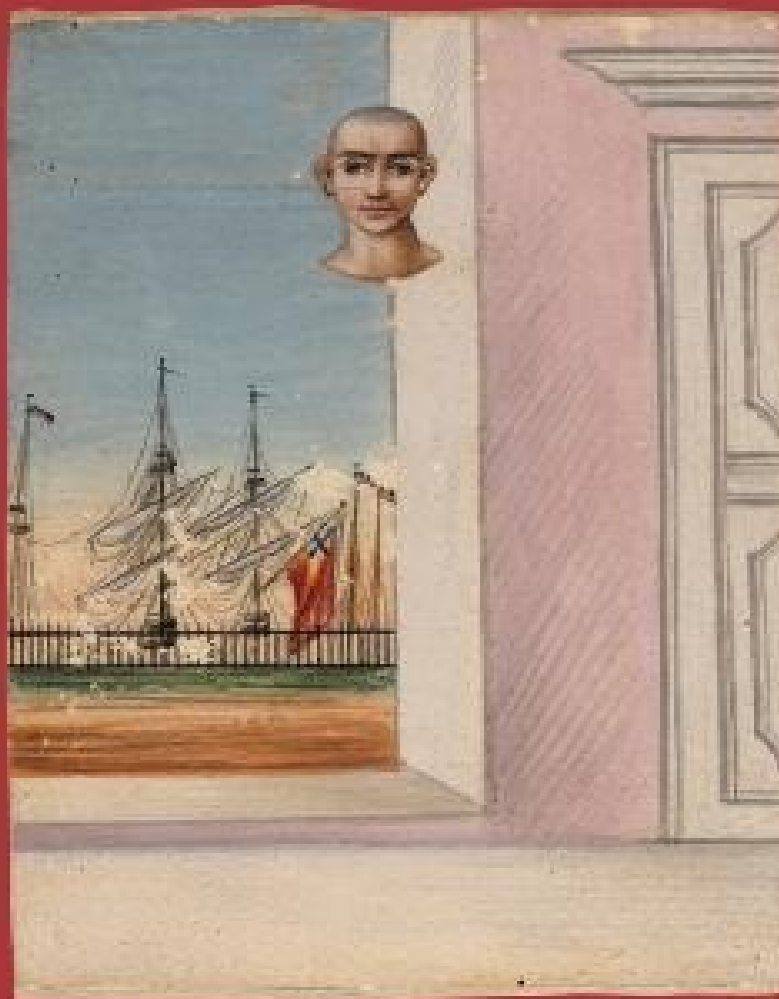


Adelphi eBook

*Giorgio Manganelli*

CONCUPISCENZA  
LIBRARIA



*Giorgio Manganelli*

**Concupiscenza libraria**

A cura di Salvatore Silvano Nigro



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta  
dalla legge sul diritto d'autore  
È vietata ogni duplicazione,  
anche parziale, non autorizzata

In copertina: Anonimo, *Testa con vele sullo sfondo  
e porta in primo piano* (Varanasi, 1830 ca)  
Victoria and Albert Museum, Londra.

© VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

*Prima edizione digitale 2020*

© 2020 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO  
[www.adelphi.it](http://www.adelphi.it)

ISBN 978-88-459-8181-4

# CONCUPISCENZA LIBRARIA

## *Epitaffio per la letteratura*

Orvieto è una città amabile, elegante di quell'assurda eleganza delle antiche città italiane, etrusche, papaline, romane, umbre; una città molto letteraria, probabilmente inesistente. Un luogo singolarmente felice per discutere di letteratura.

«Dio mio, di letteratura? Che cosa intendete dire, non vorrete mica parlare sul serio di letteratura? Non sarete mica matti?».

Voi dite: ma c'è un convegno di letteratura, e noi siamo dei letterati.

Un mormorio di ribrezzo attraversa le viuzze minuscole della città. Chi ha fatto entrare in questa città intemerata questi miserabili scrittori? Una volta non si parlava in pubblico di genitali, oggi è altrettanto scioccante parlare di letteratura.

«Oh, via, se ne potrebbe anche parlare, dal punto di vista del "contro", della "alternativa", si intende».

«Certo, se lei parla di letteratura, fa una pessima impressione; ma se parla di "letteratura alternativa", si capisce che è tutta un'altra cosa. La letteratura, vede, è morta».

«Certo lei vive in una strada secondaria, magari nessuno glielo ha mai detto. Ma mi sembra che sia già morta tante volte, non è vero?».

«Non valevano: questa è la morte che conta, capisce? Perché la letteratura è stata uccisa dalla realtà, e la realtà siamo noi».

«Ma la letteratura non è, come dire, un bastian contrario che con la realtà è sempre in lite e rissa? Non è una istituzione ribelle e rancorosa?».

«Lei scherza: solo la realtà è reale, il resto è la reazione che, non essendo reale, propriamente non esiste, tale e quale la letteratura che, come le dicevo, abbiamo uccisa».

«Se lei mi consente, lei non è che un fantasma».

«Mio Dio, sono già un fantasma? Credevo che fosse più

difficile diventare un fantasma. Ho sempre desiderato di esserlo: pensi, attraversare i muri, sgomentare i sonni, entrare nei sogni».

«Non capisce: sulla letteratura stiamo mettendo l'epitaffio».

«L'epitaffio? Non dovevano disturbarci. L'epitaffio, per la letteratura, è aria di mare, è un timballo di maccheroni. Lo vede come sono grasso? Una dieta eccessiva di epitaffi, mio caro».

# I CONCUPISCENZA LIBRARIA

## 1. DEL RECENSIRE

### *Un «giornalista letterario»*

A sentirsi chiamare critico, G.S. Fraser probabilmente si turberebbe: una rattenuta, rispettosa agitazione, quale si conviene alla sua prosa limpida e onesta, raggelata da una delicata timidezza. Fraser vuol essere solo un «recensore», uno stimatore di testi poetici recenti: ed ora ha raccolto, appunto, codeste stime ed assaggi in *Vision and Rhetoric* (Faber & Faber, 1959).

«L'onnivoro appetito del recensore ha in certa misura ottuso la mia sensibilità: le mani del prete si cauterizzano, a contatto con i sacri oggetti». Fraser ama difendersi dietro questi gesti di pudore, mitemente sfiduciati; certamente, il recensore abbisogna di qualità non puramente critiche: è ragionevole sospettare che esista una moralità del recensire, che non coincide che parzialmente con la moralità del criticare. Al recensore non chiederemo sintesi temerarie e illuminanti, intuizioni intemporalì, ma lo assolveremo anche dalla solennità delle scelte irrevocabili; lo vorremo candido, audace per naturale innocenza; capace di dire cose di cui dovrà pentirsi, generoso ma attento, pronto ad arrischiare la stoltezza, la *bêtise*: e appunto quest'ultima, perigliosa qualità gli consentirà talora di attingere una non effimera grandezza.

Tra i recensori di poesia in Inghilterra, A. Alvarez ha più sistema di Fraser; Donald Davie è più caustico, asprigno e socievole; Roy Fuller ha la zampata più ferma, più autorevole, e più grossa: ma nessuno ha il candore, l'intelligente cautela, la pazienza, e anche la rispettosa cocciutaggine, di Fraser: giacché ha anche il coraggio di dire cose che egli stesso sospetta inadeguate, ma di dirle in tono così fermo e sommesso, da toglier loro il prestigio della

provocazione. «È indubbio che non soltanto ho scritto troppo sulla poesia, ma che forse ho letto con troppa attenzione e troppo rispetto poesie affatto insignificanti»: ma appunto il rispetto ingenuo e puntiglioso è la qualità più amabile di questo educato, civilissimo «giornalista letterario». G.S. Fraser sottolinea, non senza una lieve insolenza, di non avere una teoria letteraria: «Non ho mai avuto tempo per sviluppare una teoria letteraria, e dubito di avere le qualità necessarie a tanto compito». Ma non è tutta colpa del tempo dedicato alle mediocri poesie: Fraser ha della poesia una idea non sistematica, non intellettuale, né discorsiva. «Descriverei il mio modo di accostarmi ad un'opera letteraria come una sorta di *groping tact*, un tentare col tatto ... posto davanti ad un nuovo libro, tendo le mani, cerco di capirne qualcosa coi polpastrelli».

Il rapporto con la poesia è irrazionale, esistenziale; in uno dei suoi rari momenti di solennità, di furor critico, Fraser scrive: «Per trascegliere ed ordinare le impressioni che vi ha dato una poesia, occorre in primo luogo avere a propria disposizione una massa coerente di impressioni, tra cui operare la scelta: direi che è necessario esser vissuto intimamente con quella poesia per gran tempo: forse per anni». Queste parole Fraser dedica, scorrendo di Yeats, a certi *new critics* americani; ed è significativo che Fraser li accusi in primo luogo di aver ricavato, dalla «impostazione analitica» di Richards, Empson e Leavis, un «metodo analitico». «L'analisi è metodo utilissimo per controllare, corroborare, i giudizi sommari enunciati dal comune tatto o sensibilità letteraria; ma non è, né sostituisce, tatto e sensibilità; non è, né può essere, uno strumento primario di ricognizione critica». E con inconsueta durezza: «in primo luogo, una poesia vuol esser capita e goduta; non discussa».

