; ciò che non sempre avviene. In questo caso diventa impossibile sapere se pensieri o atti del personaggio siano condivisi, o solo descritti, dall'autore". Viene sospettato addirittura come eticamente ambiguo un modulo stilistico carissimo al Verga, il discorso indiretto libero, che "produce l'osmosi dei pensieri e delle reazioni del personaggio entro il testo dell'autore, quasi fossero pensieri e reazioni suoi", con il risultato che l'esatta posizione dello scrittore potrebbe riuscire incerta. Anche se, si riconosce con qualche sollievo da parte nostra, questi ha comunque "infiniti mezzi per far trasparire la propria simpatia o avversione verso i comportamenti dei personaggi".

Volete un esempio di un libro che, sul filo di questi ragionamenti, sarebbe stato meglio non scrivere? È tratto da un teorico americano della *fiction*, Wayne C. Booth. In un capitolo di *Retorica della narrativa* (1961), dal significativo titolo *La moralità della narrazione impersonale*, Booth dichiara di non poter scusare Céline per aver scritto *Voyage au bout de la nuit*, un libro che "se preso sul serio dal lettore, non può non corromperlo". Non è forse una citazione felicissima. Segre è però, di suo, più sottile: non è che voglia riabilitare il contenutismo, a spese del *Voyage*. Riconosce che le strade della letteratura sono infinite: scelte come quella di Céline non impediscono certo "di raggiungere i culmini della qualità". Ma, aggiunge, "i lettori sono altrettanto liberi di conside-

rare, tra gli elementi che fanno l'eccellenza di uno scrittore, anche la luce che le sue opere portano alla comprensione e alla futura soluzione dei problemi morali".

Credo che questa conclusione pragmatica sia discutibile, ma nel complesso rispettabile: il problema è che tende ad escludere molti dei libri che più abbiamo amato, tra i quali le *Fleurs du mal* di Baudelaire, buona parte della *Recherche* di Proust, la poesia di Sandro Penna, alla quale il critico riconosce, sia pure in senso prevalentemente linguistico, una "classica semplicità". Nessuno di questi libri porta luce ad altro che a se stesso. Ma questo diminuisce la loro grandezza?

Quella che può sembrare, comunque si presenti ed argomenti, una pregiudiziale etica, rende forse un po' più convenzionali di quanto non si sarebbe voluto le pur utili *Note per un bilancio del Novecento*. È probabile invece che contribuisca all'effetto intenso che il capitolo di chiusura, *Il tragico e la Shoah nel romanzo del Novecento*, produce sul lettore. Anche le vie della critica, dunque, come quelle dell'arte, sarebbero imprevedibili.

Rileveremo tra gli aspetti positivi del libro il riaffiorare, dopo gli anni di strutturalismo e semiologia, di elementi umorali definiti a suo tempo da Debenedetti "la poesia del critico", già svalutati dal Segre di *I segni e la critica* (1969) come "interpretazioni impressionistiche". Essi, converrà forse il Segre attuale, rendono la pagina più morbida, ricca di toni, più fertilmente disponibile per la libertà d'interpretazione di quanto non fossero i diagrammi ineccepibili, ma anche terrificanti, che costellavano negli anni Settanta e Ottanta le pagine degli scienziati della letteratura che si presentavano in camice bianco e guanti di lattice.

2006

Quelle bolle così leggere

Sulla soglia dei nuovi racconti di *Bolle* (Einaudi, pagg. 182, Euro 16,50), Marco Lodoli fa recitare ad Antonino, un bambino di otto anni, un po' strano, che vive in un mondo tutto suo – il mio poeta, lo definisce la madre – una poesia natalizia anch'essa un po' strana. Non quella in cui la cometa brilla in cielo, che tutti si aspettavano: ma una composta da lui e ripetuta ossessivamente per il corso della serata: “Bolle, bolle bolle, sono belle le bolle, girano tra il sole e le zolle, colorate di ombre e di stelle, bolle bolle bolle, bolle cose e bolle rose, bolle i giorni e le notti, bolle pianeti e bolle segreti, bolle Gesù, bolle quaggiù, le ami e le soffi, se le tocchi le scoppi, sono belle le bolle, sono niente le bolle”. Il bambino non se la finisce più. Il padre s'innervosisce, lo minaccia intimandogli di smettere; poi, d'improvviso, scocca la rivelazione: la sua vita e quella dei parenti, le sere e i giorni che verranno, tutto comincia a vorticare in bolle, “tutto gli sembra un sogno che ruota su se stesso”. La storia, che si chiude con il padre che stringe con forza la mano del figlio, risulta un perfetto introito alla materia dei racconti che seguono, ma anche la ricapitolazione, e definizione in un rapido flash narrativo, di tutto quel che precede, a partire dal romanzo d'esordio di Lodoli, il *Diario del millennio che fugge*, uscito nel 1986.

Lodoli si presentò fra i cosiddetti narratori degli anni Ottanta, che partirono in gruppo foltissimo, come i ciclisti all'inizio della gara, e di cui pochi ritroviamo in volata, con un capitale che lo distingueva: l'ambizione al romanzo esistenziale, con le implicazioni fisiche e metafisiche del caso, nel sospetto che tutto sia illusione. Ma è un'illusione che si può amare, perché correlata alla leggerezza, quella identificata da Milan Kundera, in un romanzo famoso, solo due anni prima, nel 1984. L'insostenibile leggerezza dell'essere, espressione che connota Nietzsche, si traduce, nella lettura che del mondo fa Lodoli, in bolle d'aria, in cui la pesantezza delle cose tende a svaporare e il racconto si fa più limpido e trasparente.

Già nel primo romanzo, attraverso le intercapedini di un congegno narrativo forse un po' troppo affollato di vicende e digressioni, nei momenti migliori il millennio fugge lievitando. Il sogno visita a tratti anche la materia per lo più crudele, ma non greve, delle storie raccolte nel *Grande raccordo* e si compone in una misura che sfiora quasi la perfezione nei *Fannulloni*, l'ultimo dei tre lunghi racconti (ma l'autore li definisce "brevi romanzi") che fanno parte della trilogia *I principianti*. Credo che la figura di Gabèn, il negro che è partito da un paese misterioso, ultimo di sessanta fratelli, falso pugile, sedicente musicista e ambasciatore, per approdare a una stanza con quattro letti della periferia di Roma, ove vive con due iugoslavi e un tunisino, sia tra le invenzioni più intense e poetiche accreditabili alla narrativa italiana degli ultimi venticinque anni. Bellissime, in particolare, le pagine poste alla conclusione del racconto, allorché in Gabèn si reincarna un Hermes notturno psicopompo, sgangherato e meraviglioso come la corriera rubata a Piazza Indipendenza, con la quale porta in giro per Roma vivi e morti; questi ultimi, un po' intimiditi dalla folla, seduti nei posti in fondo, "avevano belle facce rugose, nuvole arruffate di capelli grigi, occhi da uccelli notturni... tenevano il naso pigiato contro i vetri e restavano zitti a scrutare il panorama".