L'*approach* meno inadeguato alla poesia dovrà essere vitale, sensitivo: e dunque il gesto critico dovrà essere una semplice «posizione» di valori: il critico giudica con gesto necessario e libero. Codesta idea della critica, cui pare tendere, con perplessità, Fraser, si allea ad una idea della poesia, non rettilinea, né tutta lavorata: una ipotesi di lavoro. In polemica, devota e tenace, con Yvor Winters, Fraser nota: «Per costoro (Winters, Wimsatt, Beardsley) la nostra



reazione emotiva ad una poesia dovrebbe venir determinata dalla reazione della poesia stessa ad una situazione che sta al di fuori della poesia, e che noi possiamo individuare con notevole chiarezza e concretezza. Per Yvor Winters, il giudizio conclusivo è un giudizio morale, e su questo punto Matthew Arnold gli avrebbe dato ragione ... Ora, in tutto questo libro io ho sempre presupposto che la poesia sia *a language by itself*, un linguaggio autonomo: ma se Winters e Arnold hanno ragione, non è così». Secondo costoro, la poesia servirebbe solo a esprimere i sentimenti «con maggior potenza» e «sfumature più sottili»: «Certa prosa potrebbe venir concentrata in poesia; una buona poesia potrà venir parafrasata in prosa razionale e persuasiva ... Tutto ciò non mi persuade. Io resto ostinatamente convinto che la differenza tra un eloquente passo di Ruskin e una strofa di *In Memoriam* sia una differenza di genere». E riprendendo la definizione di Blackmur, Fraser precisa che non di «enunciazione poetica» si tratta, ma di «gesto poetico»: e che non conta «quel che dice una poesia, come risulta da una possibile parafrasi, ma quel che *fa*, come insieme di senso, tono, sentimento, intenzione».

Questa chiara idea della qualità non concettuale della poesia consente a Fraser, ad esempio, di affermare di Auden: «È uomo assai maggiore delle sue idee: una grande voce poetica; ma come pensatore, al livello di un Middleton Murry». Quando le idee entrano in una poesia, non contano più per la loro autonoma dignità razionale: ma per la parte che eventualmente loro compete nella strutturazione del testo poetico.

Resta da vedere quale materiale critico, quali giudizi reggano queste idee generali sulla poesia. Come è naturale ad un recensore, animale dai gesti prensili e scattosi, i giudizi di Fraser sono fortemente umorosi, talora in parte privati: giacché Fraser è anche poeta, e voglioso di imparare. Come s'è detto, Auden gli è palesemente antipatico; ma Fraser è troppo dabbene per non dolersi di codesto fastidio, e cerca di farselo scusare, giacché non può svestirsene, con la mitezza del discorso. Non rinuncia talora al gioco critico, che direi futile, di ricercare quel che non c'è in un poeta, e poi deplorare che non ci sia: come si vede con chiarezza da

esempio didattico in quel che scrive su Wallace Stevens, e che ha recentemente ribadito in un articolo apparso nel «New Statesman». Non serve a molto notare che Wallace Stevens è «freddo» e «privo di grandi interessi umani»: è ovvio che chi abbisogna di forti interessi umani, non li cerca in Stevens. È anche vero che Stevens è «frivolo»: ma questo appunto è il problema critico della sua poesia, giacché la sua frivolezza è tutt'uno con la necessità e la autenticità che gli sono proprie. Allo stesso modo, la fatuità ideologica di Auden è alla radice della sua splendida vocazione all'orazione poetica.

A proposito di Stevens, Fraser tenta una definizione, se pure cauta e discreta, del «grande poeta»: «Avvertiamo in cuor nostro che Stevens non è un grande poeta, nel senso in cui è grande un Eliot o un Yeats. Si avverte che manca qualcosa: in parte, forse in primo luogo, quell'intera zona di vita, che sta tra la distaccata percezione estetica e la riflessione filosofica: e, corollario principale, l'urgenza della comune passione umana, la devozione, l'intensità di fondo ... le qualità di Stevens vengono sfruttate con una certa frivolezza ... manca il senso di una tensione superiore». Dunque, Fraser cerca una grandezza esistenziale e, indirettamente, morale: e appunto questa intensa vocazione alla serietà morale ed estetica gli dà modo di scrivere le sue pagine più intense, ad esempio su Yeats ed Eliot; e gli consente di intravedere, a conclusione del libro, una immagine tragica della poesia: «Quale è il contenuto di questi versi» dice, toccando del *Lycidas* di Milton «che mi muovono quasi alle lacrime? Per me, una gioia strana, in cui in certo modo si consumano angoscia profonda, e intensità di dolore, e terrore».

### *Il terrorista elegante*

La recente, ed ottima, traduzione italiana delle cronache letterarie di Edmund Wilson, cui soprattutto si affida il singolarissimo estro di questo critico, consente alcune osservazioni insieme ovvie e inconsuete, quando non lievemente sorprendenti. In primo luogo, nella misura

angusta della recensione, Wilson è riuscito critico di gran classe. Nulla manca di ciò che fa la buona e cortese recensione: l'informazione insinuata con garbo, l'affabilità, la dotta discrezione; ma in realtà il centro è altrove: è nel tessuto critico compatto ed agile, nella assoluta definitezza della scelta intellettuale; in tre, quattro pagine riconosciamo, nitidissimo, non tanto il giudizio, che pare compito da professore o da irto pedagogo, quanto il gesto critico, esatto, lucido, veloce e non precipitoso, felicemente prensile.

Nella misura, talora vessatoria, della recensione, Wilson trova un piacere intellettuale analogo a quello che agli antichi epigrammisti offriva la chiusa formula del distico: e si pensa ai prodigi di insolenza stilistica che il couplet impone e ispira ad un Pope. Insomma, la recensione è per Wilson, prima che uno spazio giornalistico, uno schema, un genere letterario governato da leggi dure e fredde: come il sonetto. Giacché Wilson non solo è critico anche nella recensione, ma, oltre che critico, o insieme, è uno straordinario scrittore. Wilson ha «l'autentico amore dello scrivere», quella passione seria e dominante che riconosceva, ad esempio, nel frivolo Firbank («uno degli scrittori del suo tempo che alla letteratura dedicarono un impegno veramente esclusivo»), e che negava al serio Huxley, goffo messaggero di grandi verità.

«L'altra sera dovevo cenare fuori da solo. Passando per una libreria, mi sono comperato una piccola edizione settecentesca di Persio, con introduzione e note». Sono le prime righe di uno dei saggi più sottili ed eleganti di Wilson, quella *Introduzione a Persio*, in cui, durante una solitaria cena in un ristorante italiano, dall'antipasto («una luccicante sardina, piccole olive violacee, due agli dal colore di perla, bronzee acciughe e pezzi di peperoncino rosso vivo che sembravano piccole lingue, il tutto su una guarnizione di pallida lattuga») fino al Brie e alla tazzina di caffè, legge e chiosa l'elegante prefazione settecentesca, affettuoso commento ad un poeta aspro ed oscuro, «una antica moneta coperta di ruggine»; malinconica meditazione sulla inane grandezza della letteratura, tragico e leggero paradosso: «provocata solo dalle anomalie della realtà, dalle sue discordanze, dal suo caos, dalla sua sofferenza, essa cercava,

dalla poesia alla metafisica, di imporre a quel caos un qualche ordine, di trovare qualche soluzione a quella discordanza, di rendere la sofferenza accettabile - di imprimere un permanente segno dell'intelletto sul flusso misterioso della esperienza che ci sfugge tra le mani».

Wilson maneggia con singolare grazia, ma senza mollezza, queste sommesse figure dell'eloquenza, la cui tenuità appena vela la tensione. Non di rado i suoi articoli si aprono con una proposizione amabile e cattivante; in qualche caso, vi è un presentimento di racconto: «Nel febbraio del 1928 ricevetti da Scott Fitzgerald una lettera intestata "Ellerslie" Edgemoor, Delaware; anche se sulle prime la cosa poteva non risultare ben chiara, era un invito a fargli visita...». E queste righe casuali, di una modestia e pertinenza disarmanti, appena insaporite di una lieve implicazione personale: «Questo bel romanzo di D.H. Lawrence (*L'amante di Lady Chatterley*) è stato stampato privatamente a Firenze, è caro e difficile da trovare». Altre volte, una brusca secchezza annuncia il tono delle pagine che seguono: «Sono anni che sento parlare di romanzi polizieschi. Quasi tutti quelli che conosco li leggono, e avviano sull'argomento lunghe conversazioni alle quali non sono in grado di partecipare ... A dodici anni (ero) già troppo adulto per quel tipo di letteratura». «Il nuovo romanzo di Evelyn Waugh è stato, per chi scrive, un duro colpo», mi pare di una nitidezza difficilmente perfettibile.

Che un recensore sia critico, ecco, è cosa inconsueta ma non impossibile; già che un critico sia scrittore, a dire il vero, sfiora la boutade; ma quel che segue temo non sia per sembrare, più che paradossale, leggermente equivoco, se non proprio immorale. Il fatto è che, in modo del tutto evidente, anzi conclamato, sfacciato, Wilson gode della letteratura, trae dalla lettura un inesauribile diletto. Egli è afflitto da un vizio, invero talmente raro da non sollecitare specifici provvedimenti, che chiamerei la sensualità dell'intelligenza: egli ama toccare, maneggiare, gustare quelle mirabili strutture letterarie, si diletta di quei tragici giochi, lo affascina l'eleganza difficile, schiva, della «antica moneta coperta di ruggine».

Questa sensualità dell'intelligenza non solo lo assiste nelle

eleganti invenzioni stilistiche, ma arricchisce di un pacato diletto l'opera di demolizione di un cattivo libro. Wilson non scrive stroncature: non è un becero papiniano, né uno sciatto, ossuto ideologo; è, dobbiamo pur dirlo, un letterato. Al letterato spettano in primo luogo obblighi di stile: odio e disprezzo, sentimenti del tutto naturali in una sana intelligenza letteraria, vogliono buone letture e periodi impeccabili. Quando Wilson si occupa di uno scrittore che lo irrita, un «best seller» inventato in casa editrice, lo fa non già con buona grazia, e tanto meno con indulgenza, ma con sommesso terrorismo: come quegli aerei veleni rinascimentali che in nulla guastavano la naturale grazia del giovane erede tolto di mezzo. Ad esempio, la esecuzione di Bromfield, che non trovo nella scelta, è cosa da godere grandemente.

Non è compito del critico aver sempre ragione, ma è suo dovere aver torto in modo razionale: e basterà vedere, tra questi saggi, l'articolo su Kafka, che mostra Wilson al suo «best worst». Che egli sia critico fazioso è già stato detto: ma non è da tutti essere faziosi e insieme non angusti; o saper scegliere quel genere di angustia che consenta la più profonda proiezione prospettica.

In altri tempi, Wilson sarebbe stato definito prosatore «attico»: sobrio, ben argomentato, capace di chiarezza niente affatto didascalica, puro e schietto; e tuttavia mi piace cogliere qualche indizio di una atticità un poco decidua, il gusto del gioco, l'ironia parentetica, la sapiente fatuità. Parlando di Peacock, il delizioso eccentrico ottocentesco, Wilson ne elogia «la misura e distinzione, l'essenzialità e sicurezza di tratto nel disegno stilistico». Potremmo concludere con una citazione programmatica dello stesso Peacock che Wilson ci offre come introduzione a quella prosa dura e lieve: «A questo mondo non esiste nulla di perfetto, all'infuori della musica di Mozart».

## 2. L'AMORE PER I LIBRI

### *Amore in corpo 11*

Il 5 ottobre 1949 la signorina Helene Hanff scrisse una lettera ad una libreria di Londra, la Marks and Co. Non sarebbe esatto definire la libreria Marks and Co. come una libreria antiquaria; è una di quelle librerie di libri «second-hand», libri usati, per lo più edizioni dell'800, al più, ma di rado, del '700. Sono, o almeno erano, librerie frequenti a Londra, tra le più amabili istituzioni per chi è affetto da mania libresca.

Dunque, Helene Hanff scrive una lettera, una «vera» lettera, non un pezzo di epistolario romanzesco: una lettera che ventisette anni dopo, nel 1976, verrà pubblicata come prima lettera di uno scambio tra Helene Hanff e Marks and Co., durato esattamente venti anni. A quella lettera risponde uno dei librai, Frank Doel e inizia una corrispondenza, che andrà via via articolandosi, includendo tutti gli impiegati della Marks and Co., le rispettive famiglie, e gli amici di Helene, compresa una coppia in viaggio di nozze. Finita la corrispondenza, Marks and Co., sita in Charing Cross Road, numero 84, viene chiusa; in fondo al bel volumetto dell'edizione Archinto c'è anche la fotografia.

Il libro è il puro e semplice e autentico epistolario, uno scambio epistolare tra persone che non si sono mai viste; pure parole tra due sponde dell'oceano. Da questo libro, rapida e leggera tessitura di parole, hanno tratto un film; dicono sia bello. Andare a vederlo? Ne diffido. In realtà, è facile far slittare il libro verso il sentimentale, caricarlo di ingenuità che non gli spettano, ma che non sarebbe difficile sollecitare.

Il libretto è delizioso. È uno strano intrico di aromi, c'è qualcosa di antico, qualcosa che chiamerei uno sfacciato pudore, una grazia disinibita. Doel è gentiluomo inglese di sapore inizio di secolo, o forse un poco vittoriano - ben gli compete una ferma quanto discreta fede monarchica. Insomma è quella cosa improbabile, forse fittizia, che è un «inglese». Helene Hanff è una americana, più di professione che di estrazione, una sorta di perenne colona che rimpiange la patria lontana, e che scrive «a casa» anche se non conosce nessuno dei destinatari delle sue lettere. Il suo tono è confidenziale, affettuosamente aggressivo da nipote emigrata, teneramente sgarbata, generosa, nostalgica,

astrattamente amorosa, una distratta che ama la pedanteria, una invaghita della letteratura della madrepatria; giacché non v'è dubbio che questa colona abbia desiderio di risalire alla propria anglicità; non una anglicità generica, ma quella molto specifica, elegante e spiritosa, dotta e delicata, che fece nobile l'Inghilterra tra '700 e primo '800.

So perfettamente di essere stato sedotto da questo libro, non molto diversamente da quelle fanciulle che si lasciavano sedurre da virulenti romanzi d'amore. Ma questo non è un virulento romanzo, è tutt'altra cosa. No, non mi lascerò ingannare da me stesso: questo romanzo - chiamalo così - è proprio un romanzo d'amore, ma un romanzo d'amore assolutamente unico; ed è questo che mi ha sedotto. È un romanzo dedicato all'amore per i libri. Ho detto amore: è la parola giusta; l'amore per i libri parte da un innamoramento, è una passione, è una mania, è una frenesia, è una dolcezza, è uno strazio. L'aroma straordinario di questo libretto è l'aroma di una grande libreria di libri in vecchie edizioni rilegate, a Londra, a metà del nostro secolo. Il sentimento dominante, rivelatore, la passione profonda, la devozione cupa, ostinata, è questo amore per i libri, per la carta soda e giallina delle vecchie edizioni, perfino, quasi una perversione, per i segni, gli appunti, le sottolineature lasciate sui libri da lettori ormai polvere dimenticata.

Helene confessa quanto le sia caro trovare su un vecchio libro il segno che attira la sua attenzione su un passo, una frase, una parola. Una solidarietà misteriosa si stabilisce, un tacito dialogo con il lettore ignoto e amico. Lettrice passionale, Helene non tollera che le mandino libri da cui manchino passi da lei attesi con cupidigia; ad esempio, quel brano del diario secentesco di Pepys in cui la moglie lo insegue con un attizzatoio arroventato. Ricordo un passo di Charles Lamb, scrittore caro alla Helene, nel quale costui si dichiara indisponibile per un paradiso teologico e contemplativo. «Quel che voglio» scriveva all'incirca Lamb «è il rumore dei vecchi, grandi in-folio che si aprono, l'odore delle pagine antiche, il peso impacciato delle sontuose rilegature». Come Helene, come Charles Lamb, per i libri si possono conoscere abissi di passione, e languori sentimentali. Esiste, esiste la concupiscenza libraria. A chi

confessarla?

### *Anniversario dei «Penguin Books»*

Non molti di noi sarebbero inclini a considerare la cripta tenebrosa d'una chiesa abbandonata, gremita di antiche tombe e lapidi solenni, come luogo da eleggere per collocarvi amministrazione e direzione di una impresa commerciale che muova fiduciosamente alla conquista del mondo. Diversi dalla maggioranza di noi dovevano essere gli uomini che, sotto la guida di Allen Lane, poi Sir - definito un idealista mascherato da duro uomo d'affari - fondarono nel luglio 1935 una nuova casa editrice, in un ambiente proprio come quello sopra descritto: e anzi aggiungono, con britannica civetteria, che due di quelle tombe, ovviamente vuote, vennero adibite a deposito, l'una di registri di fatture, l'altra di denaro in contanti. Così, con un capitale di non più di cento sterline, e tra quegli oggetti sinistramente allusivi, nascevano i «Penguin Books».