Questa forma di realismo magico, di onirismo portato dal vento e quasi danzante sulle zone più degradate dello hinterland romano, è un piccolo miracolo che si ripete nella narrativa di Lodoli e ora anche in alcuni dei racconti di *Bolle*. Penso in particolare al *Superstite*, che ha sempre a che fare con una corriera ed è la storia di un vivo che avrebbe dovuto essere morto; ma anche a *Disgraziati*, storia delicatissima, malgrado l'ambientazione socioculturale dei personaggi, di una umanità che fiorisce imprevedibilmente in un contesto di violenza e quasi d'abiezione. Nel *Campanile bruno*, in cui campeggia un collezionismo ossessivo che si traduce in psicosi e si conclude con un delitto, Lodoli si ritrova più vicino alle sue origini dostoevskiane; ma si tratta di un Dostoevskij

insufflato d'aria, che sembrerebbe iscritto anch'esso in una bolla. Il racconto assomiglia a quei globi di vetro che sono l'ossessione del protagonista fin dall'infanzia, ove sono racchiuse figure e paesaggi irreali, la Mecca, le Piramidi, le pietre dell'isola di Pasqua, e la neve s'agita, al più lieve scrollo, "in una tempesta serena"; ossimoro, quest'ultimo, che eleggerei volentieri a cifra di questo libro.

2006

Ritratto di Sergio Solmi

Vengono ripubblicati, con il tomo primo del quarto volume delle *Opere di Sergio Solmi* curate da Giovanni Pacchiano (Adelphi, pagg. 519, Euro 45), testi quali *Il pensiero di Alain* e *La salute di Montaigne* e altri scritti di letteratura francese, usciti in prima edizione rispettivamente nel 1930 e nel 1942. Solmi è da considerare fra i maestri della nostra saggistica, anche se la circolazione dei suoi libri nell'Italia odierna, malgrado la benemerita riedizione in corso ormai da un ventennio, è limitata a poche mosche bianche: i soliti addetti ai lavori, qualche *aficionado*, i pochissimi giovani che possono avere incontrato nel corso dei loro studi universitari almeno *Scrittori negli anni*, una delle gemme della nostra critica militante, o i bellissimi e fondamentali saggi su Leopardi.

Solmi, che fu pure poeta, e notevole, si affacciò giovanissimo, a soli ventitré anni, nel 1922, alla letteratura, allorché fondò a Torino, assieme ad altri amici, fra cui spiccava Giacomo Debenedetti, la rivista "Primo tempo", sulla quale uscirono alcune delle prime poesie di Montale. Erano anni di crepuscolo di un crocianesimo che era stato rivitalizzante per la nostra cultura, ma tendeva ormai a irrigidirsi, come scrisse lo stesso Solmi, negli "schemi trascendenti dell'astrazione sistematica" e, nella pratica critica, nelle formule un po' fruste e ripetitive degli epigoni. Il meglio della nostra intelligenza letteraria si esprimeva nella fervida ricerca di percorsi europei. Particolarmente attivi erano ricognitori culturali come Emilio Cecchi, primo recensore italiano dell'*Ulysses* di Joyce, Debenedetti, il cui punto di partenza nel lungo viaggio che insegue l'epifania del personaggio uomo nella letteratura contemporanea è il grande saggio su Proust del 1925, Montale, protagonista del caso Svevo e autore di una delle più precoci segnalazioni di un grande poeta come Thomas S. Eliot. Gli itinerari di Solmi furono, in particolare, Alain, Gide, Valéry, il poeta degli *Charmes* allora freschi di stampa, ma anche il pensatore e il critico, Cocteau e, fra gli italiani, il Montale degli *Ossi di seppia*.

Solmi trae da Alain, pensatore asistemico, anzi più moralista che filosofo, ricollegato alla grande e fertile pianta degli *Essais* di Montaigne, un correttivo al pensiero estetico di scuola idealistica: più in generale, uno stimolo a inseguire sempre la verità radicata nella vita vivente, prescindendo da ogni ideologismo. “Oltre a un sicuro soccorso nella considerazione del fatto artistico” scrisse in seguito “la mia giovinezza vi riconobbe le ragioni ultime e irriducibili di una resistenza al fascismo”. Riprende forza l’idea semplice e antica che vuole “il Bello come segno di verità”: le ragioni dell’autonomia e dell’eteronomia dell’opera d’arte, così spesso fatte reagire banalmente l’una contro l’altra, tendono a compenetrarsi in un’ermeneutica acutissima, che si esprime in una prosa elegante quanto limpida e non manca mai di sigillarsi nel giudizio di valore. È questa attitudine alla valutazione, che si potrebbe definire deontologica, la forma di fedeltà di Solmi (anche qui in buona compagnia: Montale, Cecchi, più tardi Pampaloni) all’archetipo crociano, anche se il suo orecchio mostra una sensibilità per le sfumature problematiche che il Croce, catafratto in un rifiuto aprioristico della letteratura novecentesca e comunque per natura più disposto all’esercizio dell’*esprit de géométrie* che a quello di *finesse*, non possedeva. Non c’è momento importante della cultura contemporanea con il quale Solmi non si sia confrontato, persuaso della fatalità e quasi necessità generazionale del suo interesse. Nella prefazione a *Scrittori negli anni* si parla di una particolare “complicità” con gli autori esaminati: carattere però, si precisa, che non esclude “accanto a moti di adesione e di fiducia magari ingenua, riserve e rifiuti forse altrettanto candidi”. È un modo di rivendicare, in chiave di understatement, un bene da cui neppure l’amicizia può prescindere: l’esercizio della critica come “manifestazione di libertà”, tanto più preziosa in tempi di crisi della vita civile. Montale, l’artista più congeniale al gusto e al temperamento di Solmi, costituisce una sorta di specimen di questa leale vocazione al giudizio, cor-

diale, tutt’altro che altera, ma sempre rigorosa e, in qualche momento, non priva di vibrazioni perentorie, in cui s’esprime il riguardo per il superiore interesse della poesia. Nel primo incontro del critico con il poeta, Solmi sembra incantarsi nella contemplazione degli “ossi di seppia scintillanti e duri... ancora intrisi d’azzurro marino” e respirare a pieni polmoni “l’aperto soffio salino” che “dà l’aroma a tutto il libro, ne evoca lo sfondo e gli dà una sorta di ideale unità culminante in *Mediterraneo*”. Ma qualche anno dopo, nel saggio sulle *Occasioni*, interrogandosi sulla scia di Gargiulo, critico allora famoso, Contini e Pancrazi sull’eventuale presenza di “zone meno risolte della poesia di Montale”, individua con grande e schietta sicurezza un possibile limite del poeta “in una sorta di esasperazione a posteriori “dei momenti di maggior evidenza formale, quasi “imitazione ‘artistica’ del suo tipico miracolo creativo”. È il suo modo di procedere con le centinaia di autori con cui questo “critico non professionale”, come amava definirsi con modestia non esente da una punta d’amabile civetteria, si è incontrato nel corso di mezzo secolo di attività: Palazzeschi, Gozzano, Saba, Sbarbaro, Svevo, Comisso, Campana, Moravia, subito recensito all’epoca della pubblicazione degli *Indifferenti*, Cecchi, Vittorini, Pavese, per citare solo alcuni, cui vanno aggiunti gli stranieri, per lo più francesi, ma anche appartenenti ad altre civiltà letterarie, come Ortega y Gasset, Garcia Lorca, Spender, Musil, Salinger.