Questo accadeva ventun anni fa: e quest'anno, con svariar di fascette sugli ultimi volumi pubblicati, e una biografia piacevolmente ufficiale, i «Penguin» hanno celebrato il raggiungimento della maggiore età. Ed è giusto che gli editori abbiano celebrato l'avvenimento: perché raramente un buon figliolo ha tanto ben meritato da genitori probi e fiduciosi. Da tanti anni i «Penguin» dominano scaffali di librerie, chioschi ferroviari, edicole e vetrine, che a noi pare d'essere sempre vissuti in un mondo sobriamente decorato da questi libri a bande bianche e arancione, o bianche e turchine, o bianche e azzurre, così come viviamo in un mondo di masse e di motori a scoppio. Ventun anni fa non c'erano, e lo scorso anno se ne sono venduti dieci milioni, per metà fuori d'Inghilterra. E quegli intraprendenti uomini d'affari, quei Ford del volume tascabile, dicono che si può fare di meglio. Ad esempio, osservavano, c'è l'Africa nera: un mercato quasi vergine.

Uno storico dotato di talento drammatico potrà tra qualche generazione render sensibile la condizione del nostro tempo disegnando l'immagine d'una civiltà di massa contesa tra



«Penguin» e Coca Cola; e noi possiamo confortarci nella certezza che dove grandeggia l'indiscreta pubblicità della famigerata bevanda, arriva insieme il rispettabile volumetto. E non è piccolo conforto: perché i «Penguin» non sono una collana «popolare», che con lenocini pubblicitari tenda alla manipolazione di una massa di clienti indifferenziati. I «Penguin» stampano Lawrence, Moravia, Joyce, Hemingway, T.S. Eliot, Waugh, Isherwood: certo, non sarebbe una buona collana anglosassone se non portasse in carovana anche il suo bagaglio di cadaveri problematici, piacevolmente presentati da Agatha Christie o da altri: ma siamo sempre in un'aria civile, e spesso anche decisamente colta. Accanto ai «Penguin», sotto la medesima insegna, si sono formate altre collane, e tra queste è specialmente importante quella dei «Pelican»: libri di cultura, storia, filosofia, scienza, arte, archeologia, che da noi gli editori da *élites* pubblicano a duemila lire. Per trecento lire si possono avere in quella collana *La vita quotidiana a Roma* del Carcopino, *Gli etruschi* del Pallottino e moltissimi altri volumi di alta cultura.

È evidente che una produzione di tale quantità e qualità non può non avere effetti profondi sulla società che l'assorbe. I «Penguin» offrono a grandi masse di lettori libri di valore e attuali: non presentano un *Pantheon* accademico, ma offrono a tutta intera la società i documenti della cultura già accolta dalle *élites* contemporanee. E certo senza i «Penguin» la democrazia inglese, la vita intellettuale delle masse, sarebbero più povere, e di gran lunga. Verrebbe voglia di chiederci se a casa nostra sarà mai possibile un'operazione del genere, su analoga scala. È lecito comunque dubitare che sia possibile creare una democrazia di massa senza una qualche forma di autentica cultura, che nei suoi dati essenziali accomuni le *élites* e i poveri diavoli.

### *Sapore di stampa antica*

Aspettate un momento: mi alzo dalla mia solida sedia vagamente notarile, e vado a frugare - dove? Diciamo, in quello scaffale specialmente disordinato che dovrebbe ospitare l'Ottocento italiano. Ecco un volumetto prezioso;

non guardate la veste, o piuttosto guardatela bene, chiedetevi perché abbia definito «prezioso» un volumetto così risolutamente umile, un impiegato di concetto, un padre di famiglia probato ma cui non ha arriso la sorte, magari un fraticello di un qualche ordine austero, povero, forse scalzo.

Ma è prezioso: ve ne leggo il titolo: Giovanni Rajberti, *Sul gatto. Cenni fisiologici e morali e altri scritti sugli animali*; edizione Rizzoli, più esattamente Biblioteca Universale Rizzoli; insomma è lei, la Bur. Il Rajberti è del 1961; la Bur era una macchina dimessa che andava a gran velocità, una formula uno in grigio. Quando uscì questo Rajberti non credo che ce ne fossero altre edizioni in giro. Ma non era cosa rara che la Bur con i suoi modesti volumi colmasse lacune anche di dignitose biblioteche.

Ecco un altro volume, questo l'ho tolto dallo scaffale del cupo settentrione: *La signora Fönss e altre novelle* di Jens Peter Jacobsen, anno 1952, ma io ne ho solo la terza edizione, lire cinquecento. Nelle ultime pagine di questo Jacobsen trovo un elenco dei primi numeri della Bur. Ricordo di non essermene invaghito subito; i primi titoli, *I Promessi Sposi*, arditamente accostato a *Teresa Raquin*, non erano eccitanti. Quando fu che la Bur diventò un ingrediente della mia vita quotidiana? Perché fu tale, non v'è dubbio, e per molti anni. Probabilmente il primo caso fu Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*. Certo, non era introvabile, tutt'altro; ma mi piaceva questo, che mi si presentasse in un volumetto a sé, non mescolato a tutta la folla dei racconti di Tolstoj. Questa finezza, di isolare in una semplice, pulita edizione, un testo che per solito si trovava in volumi omnibus fu sempre una finezza della Bur che oggi ritrovo in altre collane più sapute, più eleganti, più mondane; collane che viaggiano all'estero, mentre la Bur non ha mai perso un certo suo gusto paesano, indigeno.

Da quel momento, presi ad aspettare l'uscita mensile dei quattro volumi bigi. Non volevo saperne in anticipo i titoli; mi piaceva stupirmi, eccitarmi, anche deludermi, perché specie all'inizio, non erano frequenti i titoli singolari. Ricordo ancora l'apparizione di un *Re Lear della Steppa*, un altro racconto offerto da solo, un Turgenev che per solito dobbiamo trar fuori da volumoni rilegati: credo di averlo

ancora.

Ecco Courteline, *Quelli dalle mezze maniche*, un libro che mi fece «cadere riverso dalle risate», come accade al Califfo delle *Mille e una notte*, che tuttavia non leggeva la Bur.

L'uscita mensile della Bur era una felice scansione dell'anno solare; anno dopo anno, i libri si accumulavano, le scelte diventavano sempre più inventive, sempre meno ovvie. Kleist, Cazotte, Marivaux, don Ramón del Valle-Inclán; eh, si viaggiava a gran velocità, pareva non dovesse fermarsi mai. Speravo che non si sarebbe mai fermata, che avrebbe finito per inglobare tutto l'universo letterario, a quattro volumi al mese.

No, non poteva essere; da che cosa ci accorgemmo che aveva gli anni, poi i mesi contati? Non ricordo, forse, semplicemente era cambiato il mondo, cambiati i lettori, andavamo verso il '68.

Speravo che la Bur avrebbe raggiunto il numero mille, e lì si sarebbe attestata, monumento più perenne del bronzo, testimonianza alle future generazioni di quel che si era fatto in Italia in anni non facili nell'infanzia che seguì all'a mara senilità della catastrofe.

Si fermò un po' prima, non molto prima, intorno a novecentoquaranta.

Ancora oggi, talora appaiono nelle librerie delle folate di Bur; sono ancora puliti, i volumetti, ma hanno la grazia inquietante dei fantasmi; so che da qualche parte, verso Rimini, esiste un grande deposito di Bur: sono passati vent'anni dall'ultima Bur, ma i magazzini sono ancora fitti e ricchi.

Ma la Bur fratesca non esiste più; era destinata ad una Italia umile, giovane, avida di cultura ma incolta; era un piacere vero, e insieme un piacere da poveri; oggi, mi sembra che avesse un tocco di bohème.

Ho comprato Bur, ho regalato Bur ad amici, a figli di amici, a fanciulle incolte e deliziosamente promettenti; quando emigrai a Roma, nelle mie valigie numerose erano le amiche Bur.

Fu l'ultima, vera biblioteca universale; nel senso che idealmente poteva raccogliere tutta la letteratura del mondo: prima della Bur, ricordo solo l'«Universale» Sonzogno, quei

volumetti rosa in brossura decorati a fin-de-siècle, che si leggevano ai tempi del liceo.

In una biblioteca universale mi affascina il delirante progetto di raccogliere «tutto»; naturalmente è impossibile, nessuno c'è mai riuscito, nessuno ci riuscirà mai: ma il delirio è sempre nobile e solenne.

La Bur tuttavia non morì; come nei miti indiani diventò altra cosa, oggi esiste una nobile Bur che si rivolge ad un pubblico che non è più bohème; solide edizioni, illustrazioni – pensate, una Bur grigia con le figure! –, note, testi a fronte; libri non di rado rari, che in Italia non esistono in altre edizioni: Apollonio Rodio, San Girolamo.

Eh, i tempi cambiano, l'Italia non è più indigena, è meno povera e più sfiziosa.

La vecchia Bur faceva un po' ghetto; la sua qualità provinciale era clamorosa, nobilmente provinciale, come ricevere in casa una folla di parenti notai che lavorano in Abruzzo, in Romagna, in Irpinia; ma le nuove universali vestono da buoni sarti, parlano le lingue, hanno in casa i compact, e vanno in macchina, con il passaporto sempre pronto.