Credo nessuno abbia espresso meglio di Giuseppe Pontiggia in poche righe la peculiarità e l’originalità di questa critica: “C’è, nella prosa di Solmi, una sorta di arrendevolezza, delicata e inimitabile, all’evidenza e alla immediatezza delle proprie reazioni e alle scelte del proprio gusto, indifferente al fluttuare delle mode e capace invece di percepire l’autonomia e il timbro di una voce nella rete dei nessi, storici e culturali, che la presuppongono”. È un dono che risalta sia nei saggi brevi, di impostazione monografica, scritti in punta di penna, ma dotati spesso di stupefacente capacità

di penetrazione e definizione, ove bisogna probabilmente cercare le pagine migliori; sia nelle indagini di maggior respiro, come quelle dedicate ai tre prediletti *auctores* ottocenteschi: gli *Studi e nuovi studi leopardiani*, il *Saggio su Rimbaud*, e la *Luna di Laforgue*, summa, quest'ultima, di un interesse precoce e costante per l'opera di uno dei più misteriosi e da noi meno conosciuti poeti della modernità. I *Saggi sul fantastico* raccolti negli anni Settanta sono un'escursione in una dimensione parallela a quella della realtà, da Esopo a Ray Bradbury e la science-fiction, accostata, con affascinante estrapolazione dalle rispettive epoche, alla letteratura cavalleresca. Qui Solmi isola ed elabora in forma saggistica un movimento psichico che osserviamo anche nella sua poesia e in quelle prose, di natura più personale e autobiografica, solo di recente pubblicate in volume e quindi in gran parte da scoprire, definite dall'autore "meditazioni". Forse di minore fulgore stilistico, ma di grande interesse culturale sono infine gli interventi politici e di costume, nonché le risposte a inchieste e interviste "sui mutamenti che si producono o si preannunciano nella letteratura d'oggi". Ne risultano immagini di paesaggio letterario schizzate quasi all'impronta, sempre correlate ad osservazioni calibratissime, tra cui riflessioni illuminanti su poetiche in corso, il neorealismo, ad esempio, o la neo-avanguardia, che rinviano puntualmente, anche nell'era dei gruppi e dell'industria libraria, all'"intensità dell'esperienza individuale", aspetto sacrale, per Solmi, e indiscutibile, dell'attività dell'artista.

2006

Quasi una vita di Corrado Alvaro

Quasi una vita nacque originariamente come un quaderno di appunti non destinato alla pubblicazione, non propriamente un diario, come ebbe a chiarire Alvaro stesso nell'*Avvertenza* che introduce il libro, ma una raccolta di "schede" su cui fissare spunti narrativi, impressioni di viaggio, ritratti di personaggi noti e ignoti incontrati in Italia e negli altri paesi d'Europa: tutto "materiale di lavoro" da conservare e da rielaborare, nelle intenzioni dell'autore, in seguito. "È chiaro" scandisce Alvaro "che mi premeva di appuntare particolari di fatti veduti o sentiti riferire da persone informate e da testimoni, o aspetti di ore e di giorni, come materiale di prima mano da svolgere poi se mai avessi potuto tentare un racconto della vita passata in una crisi che è costata l'avvenire del nostro paese e nostro". Un libro, insomma, che era in potenza altri libri da sviluppare e che, vent'anni dopo, all'atto della pubblicazione che avvenne nell'autunno 1950, scopre di avere una sua organicità e autonomia, equilibrio e specificità di scrittura, una forma proprio nell'apparente mancanza d'organizzazione, che gli dà originalità e forza poetica. L'opera, che resta tra le più belle del secondo dopoguerra, ebbe il Premio Strega nel 1951, superando concorrenti come Mario Soldati, Carlo Levi, Alberto Moravia e Domenico Rea.

Quasi una vita appare al lettore d'oggi il luogo filogenetico in cui le due grandi funzioni che fanno da motore all'ispirazione di Alvaro, quella saggistica e quella narrativa, che lo scrittore non sempre riesce ad orchestrare perfettamente nel corso della sua produzione, coesistono senza rovello, alternandosi, o anche fondendosi, con perfetta naturalezza, amministrate da un occhio attento, ma non assillato da una volontà espressiva che, in altri momenti, tende non di rado a surriscaldarsi.

Il *bloc-notes* di Alvaro ha inizio nel 1927, il primo degli anni che si schierano nell'indice del volume, e si chiude con il 1947. Si va dunque da un dopoguerra all'inizio di un altro,

tra cambiamenti di cartine geografiche, avvenimenti politici da mozzare il fiato, fortune alterne di governanti e dinastie, momenti di speranza e profonda disperazione.

Nel primo decennio, Alvaro è portato in giro per l'Europa dal suo mestiere di giornalista: parte da un paese "ormai assestato col fascismo", ove "fa una certa impressione avere giuocata la propria vita, diggià, nella giovinezza", e si muove, a più riprese, attraverso la Germania, la Russia, ancora l'Italia, la Turchia. Assistiamo, fra i momenti più interessanti, al crepuscolo della repubblica di Weimar, osservato non attraverso gli avvenimenti ufficiali, ma nel comportamento quotidiano degli abitanti di Berlino. Le cose viste di Alvaro si stagliano nelle strade notturne della capitale, nei frenetici cambiamenti edilizi, i miserabili locali di ritrovo, ove, alla fine della giornata, piomba una folla di uomini e donne storditi dal lavoro, che ha l'unico obbiettivo di non pensare al domani. Sono i caratteri incipienti di quella che in seguito si sarebbe definita società di massa, che suscita acute riflessioni ("I tedeschi sono tali che ubbidiscono in blocco o mostrano tante tendenze quante sono le teste"), non senza un veloce riferimento, credo uno dei più precoci in Italia, a "Walter Benjamin, che è un critico acuto abbeverato di cultura francese". Si tratta di frammenti descrittivi in presa diretta, in cui Alvaro rappresenta e commenta quello che avviene intorno a lui. È il caso, rubricato nell'anno 1929, quello della grande crisi economica, della scena del ballo delle serve "nel loro locale di Alexanderplatz", che si ubriacano, finché qualcuna "perde la testa... sale su un tavolo e si dà a gesti e atteggiamenti osceni; è come un animale ignaro che ubbidisce a un gesto che gli detta la natura, niente affatto offensivo, proprio come negli animali", mentre "nella toletta una macchina automatica distribuisce preservativi, basta introdurvi un marco". È un'epifania di vissuto che stringe il cuore, un'immagine sulfurea della serpeggiantemente miseria morale, la crisi d'identità personale e nazionale che si va diffondendo in Germania e avrebbe favorito tra le

masse la prossima ascesa del nazismo. Si osservi come l'occhio di Alvaro colga dal vivo, incarnate nelle persone e negli ambienti, tipici atteggiamenti umani espressi negli stessi anni dall'arte tedesca, soprattutto nei film detti "della strada o dell'asfalto" di cui è protagonista l'uomo qualunque, l'uomo con l'u minuscola della *Neue Sachlichkeit*, con le sue giornate vuote, vissute nelle strade delle città-alveare, senza neppure l'originalità della propria disperazione, identica a quella di tutti gli altri e per il quale l'animalizzazione può essere l'illusione di un sogno di vita originaria, il recupero di una forma di disappartenenza all'istituzione di una realtà sempre più intollerabile, che fa presagire un fosco avvenire. E come suonano tristemente profetiche di quanto sarebbe avvenuto in seguito le parole che una signora rivolge allo scrittore alla fine di una giornata di scontri tra polizia e manifestanti in occasione del Primo Maggio: "Badi che quando i tedeschi vedranno sventolare di nuovo una bandiera, le correranno dietro tutti".