La vecchia Bur assomigliava alla Reclam, la universale tedesca che esiste tuttora, e che mi pare un ragionevole e bastante motivo per imparare il tedesco; la nuova chiaramente prende il tè con la Loeb, con i Classiques Garnier, magari si fa presentare alle Belles Lettres.

Nella mia biblioteca, di vecchie Bur ce ne sono ancora una trentina, forse un po' di più, ma quando me le trovo davanti, dignitosi revenants, nelle librerie con lo sconto, le guardo con distacco, non voglio illuderle.

### 3. SCRIGNI DI PAROLE

#### *L'almanacco parlante*

Qualche tempo fa, a Viterbo, mi accadde di leggere, nella bacheca di una chiesa specialmente militante, un gran manifesto giallo: «La bestemmia gira e gira... torna in testa a chi la tira». Una sentenza più senile che arcaica, rugosa e

benevolmente sdentata. Non mi ero accorto di trovarmi di fronte non ad uno slogan ecclesiastico, ma ad un vecchio proverbio racconciato. Difatti ho rintracciato quel monito pedagogico in un libro vecchio di più di mezzo secolo, ora ristampato anastaticamente, col bel nitore della stampa invecchiata: la *Raccolta di proverbi toscani* che il Giusti mise assieme, come veniva, «a pezzi e a bocconi, nell'ore della bizzarria da uno sfaticato», e che Gino Capponi ampliò e pubblicò. L'ho ritrovato come proverbio superstizioso e laico: «La saetta gira gira, torna addosso a chi la tira», che s'accompagna al più severo «Le saette non son foglie, chi le manda le raccoglie».

Non direi che esista una filosofia dei proverbi; chi disse che sono «la sapienza dei popoli», stava soltanto facendo un altro proverbio. Più illuminante direi quest'altra sentenza che suggerisce il sapore e la stagionatura del proverbio confezionato a modo: «I nostri vecchi istavan cent'anni col culo alla piova prima di fare un proverbio». Dunque a fare un buon proverbio, di quelli che durano, ci vuole lungo disincanto di vegliardo, e soprattutto una qualche mirabile, irrimediabile scomodità, un fastidio, un'uggia, una pena; insomma, «cent'anni col culo alla piova».

Ci sono vegliardi sentenziosi, altri tetri e tristi, infine i puri e semplici malandrini. Il Grillo Parlante di Pinocchio è un eccellente esempio della prima specie; educativo, orrendamente benevolo, ostinato a volere Pinocchio moralmente e socialmente a posto: «Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori». Ad apertura di libro, le sentenze da Grillo Parlante traboccano: «Per andare avanti bisogna voltarsi indietro», «La vanga ha la punta d'oro», «Il mattino ha l'oro in bocca», «Povertà non guasta gentilezza»: l'ignobiltà della quale ultima mi pare difficilmente superabile. Il mondo del Grillo Parlante è socialmente impeccabile, senza riso e senza orrore, nemmeno la furba paura della superstizione; gode del mostruoso tumore della «buona coscienza». Ma altrove troveremo le sentenze mormorate ed anonime dei sudditi del paese di Acchiappacitrulli; le battute furbesche del Gatto e della Volpe, sventurati e cinici; e anche relitti di una saggezza in cui si riconosce un arcaico aroma salomonico, perfino un

amaro splendore orientale.

Ispira i proverbi dei sudditi di Acchiappacitrulli una saggezza tetra e sottocchiosa: «Rana di palude sempre si salva», «Se i desideri bastassero, i poveri andrebbero in carrozza», «Ogni trista acqua cava la sete»; più fulmineamente: «Casa compita nell'altra vita», o «Nido fatto gazzera morta».

Appunti di una politica possono suggerire alcune rapide ed eterne battute: «Biasimare i principi è pericolo, e lodarli è bugia», e quest'altro abbastanza storicistico «Forca vecchia, spia nuova»; ma forse il culmine sta nello schietto «I principi confettano gli stronzi», o questo, splendidamente programmatico: «Chi ha goduto, sgoda». Talora il vegliardo si lascia andare ad un umore ribaldo che non è cattivo consigliere: il crudetto «Dispicca l'impiccato e impiccherà te», s'accompagna al classico «I fastidi dei padroni sono i conviti dei servitori», ma a livello del turpe il meglio direi questo: «Chi ha un cieco fuori ha un podere in Chianti», in omaggio alla prestigiosa efficienza economica del mendicante cieco.

Una sgarbata misoginia ritesse da sempre la trama proverbiale: «Di' una volta alla donna che è bella, e il diavolo glielo ripeterà dieci volte»; ma non s'ignora che anche la donna è coinvolta nella medesima angustia: «Mamma, cosa vuol dire accasare? Filare, figliare e sentire berciare».

Dovunque traspare una ottusa amarezza, la noia di esser nati, di dover morire come che sia; ed ecco qualche indizio di una sapienza più elegante: «Il vecchio ha l'almanacco in corpo», «Il morire è il pane dei vecchi». Non senza allegria si annota che «La morte è di casa Nonsisa»; ha la sua grandezza: «Se devi morire cerca un boia pratico» o anche «La morte ci ha a trovar vivi», che sembra alludere ad un gran litigio con gli dèi.

I proverbi del Grillo Parlante sono per bene e socialmente positivi, quelli dei sudditi di Acchiappacitrulli sono sordidi e avviliti; ma talora tra questi frantumi, non colonne, non capitelli, non letteratura né filosofia, ma solo cocci di anonimi oggetti che ancora trattengono l'affumicaticcio di infimi focolai, può accadere di trovare un vetro splendido, il brivido di un arcaico paradosso: «Chi di dieci passi n'ha fatti

nove, è alla metà del cammino».

### *Quel patriotto sulla Piave*

Panzini - o «il» Panzini? - mi dà (con l'accento) una gran (si può anche dire grande) pace interiore, giacché autorevolmente mi rassicura: si deve dire (anche: ha da dirsi) «provincie» come plurale di «provincia», e «greggie» da «greggia», ma «querce» da «quercia» e «gocce» da «goccia»; faccenda, questa della «i» dei plurali da singolare in -cia e -gia che ha spinto più di una avveduta intelligenza alle dubbie gioie dell'alcool (con due «o»).

Il Panzini - egli (non lui) dice che così va meglio - scriveva questa sua deliziosa *Grammatica* nel 1933 - anno dell'edizione definitiva e ampliata - e questi cinquant'anni hanno uno strano e dolciastro odore, come se la *Grammatica* si fosse insaporita dei funebri aromi del bosco e del cipresso. Oh, non si intenda che la lingua che qui si descrive sia molto mutata; ma un mutamento lieve, segreto, quasi un certo modo di vestire inedito, pare di avvertirlo.

Nel 1933 si poteva dire la Piave - sì, dico il fiume nazionale - anche se non era usatissimo; e il plurale di «superficie» era identico al singolare; e chi scriveva «superfici» era dolcemente ripreso, giacché si discostava dall'uso latino, che non vuole un singolare «superfice».

Tra le parole che hanno «una certa varietà di suono», gustiamo «elice» accanto ad «elica», e pare che D'Annunzio fosse semplicemente uno scolareggiato aggiornato quando usava «piloto» e «Affrica»; e ancora trillava la «Iodola», vecchia carogna pascoliana, si andava a caccia in padule, e il patriotto, su dimanda, poteva andare a morire sulla Piave.

Il Panzini è uomo di gran gusto, ed il libro che ha scritto è assai delicato e sottile; ma oscilla naturalmente tra procedimenti analogici (vedi la parola «superficie») e la sensibilità alla mera consuetudine. Uomo d'ordine, non disdegna di porre la lingua italiana sotto tutela fascista, senza iattanza, ma con un certo perbenismo che è una maniera di vestire, non necessariamente di pensare. Se mette Mussolini, in un esempio sull'uso dell'articolo, accanto

a Garibaldi e a Cavour, fa un poco di oratoria da scuola inferiore, non di più; e mi piace notare che, dolce malizia dell'inconscio, in un elenco colloca «balilla» tra «Giuda» e «nonnulla».

Perché no? «Quante parole ha creato la guerra!, quante il fascismo!, e poi l'aeronautica, l'automobilismo, lo sport, la moda!». Panzini era certo uomo mite - tutta la *Grammatica* lo proclama, ma sottovoce - ma non si vive e scrive senza pagar pegno nel 1933. Siamogli grati d'aver saputo scrivere d'argomento tanto professionale con una grazia sommessata, che non vorremmo andasse perduta in tempi di più severa dottrina.

### *Quando l'amante è una fune che non si spezza*

Le cose sono andate a questo modo: un paio di settimane fa entro in una libreria consueta, piccola ma di buon palato, e l'occhio cade subito su di un libro, posato di costa su di un tavolo, frammezzo ad altri libri; ma quel libro ha un che di strano: è di corporatura soda e agiata, rilegato in tela azzurra, con incisioni in oro. Così fatte edizioni oggi non usano; in mezzo ai suoi sodali di tavolo, quel libro ha un che di autorevole e di forastico.

Che sarà mai? Compito il titolo: Alberto Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*. Guglielmotti, Guglielmotti... questo nome lo conosco, mi dico, ma che sarà mai? Lo sfoglio, e vedo che quella che ho per le mani è una edizione anastatica, ristampa di un volume datato 1889. No, il Guglielmotti non sarà stato mio compagno di banco, ma come mai questo nome è oscuramente familiare? Apriamolo. Ed ecco, alla seconda o terza prova, mi viene incontro una parola che risuona nella mia testa con un rintocco di campana: «Cuora, Prateria che sta a galla, come natante, sui laghi paludi». Cuora cuora... Ma come no!

Deh foss'io sopra un burchio per la cuora  
navigando...

o anche

la ragia con la cuora



si mescola nel vento diforano...

Diforano, diforano... Eccolo: «Vento diforano, che viene dal Largo mare».

Non c'è dubbio, è lui. Il Guglielmotti è quello squisito, sublime dizionario che D'Annunzio adoperava non meno del Tommaseo-Bellini, scrigno inesauribile di parole preziose, rare, esatte di una esattezza lievemente patologica; un vocabolario che ho visto citato innumere volte in nota - date un'occhiata all'edizione dannunziana a cura di Praz e Gerra (Ricciardi) o all'*Alcyone* a cura di Roncoroni (Mondadori) e lo troverete quasi ad ogni pagina; ma chi l'aveva mai visto prima d'ora? Veramente, questa ristampa anastatica Mursia è un raro omaggio per il cinquantenario della morte, e anzi non si poteva far di meglio. Ma di chi parlare, del Guglielmotti, inverosimile domenicano invaghito di cose marinare, lessicografo stupendo, o dell'uso che ne fece D'Annunzio? In verità, non fosse stato il Guglielmotti un letterato, un callido maneggiatore di parole, un delicato discriminatore di significati, D'Annunzio non avrebbe potuto adoperarlo con quella sua sfrenata golosità verbale, quella sensualità sonora, quella trepida lascivia letteraria.

Ci sono poesie, come *L'onda* nell'*Alcyone* che, senza la complice presenza del domenicano Guglielmotti, non sarebbero mai state scritte. L'onda dannunziana è nata dalla attenta e certo affascinata lettura della voce «Onda» nel Guglielmotti, una voce che si protrae per oltre sei colonne, e descrive le Onde secondo la loro intensità e forma, principiando con l'onda negativa, poi la broccata (venga ora una bava di vento...) la crespata (succede la brezza) maricino (rincalzi il vento freschino da terra) maretta (spiri variabile il vento) fiotto (ma se il vento soffia tempestoso) pecorelle (cresca ora da presso il vento) cavalloni (ti vedi allora con Daniello Bartoli una mandra di puledri...). Poi ci saranno il flutto, i montoni, il maroso (finalmente sorge per la rabbia dei venti...).

Basta; si sarà già capito che il Guglielmotti è uno scrittore; uno di quei lessicografi ottocenteschi, come il Fanfani, il Rigutini, il Carena, che della definizione esatta, elegante, sottile, avevano fatto un genere letterario, un microscopico racconto, un epigramma. Sono certo che nessuna storia della

letteratura italiana ha mai preso in considerazione questo Bartoli dei lemmi; Giampaolo Dossena, lo consegnò nelle sue mani.

Leggendo questo vocabolario, si scoprono strane ambagi lessicali; mi capita sott'occhio «Carchesio», che è detta «voce pelasga, lo stesso che il nostro Calcese». La voce «Calcese» ha un tono risentito; pare che ci sia chi usa questa voce impropriamente: «Alcuni han chiamato calcese la scassa o cavatoja dell'amante». L'amante? Come sarebbe a dire? Ma subito il domenicano candido ci soccorre: «Amanti sono quelle funi più grosse che sostentano il peso dell'antenna...».

E che suoni, che fragori, quali rimbombi inverosimili: «Fiarnaldo: Cavaliere fiarnaldo di un altro dicesi quegli che è meno anziano nello stesso drappello...». E al nostro capitoletto della voce «Vento», sette righe di aggettivi: Fresco, Freschino, Freschetto, Frescone, Grande, Fermo, Disteso, Pieno, Gagliardo, Traboccato, Sforzoso, Sferratore, Furioso... Oh basta: ché io provo «quell'abbattimento della persona», «quel giramento di capo» «che provano alcuni nel navigare».

### *Miniera di parole divise per voci*

Una idea semplice e sottile, forse geniale: un segno dei tempi, un rintocco dell'oggi, un evento che, quando arriva, non stupisce perché, è chiaro, una volta o l'altra doveva capitare. Ho davanti la massiccia ristampa anastatica di uno dei grandi libri della lessicografia italiana: il *Vocabolario Nomenclatore* di Palmiro Premoli (due volumi, Zanichelli). Vorrei dire a tutti coloro che suppongono di essere a qualsivoglia titolo scrittori, che tali si sospettano, vagheggiano, inventano, delirano, affermano, dichiarano, o anche solo sperano senza speranza: se già non lo avete, mettetevi in casa il *Vocabolario Nomenclatore* di Palmiro Premoli.

Non esiste miniera verbale paragonabile a questa: scrivere, oggi, un nuovo Premoli sarebbe impresa di una vita, e forse non fu da meno questa meraviglia che ora torna tra noi.

Da una ventina di anni ne ho in casa una copia dell'edizione del 1909, trovata presso un libraio antiquario ora scomparso, e da allora l'ho usato, l'ho sfogliato, l'ho consultato, mi ci sono divertito: e ricordo che molto l'amava l'amico Augusto Frassinetti, che aveva caro raccattare parole desuete e preziosamente sgarbate.

Il Premoli è dunque esattamente questo: una miniera di parole ordinate per temi. Non è un dizionario dei sinonimi, che offre le alternative ad una parola consueta; e, incidentalmente, oggi, dopo il dizionario dei sinonimi del Tommaseo non s'è più tentato un lavoro così articolato e squisitamente letterario: ci sono buoni cataloghi, come il Gabrielli, ma è un'altra cosa. Torniamo al Premoli. Supponiamo che siate un romanziere, uno di quei tali che raccontano storie d'amore, e si sa che nell'amore han da esserci carezze, e può accadere che codeste carezze vogliate modularle, variarle, inventarle. Andiamo a vedere la parola «Carezza», volume primo, pagina 421. Leggiamo, dopo la definizione (dimostrazione di affetto, ecc.): «amorevolezza, amorevolezzina; blandimento, festa, finezza, vezzo». E dopo, oltre, entrando nel vivo: «moina, blandizie, civettaggine, daddolo, druscia, frascheria, gergolo, gestro, invenia, scasimo, squasilio, billi billi, morimej, smaci, soie, stoggi, storcimenti...». Onestamente, io non so che cosa sia lo «squasilio»; ma qui può darci una mano il santo Tommaseo, che mi dà la parola come desueta, ma indicante una smanceria un poco sul gattesco: ammettiamolo, una finezza, anche se forse non sarà così facile persuadere un editore a crederci. In ogni caso, uno squasilio non occorre nemmeno sapere esattamente che cosa mai sia, è una parola seducente e tanto basta e si lascia indovinare.

Se dovete scrivere un romanzo d'amore, un po' di cappa e spada, magari Sette, Ottocento, naturalmente vi serviranno dei cavalli: a dire il vero, nessuno oggi sa più adoperare un cavallo di un romanzo, e senza cavalli che romanzo di cappa e spada vorrete mai scrivere? Ora, sul cavallo il Premoli è al suo meglio: al tema dedica quattordici pagine su due colonne; e le voci sono divise in veri capitoli, come segue: Designazioni generiche. Razze e incrociamenti. Figure varie. Corpo del cavallo. Mantello, pelo, macchie, segni.

Denominazione del cavallo secondo il mantello. Qualità, caratteri, condizioni. Difetti, vizi. Voce, andatura, salti. Altri movimenti. Malattie, insetti molesti. Azioni dell'uomo sul cavallo. Arnesi che si mettono al cavallo. Cibo e bevande. Luoghi in cui si tiene il cavallo. Persone che al cavallo accudiscono, e infine Nomi di cavalli celebri. Modi di dire e Proverbi.

Se avrete pazienza, potrete sapere che significa «balzano arzeglio», di che colore è un «baio sopra sauro», che cosa è la «grasciuola»: il Premoli spiega, elenca, specifica. È un libro diletto, di una ricchezza verbale stravagante, attinta ai classici, ai testi specializzati, ai dialetti: e ci svergogna, noi nipotini dell'era informatica, ridotti al tic nervoso di un vocabolario avaro, ripetitivo e rozzo.