L'anno dopo Alvaro è a Roma: gli appunti riportati nel diario sono tematicamente meno compatti, più frastagliati di quelli del soggiorno berlinese. Incontriamo materiale di vario genere, tra cui particolarmente interessanti le riflessioni sull'incipiente americanizzazione dell'Europa (tornerà ancora sul tema nel secondo dopoguerra), che ormai non può che digerire e trasformare la caratteristica di fondo della civiltà d'oltreoceano, "la ricerca della gioia e della felicità subito, nel mondo esterno, materiale, visibile". È un motivo, qui appena accennato, ma con una impostazione che sembra costeggiare temi di quella che sarebbe stata la teoria critica dell'incipiente Scuola di Francoforte.

Spiccano i ritratti, non di rado pungenti, di intellettuali e artisti del tempo, per la maggior parte italiani, come Pietro Pancrazi, Ugo Ojetti, Alfredo Panzini, Giovanni Gentile, Armando Spadini, Luigi Pirandello. Gentile, già schierato con il fascismo, ma "malvisto dai fascisti e gli antifascisti", si rivela agli occhi di Alvaro, "la tipica vittima del ruolo che

si è assunto, come di mediatore fra il regime e la cultura salvabile". Un giudizio, questo, di sorprendente lucidità, che la storia avrebbe drammaticamente inverato negli anni della guerra civile. Pirandello, scrutato in un momento di perplessità e quasi di noia esistenziale, "deve avvertire oscuramente che il conformismo del regime ha tarpato le ali alla sua ispirazione e alla sua libertà".

Su questo conformismo, Alvaro si soffermerà in molti pensieri degli anni tra il 1928 e il 1932, dominati dal tema della paura che serpeggia ormai in tutta la società italiana e di cui lo scrittore trova tracce anche in se stesso. Nel 1930 in un appunto romano si delinea addirittura una situazione degna di 1984 di Orwell: "Parlando in casa, si sta lontani il più possibile dal telefono. Si dice che il telefono possa trasmettere come un amplificatore tutto quello che si dice in casa. Si fanno perfino dei giuochi di società su tale credenza. A volte, facendo un numero telefonico, si ha l'impressione di avere aperto incautamente una finestra o un balcone cui manchi il parapetto, col rischio di cadere nel vuoto". È già la materia del romanzo *L'uomo è forte* che lo scrittore avrebbe pubblicato nel 1938 e intorno al quale non sarebbero mancate le polemiche. L'opera uscì con un'avvertenza, imposta dalla censura fascista, che la definiva ambientata nell'Unione Sovietica. In seguito si accusò Alvaro, da destra e da sinistra, di alludere a una equivalenza tra dittatura fascista e dittatura sovietica. "Il tempo" commenta Geno Pampaloni, uno degli interpreti più sottili dello scrittore calabrese "gli ha dato ragione". È un fatto però che questa immagine della paura diffusa ovunque, che aleggia nell'aria e filtra nei polmoni, con effetti di completa dissociazione del corpo sociale, si configura fin dalle prime pagine di *Quasi una vita* ed ha per referente l'Italia fascista. Non c'è nulla di simile nelle pagine dedicate alle impressioni ricevute durante la permanenza in Russia, nel 1934. Non è l'aspetto totalitario della società sovietica ad attrarre l'attenzione del viaggiatore, ma la sua fiducia nella tecnica, l'atmosfera "antierotica" ("dicono i rus-

si" osserva Alvaro "che l'erotismo è una forma di corrosione della borghesia, ...distrutto dalla vita in comune, dalla discussione aperta dei rapporti fra i due sessi, dal libero amore e soprattutto e dai teatri"), l'organizzazione economica, sanitaria, culturale, l'esercizio della giustizia, l'orgoglio diffuso in tutti gli strati della popolazione per cui ciascuno dà il suo contributo per inverare il motto di Stalin, "raggiungere e sorpassare l'Occidente". L'altra frase più ricorrente, nota Alvaro, è "liquidare l'eredità della cultura borghese". Quel che risalta, insomma, è la curiosità, non priva di simpatia, dello scrittore per un paese giovane, fornito d'immense, ancorché ancora rozze energie e arricchito da un'ingenuità di entusiasmi, al ritorno dal quale, scrive Alvaro, "tutto mi sembra più piccolo in Europa, i treni, i campi, le antenne dell'energia elettrica". E se di paura si deve parlare per certi aspetti dell'organizzazione politica sovietica, non si tratta della stessa cosa di quel che si vede in Occidente. "Nella vostra paura, in Russia, diventavate voi stesso ai vostri occhi un personaggio importante e misterioso; nella paura a Berlino, eravate un essere trascurabile, un insetto, uno che vive per caso o per distrazione". D'altra parte, la Russia si sente assediata, "aspetta la guerra, una guerra che lacererà le potenze capitalistiche e che si rovescerà su di lei. Perciò sospetta di ognuno". Ed ecco una dichiarazione sorprendente e preveggente, del tutto contro corrente in quei tempi, che fa onore alla capacità di osservazione quasi divinatoria delle qualità profonde, vitali di un popolo: "Contro tutti i fuorusciti che sostengono sicura la controrivoluzione del popolo sovietico appena abbia le armi in guerra, dico, e lo scriverò nei miei articoli, che i russi si batteranno. Anche nei più reticenti e dubbiosi, il vecchio patriottismo russo sopravvive. E domandano a voi forestiero che cosa pensiate, e i loro sforzi riusciranno a qualche cosa. Sono come parenti al capezzale d'un malato caro, e questa è la patria". Al contrario, nella patria italiana risalta soprattutto quel genere di paura marcescente che accompagna la corruzione, e giunge a stravolgere anche

i sentimenti: “Colui che ci comanda e che è il nostro padrone” scrive Alvaro “...è riuscito a prendere il posto di Dio o della coscienza. Lo si fa onnivagante, e si dimentica che questa onnivagante è la polizia e gli informatori. Credo che molto dell’amore che gli professano sia dovuto a questo scambio che la coscienza fa per non essere troppo umiliata, e trasforma in amore il timore, la paura, forse il rancore”.

Siamo ormai al 1935. L’anno si apre in *Quasi una vita* con le considerazioni dopo la visione di un film tedesco “sulla guerra totale dell’avvenire”, nella quale “l’uomo è ridotto a un solo istinto, quello della conservazione. La sola vittoria prospettata da questo film, che è dedicato da Hitler alla gioventù tedesca, è quella dell’uomo che sopravvive continuando la discendenza delle creature umane in un mondo distrutto”. Non fu, per fortuna, l’esito della seconda guerra mondiale, ormai vicina. Ma è anticipato un incubo che appartiene agli anni più vicini a noi, che sarebbe stato nostro, già diagnosticato quando poteva sembrare reale solo nella mente di un pazzo.

L’impresa etiopica e la fondazione dell’impero non attraggono particolarmente l’attenzione dello scrittore: in “questi tempi di crisi” il suo osservatorio è costituito sempre più dalla vita sociale, che consegna referti particolarmente scoraggianti. “Giorno per giorno, si aboliscono rapporti e amicizie. Si sente che qualcuno ha diffuso una voce sul vostro conto, in questi tempi sospetti. Così voi potreste essere confidente della polizia, o tenere obliqui rapporti con elementi torbidi. Ad ogni modo siete da evitare. E così evitate gli altri. Anche i legami familiari, quando non sono provati, si allentano. E disprezzando gli altri si disprezza se stessi. Tra l’altro, si teme di essere dei denunziatori involontari soltanto per avere detto di avere incontrato un tale nella tale strada alla tale ora. Alcune signore, in cerca di emozioni, pare siano confidenti della polizia, e non per bisogno”. È nell’Italietta, quindi, lo ripetiamo, il retroterra da cui si svilupperà l’ormai imminente *L’uomo è forte*.

Seguono considerazioni sulla pochezza del cinema italiano, che ormai non può “fare leva su un solo sentimento che non sia falsificato”, narrazioni di aneddoti ricavati dai salotti romani, ove l’aristocrazia di sangue affetta di ridere della goffaggine dei nuovi potenti fascisti, tra cui spicca inesorabilmente il ministro che, baciando la mano alle signore, “la mordicchiava”. Ma la verità la dice una vecchia principessa: “La società romana si divide in due parti; una che dà del tu a Edda, l’altra che aspira a darglielo”. Spunta un ritratto significativo di Edda Ciano di fronte all’ambasciatore di Francia che racconta una sua importante esperienza diplomatica in Grecia: “Per tutto questo tempo, Edda non fece che sbadigliare, e senza neppure portarsi la mano davanti alla bocca. Stava di faccia all’ambasciatore di cui ammirai la presenza di spirito, perché chiunque si sarebbe sentito smontato da un atto simile: egli continuò imperturbabile il suo racconto”. È un’immagine di molti anni fa, forse possiamo considerarla, con sollievo, un reperto archeologico, qualcosa che non ci riguarda più. Ma è poi vero? Che cosa avrebbe scritto un Alvaro d’oggi, purtroppo inesistente, degli atteggiamenti di tanti dei personaggi della *nomenclatura* che hanno affollato la Roma politica e salottiera delle più recenti legislature? In quegli sbadigli di Edda c’è l’essenza sottoculturale del fascismo all’italiana, che, come s’è visto, non è affatto finito.

Le pagine del diario corrono veloci verso gli anni terribili, quelli della guerra mondiale. Il 1939 si apre con l’immagine caricaturale, che ricorda certi momenti di *Amarcord* di Fellini, di Galeazzo Ciano che ai funerali del Papa “non s’è inginocchiato per non impolverare l’uniforme”. A questo atteggiamento corrispondono le preoccupazioni grottesche di Mussolini timoroso di non farcela a gustare i trionfi che si annunciano: “Il nostro Capo chiama il medico tutti i giorni. Ha paura di essere malato e di non vivere abbastanza, di non veder abbastanza”. Intanto “Hitler ha dichiarato la guerra. Pare che il governo italiano lo abbia saputo soltanto dalla notizia ufficiale”. Grande delusione presso i potenti

italici, che scoprono di non contare come credevano. Scopriamo, in una straordinaria, premonitrice immagine di gruppo, a quali uomini e donne siano affidate le sorti del paese: “È scoppiato, dicono persone molto addentro tra quei personaggi, un grande litigio nella famiglia del duce. Egli e il suo ministro degli esteri si rinfacciano le loro debolezze. Tra le recriminazioni, e le donne che si rifiutavano di parlare, venne fuori la domanda se si dovesse ancora ordinare i vestiti da sera. Alle fine, il duce, ricordando le accoglienze avute in Germania, su cui ha avuti spesso da ridire per la loro modestia, esclama: ‘Per una festa di pochi stracci e di archi di cartone!’ Frasi sibilline, ma minacciose riportate nell’ambiente, aumentano lo smarrimento. A Corte, il Re accenna all’idea di andarsene. La Regina ha pianto. In casa del Duce, hanno preso la cosa come un fatto personale e un affronto. Per tutta la giornata, non erano riusciti ad avere notizie dall’ambasciata tedesca”. Tutti sono convinti, nella Roma dolcemente autunnale e non belligerante che segue i fatti della guerra europea, che i tedeschi vinceranno entro dicembre. “Mi accorgo” scrive Alvaro “di suscitare orrore quando dico che la perderanno. Forse è un pregiudizio ebraico-cristiano quello del trionfo della giustizia”.

La maggior parte degli italiani, osserva causticamente lo scrittore, assiste italianamente allo spettacolo della disfatta della Francia. Leo Longanesi “è pronto al disprezzo dei caduti. Ha rancore contro Pétain e Weygand”, mentre “certi nostri giornalisti nel resoconto dell’occupazione tedesca in Francia, si preoccupano di assodare se le ragazze francesi si lascino tastare volentieri il sedere dall’invasore”.

Gli avvenimenti incalzano, l’Italia degli otto milioni di baionette entra in guerra. Alvaro continua a scrivere il suo diario accostando riflessioni calibratissime d’ogni genere. Ecco uno spunto figurativo degno di Grosz: “Il giorno di Pasqua è venuto un prete tedesco a benedire la casa. Fuori, il suo sangue fa tanta rovina. M’è sembrato di vedere un canibale addomesticato. Virtù del cristianesimo, questo sì”.

Apparentemente più frivola, ma non meno grottesca, quest’altra osservazione: “Nei giorni di notizie buone della guerra, le donne, rassicurate e inorgoglite, muovono, camminando, più lesto il sedere”. Le immagini della società italiana dei primi anni Quaranta sono tra le più graffianti offerte dal diario e ne costituiscono probabilmente la parte migliore, quelle che raccomandiamo al lettore. Protagonista del moralismo alvariano è l’occhio, che vede quel che gli altri non vedono o non vogliono vedere, e le sigilla in complessi sintattici essenziali, come schizzi in un album, che raggiungono la più intensa forza straniante nel capitolo dedicato all’anno 1944, vissuto dallo scrittore, inseguito da un mandato di cattura dell’occupante tedesco, tra Chieti e Roma. Negli ultimi due capitoli, dedicati al 1946 e al 1947, è di scena l’Italia liberata, con gli immensi problemi di approvvigionamento, di ricostruzione materiale e soprattutto morale. Alvaro non sembra farsi troppe illusioni (“La favola della vita m’interessa ormai più della vita”). Il libro si chiude con accenti di accorato pessimismo. Valga fra tutte questa riflessione sull’eterna “furbizia” degli italiani, tra le ultime di *Quasi una vita*: “Come al tempo dell’alleanza coi tedeschi molti italiani riposavano tranquilli su quelle armi, convinti che i tedeschi avrebbero fatto tutto, conquistato tutto, e che a noi non restasse che dividere con essi il bottino anche perdendo, così molti oggi riposano sulla fiducia nell’America, sull’onnipotenza della bomba atomica, non calcolando, come allora, né gli orrori della guerra né la fine fisica, dopo la fine morale, della nazione”.

2006

Dove sono i critici?

Questo articolo, sviluppatosi dalla costola di un altro precedente e pubblicato nel 1994, non ha voluto saperne di una sistemazione cronologica. Si è forse insuperbito di una certa sua vocazione (ancora questa parola!) sistematica o forse semplicemente dell'arcatura interrogativa del proprio titolo. Si è arroccato in conclusione e lì lo lasceremo: avrà il compito di inchinarsi al lettore che esce e di chiudergli la porta alle spalle.