Solo il Tommaseo regge di fronte a questo terribile Premoli; e suppongo che qualche volta lo metta in difficoltà. Ora vado a vedere se c'è «gergolo»: ma sì, c'è, e così vengo a sapere che è parola pistoiese, per significare carezza ambigua, un po' come «squasilio». Vecchio Tommaseo, lui solo riesce a tener testa al Premoli. Ma chissà, io ci scommetto che una volta o l'altra...

Diciamo che l'accoppiata Tommaseo-Premoli è il meglio, è, semplicemente, la lingua italiana: una lingua strana, che quasi non capiamo più.

### *Ci sveglieremo al «gallicinio»*

Che differenza intercorre tra un «cavallo» e un «destriero»? Preferireste bere un «bicchiere di vino» o un «calice di licor lieo»? Probabilmente scegliereste il «bicchiere di vino», perché in quell'altra faccenda sentite odor di frode. In realtà, si tratta solo della confezione: potete averla di lusso o per famiglie, come suol dirsi con spregio verso la non inutile cellula della società. Un «veltro» è un «cane», anche un «cagnetto», in confezione regalo. I popolani hanno «mogli», i borghesi hanno «signore», i ministri in viaggio ufficiale hanno «consorti». Più su c'è, suppongo, una ineffabile immagine di luce, la «diletta sposa», che sa di velo bianco e di epitaffio. Usarla di rado.

Col linguaggio di lusso si scrivono poesie, si va a teatro, all'ambasciata, al concorso ippico; c'è gente che campa decorosamente con una discreta riserva di linguaggio di lusso: l'amatore cui vendere un «paraffo» o un «diluculo» si trova sempre. I politici usano un linguaggio in mezzo lusso, un po' chiesastico, un po' professore: non è distinto. Naturalmente, il linguaggio di lusso è anche ridicolo: il poeta già dà fastidio, ma l'aedo è una buffonata. Si può anche dire: visto che il poeta è una cosa indigesta, ricorriamo direttamente alla versione regalo: aedo o vate. Comunque, è difficile resistere alla tentazione di irridere il destriero. Ma badate, un giorno potrebbe servirvi.

Non conosco il signor Barosso, che ha pensato un *Dizionarietto della lingua italiana lussuosa*. Il risvolto mi avverte che è stato collaboratore di «Topolino» e autore di *Principi generali di linguistica operativa*. Sento di doverlo chiamare signor Barosso, giacché in tal modo riconosco che egli appartiene, totalmente, al genere «confezione regalo». Se mai vi fu domator di destrieri, degustator di lieo, esperto di verzure, certo è questo serio e divertente signore. Poiché ora, transumato totalmente alle lettere e ai campi, vive presso Amelia, lo sospetto intenditore di tordi. Frequenta costui quella tal gargotta di Amelia dove si gustano palombacci e tordi? Temo di no: non ho mai visto entrare nessuno a cavallo.

Il *Dizionarietto* è una elaborata burla - si può anche dire «berta», «giarda», «natta». Furbesco imbroglio, o «arcatura», è un gioco svagato e leggero. È fatto di parole autentiche, con definizione corretta ma incredibile: come «culleo» («sacco per mazzerarvi i parricidi») o «gallicinio» («parte della notte quando canta il gallo»): parte di parole con definizioni fantastiche e serie: «equite: infiammazione di tutto il cavallo» (in effetti, i destrieri non possono infiammarsi), «Diasporometro: apparecchio ebraico per misurare la diaspora». Il signor Barosso è goloso di nonsense: Orobo, Ervo, Lero, Gilo, Zirbo: ama le definizioni stravaganti e pedanti: «bariglione: vaso per tenerci salumi e munizioni da guerra», con esempi in falso popolano: «Busigno: cenetta. San Busigno: Santa Cenetta, piccola eucaristia alla buona». Né mancano citazioni di scrittori,

amabilmente fittizie.

Nessun dizionario del genere può essere completo ed esauriente: il concetto di lusso è mutevole, e in definitiva il linguaggio lussuoso, appunto perché inutile, è sovrabbondante. Certo, si può notare la mancanza di parole di lusso non costose, come «scedardo», «conticinio», «nonio», «ruticare», «cledonista». Non v'è alcuna parola per designare «signore barbuto che cade dal ventesimo piano leggendo un settimanale illustrato», e «piccolo cavallo da mangiare con senape» o «guerriero etrusco affetto da singulto». Il signor Barosso ha tuttavia il senso infallibile del superfluo, che è l'anima del lusso. Egli sa che la parola da gioielliere raccoglie sotto la sua bandiera innumeri particolari, minuti, pittoreschi, affascinanti. Ad esempio, quel «guerriero etrusco» potrebbe essere celibe, bilingue, blasfemo, daltonico. Una parola così la si può usare una volta al secolo, e non si vende a rate. Il signor Barosso non l'ha messa nel *Dizionarietto* perché è un avaro, uno scedardo e, senza offesa, scazzeggia.

## II IL MONDO CLASSICO

### 1. LETTURE

#### *Fantasma e enigmi del vecchio Odisseo*

Si conclude ora presso la Fondazione Valla la traduzione che ne ha dato G. Aurelio Privitera; una traduzione di cui basterà dire che è diventata un classico, grazie alla riposata eleganza, ad una certa dolcezza del dettato che ce la fa fraterna e insieme nobile, ma non ardua.

Questo ritorno dell'*Odissea* ha qualcosa di fascinoso e inquietante, c'è una traccia del fantasma e insieme il segno inconfondibile che ci avverte che codesto fantasma ci è amico, e dunque qualcosa di ancora più fondo e temibile e illuminante di quanto osi essere qualsivoglia fantasma.

Fantasma, ma non ombra: l'*Odissea* è una figura di luce, un profilo enigmatico di persona divina, una apparizione, come quella Atena che «d'aspetto somigliava ad una donna». Certo, l'*Odissea* è una storia mirabile, contrassegnata da episodi drammatici, fantastici, prodigiosi, patetici; una favola umana e più che umana, che vede ininterrotti incontri, dialoghi, colloqui, sfide tra uomini e dèi. Ma per quanto ne sia cattivante la favola, vi è nell'*Odissea* qualcosa che la rende misteriosamente attiva, operante miracoli dentro di noi. Non è solo un'incantevole dimora di personaggi indimenticabili, tra i quali il protagonista è una delle figure chiave di una civiltà; oserei dire che l'*Odissea* è un libro sacro, cioè un libro insieme prodigioso, di insondabile prodigiosità, e insieme un libro veritiero, qualcosa che usando una fitta rete di enigmi, di segni oracolari, una ininterrotta serie di lanci di dadi, continuamente ci interpreta, ci racconta, ci spiega.

Non si può attraversare l'*Odissea* senza essere coinvolti in un itinerario interiore, un percorso fitto di stazioni, una favolosa avventura che ci riguarda, ci segna, ci affatica e ci

illumina, pure lasciandoci nelle tenebre che ci sono consuete. Il grande libro sacro, come era questo per i Greci, è insieme il luogo delle tenebre e della chiarezza, e questa coesistenza ne è il carattere più straordinario e drammatico; in questo senso la dolcissima *Odissea* è «tragica», giacché enuncia una contraddizione, e la lascia esistere come tale, e come tale la viviamo, insieme lacerati e pronti all'accettazione.

L'*Odissea* racchiude in sé miti laceranti: la casa e il viaggio; la seduzione e la fedeltà; la perdita e il ritrovamento; la corsa, una corsa disperata e insieme astuta, meditante, prudente, una corsa anelante e angosciata verso una meta che custodisce in sé la stabilità, la pace, l'immobilità. Solo in innumere trasgressioni si tocca la centralità della legge; il vagabondare di Odisseo è il sogno di una dimora, il suo labirinto è ossessionato dal mito della linea retta. Odisseo è un essere «impossibile»; cioè può, come a nessun essere vivente è possibile, essere intriso di vita e di morte, totalmente terrestre e profondamente infero, callido e insieme abbandonato totalmente, irreparabilmente consegnato ad una terribile dialettica di sacro e di quotidiano. Egli non è uomo se non come tempio, come spazio, lizza, luogo mentale in cui si incontrano gli dèi, dentro il quale si celebra il furore degli dèi, la loro ininterrotta guerra reciproca; e in tal senso è anche colui che spiega gli dèi a se stessi; è lui, il minimo e fragile mortale, il solo luogo in cui l'antica lite degli dèi trova senso. Ed ecco il paradosso non misurabile di cui Odisseo è custode, e che è il tema sacro dell'*Odissea*: l'uomo è lacerato dalle contraddizioni del divino, ma codesta lacerazione è insieme la sua sintassi, la sua descrizione, il suo nome, e in definitiva è in questo essere lacerato che gli dèi acquistano nome, e il loro destino si piega alla grazia ambigua e consacrante della parola.