Da qualche settimana a questa parte (scrivo a fine novembre) il quotidiano "L'Unità" va ospitando un dibattito sulla critica al quale hanno finora partecipato, fra gli altri, Ferroni, Ceserani, Berardinelli, Barengi, Esposito ed il sottoscritto. Si tratta d'una discussione non preordinata, ma formatasi spontaneamente sulla scia di una intervista di Antonella Fiori a Emanuele Trevi a proposito d'un libretto da lui pubblicato, *Istruzioni per l'uso del lupo*. Titolo vagamente disneyano (nel testo si parla anche dei tre porcellini), che s'impenna e svela le sue ambizioni nel sottotitolo: *Lettera sulla critica*. Trevi si interroga, con l'occhio a *Vere presenze* di George Steiner, sul senso e destino della letteratura e sul rapporto di questa con la critica. Il senso delle quarantasette pagine della lettera, a volerlo costringere in una frase, è che il critico, secondo Trevi, piuttosto che chiudere le opere nelle camicie di forza delle metodologie, dovrebbe favorire e sorvegliare il contatto vitale, bruciante, della letteratura con la realtà. Di qui gli interrogativi: chi uccide la letteratura? Come leggere oggi un'opera d'arte? Per la verità, niente proprio di nuovo, ma sempre di grande attualità. Il dibattito si fa strada implicando una discussione fra Ferroni e Berardinelli (a proposito del libro di Berardinelli *La poesia verso la prosa*, recensito da Ferroni) sull'utilità delle messe a punto storico-critiche in un'epoca in cui, sostiene Ferroni, "critica e poesia sono nei guai... per l'invadenza del cosiddetto contesto esterno, per quella ben nota deriva di linguaggi e di codici che riguarda tutta la comunicazione in cui siamo avvolti, per quell'orizzonte mediatico e

pubblicitario, che riduce tutta la vita collettiva a qualcosa di 'inconsistente, di fluttuante', eccetera". Alle perplessità ironiche e sconsolate di Berardinelli sulla scarsa attualità dei problemi culturali posti dal proprio stesso libro, Ferroni risponde che critica e poesia debbono prendere innanzi tutto atto della particolare realtà in cui viviamo, "non per sottoscriverla e farla propria, ma per conoscerla, per aggredirla, per parlare sapendo di stare qua dove siamo, anche se non siamo nemmeno sicuri di esserci". Occorre insomma "maggiore coraggio, una capacità di credere e di scommettere, di mettersi in gioco, di parlare davvero a qualcuno... di vivere appassionatamente la letteratura". Non c'è molto da aggiungere: sono parole che, nella loro profusa ovvietà, s'accendono e si spengono su se stesse, sfrigolando come bengala. Più concrete mi sembrano la difesa dei "metodi" e le bordate contro presunti tentativi di rilanciare una critica "ingenua", epifanica, misteriosofica, disposta a "perdersi in vaghe formule esistenziali e liricheggianti, in provvisori svolazzi, in retoriche vaghe e subalterne". E già due puntate prima Mario Barenghi, con cui Ferroni si dichiara perfettamente d'accordo, aveva intravisto il pericolo, se si scrive troppo bene e ci si ispira a non meglio definiti saggisti d'antan, "di tirar su una generazione di presuntuose caricature di Garboli, di esangui emuli di Citati". I sarcasmi contro gli "svolazzi", il "misticismo estetico" e le caricature la dicono lunga sul vero, concreto bersaglio di tante chiacchiere: la figura, forse si direbbe meglio la caricatura, del critico-scrittore. Ora, in un mio recente libro - *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Garzanti - che cerca di ricostruire lo sviluppo della critica militante nel secondo dopoguerra, uno dei temi, se non il tema di fondo, è che scrittura e critica sono due facce della stessa medaglia e non si può essere critici se non si è scrittori. È naturale che mi senta chiamato in causa e mi sembra giusto tornare ad illustrare e difendere contro ogni fraintendimento più o meno interessato una categoria che onora la nostra tradizione critica e di fatto la costituisce, incoronando a metodo il talento. Pubbli-

co qui di seguito il mio intervento sul critico-scrittore stampato sull'"Unità" del 21 novembre 1994 con il titolo *Dove sono le orme della critica?*

Colgo però prima l'occasione, passando ad un tema più personale, ma sempre correlato alla attuale discussione sulla critica, per mettere a fuoco, a caldo, alcune osservazioni che mi sono state fatte dai recensori. Che sono stati diversi, di diversa età e provenienza: da Luigi Baldacci e Luca Canali a Roberto Barbolini, Edoardo Esposito, Raffaele Manica, Davide Conrieri. Ringrazio tutti e più per le critiche che per gli elogi. Canali sul "Giornale" del 21 settembre scorso mi rimprovera di avere per "bestia nera" il critico impegnato e addirittura, "per metastasi concettuale", tutta la letteratura impegnata. E mi ricorda, citando Dante, Machiavelli, Manzoni, Leopardi, Verga, Bettinelli (sesto fra cotanto senno, immagino) che la letteratura e la critica letteraria sono sempre state naturalmente impegnate. Grazie Canali, ma lo sapevo già: ho anche riportato, nel libro, il passo in cui Vittorini, cinquant'anni fa, diceva la stessa cosa. Io mi riferivo non ad un senso generico, ma a un fatto storico, ossia alla poetica dell'impegno negli anni Cinquanta, da cui il realismo, gli anatemi contro i "decadenti", e, ahimè, Salinari, Muscetta, Gerratana, Alicata... Ma anche Vittorini, Fortini, Calvino e, in buona parte, la passione e ideologia di Pasolini. D'altra parte, Esposito, che pure mi fa altre osservazioni, nota che dei critici, anche di sinistra, non si apprezza nel libro la militanza "contrassegnata ideologicamente", mentre si riconosce e promuove "la qualità 'naturale' del loro engagement". Quanto al gioco di chi c'è e chi non c'è, Esposito mi fa notare che ho nominato solo *en passant* Luigi Russo e Luciano Anceschi e per nulla citato né Galvano della Volpe né Sergio Antonielli. Barbolini mi rimprovera uno scarso interesse per la figura di Anceschi e il Gruppo '63 in genere, che qui non posso che confermare. Baldacci mi fa notare l'esclusione di Ruggero Jacobbi. Canali mi rimprovera di non aver parlato di Lorenzo Mondo, di aver dato "scarso rilievo" a Pier Vincenzo Mengaldo e fa qualche

eccezione ai capitoli su Garboli e Citati. Ora è vero che in ogni manuale di letteratura o antologia c'è sempre qualche errore od omissione. Canali ha ragione a proposito di Mondo; potrei battermi ancora il petto. Ho dato, ad esempio, poco spazio a critici giovani, come Giorgio Ficara, che per la loro professionalità avrebbero meritato di più. Spero di essere più completo in una seconda edizione. Dell'omissione di Ruggero Jacobbi non mi sento invece tanto colpevole: è vero invece che avrei dovuto sviluppare di più proprio il ritratto di Baldacci. Galvano della Volpe è certo personaggio di rilievo; non appartiene però alla critica militante, ma piuttosto all'estetologia. Credo di aver dato alla militanza di Luigi Russo lo spazio che meritava, mentre è vero che avrei potuto dedicare qualche riga a Sergio Antonielli. Quanto poi a Pier Vincenzo Mengaldo, che considero uno dei miei maestri, e a cui avrei dato poco posto, la mia impressione è per la verità opposta e sono molto meravigliato di un'accusa di tal genere.

Ma anche per Mengaldo è previsto un ulteriore sviluppo. Garboli e Citati, i due "dioscuri", come li chiama Canali, mi sembra di averli trattati entrambi equamente. Devo a Citati alcune delle emozioni letterarie più forti della mia giovinezza; di Garboli, mi ha sempre affascinato l'imprevedibilità e tornerò fra poco sull'importanza del suo magistero.

Davide Conrieri fa sulla "Rivista dei libri" un esame accurato, addirittura meticoloso, del mio "manuale", di cui volentieri lo ringrazio. Il suo intervento è appena uscito e debbo ancora esaminare bene le sue osservazioni. Due però mi si sono già ben stampate in mente. L'una è la sua perplessità nell'aderire alla mia idea della critica come scrittura. Mi pare che Conrieri abbia un'idea della critica istituzionale, che giudica e manda applicandosi alla descrizione di un oggetto preesistente. Idea rispettabilissima e certamente condivisibile; ma nel mio libro io considero la critica un vero e proprio genere letterario che sta prendendo il posto di quelli tradizionali, ormai quasi svuotati. È la critica, ormai, non la narrativa, a protendersi verso l'ignoto e a rinsanguare il nostro

immaginario. Cammina avanti, non dietro gli scrittori, come faceva quando questi si chiamavano Balzac o Dostoevskij. Sarebbe molto interessante interrogarsi sul perché di questa mutazione e non escludo di farlo in un altro momento. L'altra osservazione di Conrieri è a proposito dell'elusività nel mio manuale "sull'opera propriamente critica (comprendente l'impegno di editore e commentatore di Gozzano e di Lucini) di colui che fra gli aderenti al Gruppo '63 è il maggior critico in senso stretto, ed è in assoluto critico importante di letteratura non solo contemporanea, cioè Sanguineti". È strano che mi venga rimproverato, fra i tanti che non ho sviluppato a fondo, proprio Sanguineti. Per esempio, riconosco di aver trattato un po' frettolosamente un critico dotato di ben altra ricchezza concettuale e forza di scrittura, vale a dire Ezio Raimondi. Ma Sanguineti? Non che io non abbia stima della sua intelligenza, che è senz'altro acuta. È certo però che c'è in lui una curiosa dissociazione fra l'artista di avanguardia e il critico. Se si prescinde dalle affermazioni di poetica che stanno tutte dentro il Gruppo '63 e ne condividono l'importanza, come critico Sanguineti appartiene per lo più all'accademia, scrive come i baroni, nella retorica e diplomazia del genere, segnalandosi come uno dei più genuini eredi della lezione del suo maestro Giovanni Getto. E ciò risalta ancor di più se si considera che altri ex-membri del Gruppo (Arbasino, Eco, Manganelli e persino, in certi eccentrici articoli sulla "Repubblica", Alfredo Giuliani) hanno sviluppato una forma originale di saggismo proprio fondendo doti di critico e di artista. Se Sanguineti presenta un certo interesse, è proprio per la sua dissociazione. Il suo talento di artista, se esiste, è tutto nella produzione poetica. La mia impressione è che, come critico, Sanguineti non persegua neppure la vera obbiettività, operazione supremamente creativa, ma ne corteggi l'orpello. Ora il mio libro tende esplicitamente ad interessarsi di una critica in cui l'obbiettività è la forma di una creazione e non un orpello accademico.

Eccoci dunque alle mie simpatie per il critico-scrittore:

non le nego ed ho cercato di spiegarne le ragioni proprio nel mio libro. Vi sono essenzialmente due modi, che s'incarnano anche storicamente, d'intendere la figura del critico-scrittore. Il primo è quello dell'artifex additus artificii, l'artista della critica alla maniera di Oscar Wilde, che aggiunge se stesso al proprio oggetto d'indagine, se ne impossessa, sigillando l'invasione con il sigillo della scrittura. Un modello di cui l'immagine più prestigiosa è oggi Pietro Citati. L'altra è quella del critico che si serve di se stesso per scoprire l'altro, presta il proprio immaginario al servizio dell'oggetto e scompare nella forma. È un'operazione che ricorda quella dei grandi attori che si obbiettivano nel proprio personaggio, in un modello di suprema recitazione che cancella se stessa, facendosi uno strumento, non il fine. È qui, nella scrittura come maieutica, che io vedo la creatività, la fertilità e anche l'obbiettività della critica. È un'idea che traduce la meravigliosa intuizione sviluppata da Manzoni nella *Lettre à Monsieur Chauvet* a proposito dell'immaginario romanzesco, oggi così inaridito. Si capisce perciò come la critica, restando perfettamente se stessa, vada a sostituirsi agli altri generi letterari e il saggismo diventi, come sottolineava Alfonso Berardinelli qualche tempo fa, l'espressione più creativa e quasi l'unica custode della nostra idea di letteratura. Non vorrei fargli un elogio proprio sulla rivista da lui diretta, ma io credo, ed è un'opinione sempre più diffusa nella giovane critica, che questo prototipo di critico dell'avvenire sia ravvisabile proprio in Cesare Garboli. Vorrei riprendere una sua frase dalla prefazione *Al lettore degli Scritti servili*: "Esistono, secondo me, gli scrittori-scrittori e gli scrittori-lettori. Lo scrittore-scrittore lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo. Non è la stessa distinzione che intercorre fra autori e critici. Questa distinzione è professionale, e riguarda i sindacati. La distinzione fra scrittore-scrittore e scrittore-lettore riguarda ogni

scrittore e ogni lettore. È uno specchio: lo specchio grazie al quale il mondo rimane sempre lo stesso e non finisce mai". La scrittura è la scia del viaggio alla ricerca delle parole.

E vorrei, a proposito di viaggi, aggiungere in conclusione un'ultima esperienza di carattere personale: dopo il viaggio attraverso la selva oscura, inframezzata di scarse e rare luci, degli ideologues degli anni Cinquanta (un periodo di cui si parla sempre poco e superficialmente) mi sembrava, addentrandomi in un territorio popolato da artisti della critica come Cecchi, Debenedetti, Montale, Praz, Macchia e via fino a Garboli, Citati, Baldacci, Magris e Calasso, semplicemente di rinascere, di rivedere le stelle. E penso, ora che la fatica è fatta, che non tornerei indietro.

Ed ora l'articolo dell'"Unità".

La reazione istintiva di fronte al bel dibattito sui compiti della critica organizzato da questo giornale è di compiacimento, perché la critica letteraria appare un fantasma che nessuno riesce mai ad afferrare. Proviamo a fare il punto. Partirò da una brevissima analisi critica dello stile di Giulio Ferroni, il protagonista di questo dibattito. Le sue opinioni mi sembrano un ombrello sotto il quale si raccolgono le posizioni di quasi tutti gli interlocutori. Secondo Ferroni, esiste un pericolo per la critica letteraria e in genere per la letteratura: il cosiddetto "contesto esterno" ossia la concorrenza di nuovi mezzi di comunicazione. Non è un'idea particolarmente originale. Ma Ferroni si mostra soprattutto preoccupato del futuro della critica letteraria. Il suo dettato è costellato di esortazioni perentorie e di imperativi di tipo strategico-militare più ispirati che arrabbiati: "diventa sempre più necessario", "quanto mai giusto", "dobbiamo cercare", "occorrerà". Va detto ad onore di Ferroni che questo stile si sottrae al tono vagamente intimidatorio di moda qualche decennio fa. In definitiva (è quasi voce comune), attenzione ai metodi, e soprattutto, novità delle novità, alla filologia, alla verifica dei dati, senza i quali la critica si trasformerebbe in "provvisori svolazzi". Quel che conta (aggiunge Barengi nello stile dei primi anni Set-

tanta) è proiettare la propria sensibilità “su un orizzonte socio-culturale, storico o antropologico di esperienze collettive”.

Ad essere sinceri, l'impressione è che la nebbia dei luoghi comuni non accenni a diradarsi. Occorrerà fame grazia al lettore. Ma soprattutto occorrerà smettere di appellarsi a modelli di critica da fare, ma farla, essere critici in atto, non in potenza.

Il pericolo sembra essere, secondo Barengi, che a forza di “vagheggiare l'alata finezza dei saggisti d'antan” nasca una generazione ignara dei metodi e quindi soggetta a “uno sterile misticismo estetico”. Chi saranno gli alati impressionisti d'una volta? Serra? Cecchi? Longhi? Praz? In realtà non capisco l'insistenza sui metodi in forma di monito, e di allarme. Ne sono stati tirati fuori così tanti, di metodi, nel Novecento. Chi li ha mai ripudiati? Forse Trevi, per correre dietro al vecchio Ezechiele? Ma non è il libro di Trevi mirabilmente orchestrato sulle idee dello Steiner di “Vere presenze”? Tutti i metodi, dicevano Croce, Eliot, Contini son buoni, quando il critico è intelligente. Li abbiamo studiati all'Università e ormai fanno parte, per l'aspirante critico, delle nozioni obbligatorie, come leggere, scrivere, far di conto. Sappiamo tutti che ci vuole rigore, precisione, concretezza: lo insegnava quasi un secolo fa Michele Barbi. E perché non appellarsi al supremo dei metodi, il talento? O è forse lo stile in quanto espressione sensibile e riconoscibile dell'originalità e dell'individualità del talento il vero lupo cattivo di cui abbiamo tutti paura? Occorrerebbe (sarebbe giusto, bisognerebbe) capire che essere critici-scrittori non significa fare “svolazzi” e privilegiare la forma. Significa concorrere alla creazione di un paesaggio artistico e lasciarvi sopra la propria impronta come una firma. Se si toglie quell'impronta, il paesaggio cambia. Lo abbiamo visto, e con grande concretezza, nel saggio introduttivo di Garboli al carteggio Berenson-Longhi. La vera domanda è allora (per usare uno stilema apodittico di gusto ferroniano) non che cos'è e che cosa deve fare la critica, interrogativo che ci chiuderà in eterno nel limbo dei propositi e delle discussioni fumose; ma chi sono e dove sono i critici. Personalmente, ammiro sia Russo sia Debenedetti, pur così diversi fra

loro; l'uno teorico battagliero delle metodologie, l'altro così poco sensibile, se si eccettui la psicoanalisi, a questo genere di interessi. Ma le impronte del Russo si riconoscono non nella proposta e discussione del proprio metodo, ma perché aveva, quando li aveva, occhio e orecchio. Se ci soffermiamo ad osservare il terreno della letteratura del Novecento, scorgiamo i segni di Serra, Cecchi, De Robertis e poi Montale, Solmi, Bo, Contini. Tante impronte diverse, che posso più o meno ammirare, ma non negare, perché appartengono in modo indelebile a quella letteratura che hanno contribuito a creare e a far prendere coscienza di sé. E oggi: Macchia, Pampaloni, Fortini, Baldacci, Citati, Garboli, Segre, Magris, Calasso, tutti espressioni diverse, addirittura opposte, ma tutti eredi di una grande tradizione critica. Seguendo quelle tracce arrivo fino ai più giovani: vedo le orme di Berardinelli, che pure perderebbe tempo, secondo Ferroni, con messe a punto ormai fuori corso, ma non vedo ancora quelle di Ferroni, benché sembri sapere tutto su quello che la letteratura dovrebbe fare o non fare per continuare ad esistere e ad essere degna di se stessa. Ho notato con rammarico che nessuno degli interlocutori del dibattito ha citato un testo che rimane per me uno degli esempi più pregevoli di vera critica. Si tratta d'un breve saggio di Edoardo Albinati, uscito su “Paragone” ed intitolato La famiglia Guglielmini. Una recensione ai manuali di letteratura italiani, i “parallelepipedo”, come li chiama Albinati, massicci e ingombranti, depositi di letteratura precotta, commissionati dagli editori per ragioni puramente commerciali. Sono sicuro che Ferroni lascerà una traccia di sé che andrà ben oltre questi sussidi. Ma a quelli come lui che lanciano allarmi, preoccupazioni, moniti e riempiono le librerie di quei mattoni, occorrerà raccomandare di uscire dalla famiglia Guglielmini e cominciare a camminare con le proprie gambe.

INDICE

PREFAZIONE	
Al lettore	7
LA VOCAZIONE DI IAGO	
L'albero del male	13
Poeta o eroe da romanzo?	17
Alla ricerca del romanzo perduto	23
Ritorno alla stilistica	37
Il Gattopardo ritrovato	47
Generazione che vola basso	51
Fortini, l'eretico a metà	53
Il romanzo della pittura	57
Alle origini della modernità	63
I turbamenti del giovane Jacopo	67
Incontro con Scalfari	69
E l'uomo inventò Dio	77
Un ermetico che legge l'Europa	81
Le molte voci della poesia	85
Il mito indiano in Calasso	93
Un catasto per i poeti	101
Su Penna e Montale	109
Critica quotidiana	115
Che cosa nasconde il Novecento	125
La doppia tragedia di Calvino	129
L'idea tormentosa che assedia Manzoni	131
Ancora polemiche sulla critica	135
La letteratura e gli dèi	143
La lezione di Calvino	151
Piccole apocalissi senza ironia	153
Ricordo di Giovanni Getto	157
La forma del saggio	161
Nello spazio di Blanchot	165
Dante Virgili, apologeta di Hitler	169
Ma Halid odia la sua terra	173
Tutti i segreti della lingua del Canzoniere	177
I Malavoglia	181

Uomini e no	185
Gli intemperanti	189
Ricordo di Cesare Garboli	191
Palazzeschi e l'uomo di fumo	197
Malombra	201
I Promessi Sposi: un libro politico	205
I Viceré	211
La scandalosa Pisana	215
Una relazione molto pericolosa	219
Petrarchismo militante	223
Il romanzo d'amore del Petrarca	227
Romanzi di Svevo	231
Profilo di Guido Gozzano	243
L'essenza eterna delle cose: per la morte di Mario Luzi	255
Alfonso Gatto	261
La grandissima avventura	265
Viaggio al fondo del Novecento	269
Quelle bolle così leggere	273
Ritratto di Sergio Solmi	277
Quasi una vita di Corrado Alvaro	281
Dove sono i critici?	291

Copertina: Francesco Leonelli

Design: ab&c - Roma 06.68308613 - studio@ab-c.it

Impaginazione: Roberta Arcangeletti

Stampa: Edizioni GR srl - via Carlo Ferrario 1 - Besana in Brianza (MI)
telefono 0362.996728 • e-mail: edizionigr@edizionigr.com

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia
"Scrittori per le foreste" e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili come
quelle certificate dal Foresty Stewardship Council (FSC).

*Questo libro è stato finito di stampare nel marzo 2007
su carta Glicine da 90 gr. della Linea Natura,
carta ecologica al 100% della Cartiera Verde della Liguria,
una carta riciclata di alta qualità che utilizza nella produzione
maceri di diversa estrazione e, non avendo sbiancamento al cloro,
non garantisce la continuità di tinta.*