Possiamo dire che Odisseo è un sacerdote, e l'*Odissea* una sacra rappresentazione? Forse, purché sia chiaro che la qualità sacerdotale di Odisseo è contrassegnata dall'incertezza dell'altare e dello stesso dio cui sacrifica: giacché Odisseo è senza dubbio consacrato, ma a chi mai, a quale delle innumere forme del sacro, questo egli non può, non deve, non vuole saperlo; e dunque il suo sacrificio è



misterioso, il suo itinerario da ignoto a ignoto, e il suo destino ha la foggia di una danza sacra, che racchiude infinite allusioni di miti e frammenti liturgici, ma appunto allusioni e frammenti, qualcosa che irradia potenza, ma una potenza misteriosa, che si disvela ed occulta a tratti, una furia di apparizioni, epifanie, rivelazioni troncate, miracoli ambigui, ma certamente prodigi, segni di un'altezza intoccabile, ma che esiste solo perché il frammento errabondo, l'uomo Odisseo, ne è il «martire», insieme la vittima e il testimone.

### *Il virtuoso dell'eloquenza*

Quando mi sono trovato tra le mani il volumetto giallino, ho provato un lieve sussulto. To', chi si rivede! Cicerone, *In difesa di Milone*; la famosa *Pro Milone*, che un tempo furoreggiava nei licei classici, un testo che ha fatto soffrire ed eccitato intellettualmente generazioni di allievi coatti al latino. Ora la *Pro Milone* riappare in una simpatica collana, «Il Convivio», dedicata a testi brevi o minori latini e greci (Marsilio, 195 pagine). Questa *Pro Milone* è stata curata, prefata e annotata da un illustre latinista, Paolo Fedeli; e nobilmente annotata.

Ma, intanto, di che si tratta? Il 18 gennaio del 52 avanti Cristo - è una storia vecchia - sulla via Appia, presso Boville, si scontrarono due potenti uomini politici romani, ciascuno accompagnato da una scorta di «bravi»; l'uno, Milone, era di parte senatoria, l'altro, Clodio, un brillante e facinoroso *popularis*, oggi lo diremmo di sinistra.

I due gruppi vennero alle mani, Clodio venne ferito, si rifugiò in una taverna, Milone lo incalzò, lo fece uccidere, ne abbandonò il cadavere straziato sulla strada. Ne cercò anche il figlioletto per farlo a pezzi ma non gli riuscì di trovarlo. Che le cose andassero a questo modo non lo sappiamo da Cicerone, ma da un oscuro commentatore, Asconio Pediano, che circa un secolo dopo in una chiosa di qualche pagina ci trasmise le informazioni essenziali.

Si venne ad un processo, e la difesa di Milone venne assunta appunto da Cicerone, suo amico e della stessa parte

politica. La posizione di Milone era indifendibile; per salvarlo, bisognava mentire; e Cicerone mentì: per cento paragrafi argomentò, per persuadere i giudici, che Milone era stato deliberatamente aggredito, ed aveva ucciso per legittima difesa, quel diritto che la natura concede anche ai bruti, e la legge a tutti gli uomini. La causa si svolse in un clima teso, davanti ad una sorta di tribunale speciale, tra schieramenti di armati e tumultuanti *populares*; pare che Cicerone si sia turbato; pronunciò un'orazione che non convinse, e Milone venne condannato all'esilio.

L'orazione che abbiamo non è quella che in realtà Cicerone pronunciò; è un testo che l'oratore riscrisse da capo a fondo, come puro esercizio di eloquenza, non già per modificare l'esito di una causa che aveva già perduto. Trovo qualcosa di strano, di inquietante, in questa seconda redazione di un testo che non era più destinato ad essere pronunciato, che non poteva avere alcun effetto pratico; possiamo dire che Cicerone eseguì una operazione puramente letteraria, gli piaceva il tema, non aveva preoccupazioni giuridiche immediate, poteva fare della letteratura.

Questa seconda redazione della *Pro Milone* venne giudicata dai letterati latini un capolavoro; forse il capolavoro di Cicerone, che era il massimo oratore della storia romana. Come appare oggi ai nostri occhi? Dico, agli occhi di chi sia in un qualsiasi modo letterato, ma non latinista, anche se capace di leggere il latino. Perché c'è un fatto di cui tener conto preliminarmente: l'eloquenza come genere letterario non esiste più. Ci sono politici, avvocati, ecclesiastici eloquenti: ma da secoli non appartengono più alla storia letteraria. L'ultimo in assoluto fu forse Bossuet, morto nel 1704; in Italia, credo sia stato padre Segneri, morto nel 1694. È vero, non esiste più neanche il poema epico, ma esiste la poesia; ma come trattiamo l'eloquenza? In che modo leggiamo la *Pro Milone* ?

Certo, potremmo dire che l'eloquenza è prosa; ma mi rammento che in un passaggio dello *Zibaldone* Leopardi, che considerava Cicerone massimo prosatore latino, accostava l'eloquenza alla poesia. È forse l'eloquenza qualcosa che è del tutto scomparsa, come i dinosauri? Insomma, che cosa accade in noi quando leggiamo la *Pro Milone* ?

Esiste un livello di lettura che è possibile ritrovare, ma ci vuole tempo, pazienza, e magari un buon commento, come questo; è la lettura secondo retorica. La retorica studiava la tecnica della disposizione delle parole, della struttura delle frasi; non era una estetica, era una scienza pratica, come ho detto: una tecnica. Dopo secoli di ripudio, oggi gli studi di retorica sono rifioriti, del che molto mi rallegro, perché quella freddezza nell'arte della manipolazione verbale mi pare affascinante.

La lettura retorica della *Pro Milone* è una esperienza non facile ma straordinaria; le ripetizioni, le assonanze, le dissonanze, le opposizioni, le concordanze, le costruzioni rovesciate, gli echi, le rime, le negazioni semplici e doppie fanno della prosa di questo testo un esempio di una bravura sfrenata, qualcosa che fa pensare a certi pezzi per pianoforte proposti alle mani di un virtuoso impareggiabile. Ma è, dunque, l'eloquenza la sede naturale dell'esercizio retorico? È possibile che per un letterato non specialista questo sia il modo più intenso, godibile e persuasivo di leggere questo testo. Ma resta nell'aria, mi pare, una domanda ulteriore: l'eloquenza è totalmente scomparsa? Non si sarà mimetizzata in qualche altra forma, un genere che magari allora non esisteva?

Vorrei favoleggiare: l'eloquenza finisce verso la conclusione del '600; e che succede? Ah, ecco, nasce il romanzo. Non ci sarà qualcosa in comune tra eloquenza e romanzo? Ad esempio, la persuasione emotiva, un certo animo seduttivo, una volontà di irretire. Se penso ad uno dei primi romanzi europei, il *Robinson Crusoe* di Defoe, mi è difficile non sentirci qualcosa che non posso non chiamare «eloquenza». E poi *La principessa di Clèves*, o magari *I Promessi Sposi*, o *Guerra e pace*, o *La signora Bovary*, o *I demoni* di Dostoevskij, e magari Kafka. Dalla *Pro Milone* alla *Metamorfosi* la strada è lunga; ma se l'eloquenza sta nascosta da qualche parte, io ho l'impressione che stia proprio lì, questo animale versipelle e proteiforme, questa macchina di chiasmi e insinuazioni.

*Ghiro al miele a colazione*

Certo è una faccenda strana; con i Romani abbiamo tante ragioni di parentela: parliamo una lingua che è un latino andato a male, il diritto romano non è mai morto, una certa idea dello Stato, magari da scolari ritardati, l'abbiamo imparata da loro; la letteratura di Roma ha insegnato a scrivere ai primi italiani che hanno avuto abbastanza animo da maneggiare una penna; ma c'è qualcosa che ci divide irreparabilmente: non penso ai giochi del circo, visto che noi abbiamo gli autodromi, e nemmeno alle cerimonie del culto, che qualche traccia l'hanno lasciata: penso al modo di mangiare.

Ecco, qui c'è un abisso, uno sprofondo, qualcosa di insondabile; se la macchina del tempo, oltre che farci assistere alle idi di marzo, volesse coinvolgerci in un banchetto romano autentico, non torneremmo più indietro. La cucina romana ci è totalmente estranea: una faccenda che a noi pare sinistra, roba da dissenteria istantanea, un mangiare marziano, gioviano e non so che altro.

È uscito ora *L'arte culinaria* di Apicio, curato in modo esemplare da Giulia Carazzali (Bompiani, 340 pagine): un lavoro che merita una edizione meno fragile. Chi è Apicio? Non è l'equivalente del nostro Artusi; è un nome, come dire, globale, polivalente, per definire un coacervo di ricette messe assieme certo nel volgere di alcuni secoli, a partire dal primo dopo Cristo; una sorta di scartafaccio su cui cuochi, cuciniere, padrone e padroni, ghiottoni e schiavi addetti alle pentole hanno via via annotato appunti, registrato esperienze, dato consigli.

L'Apicio è pertanto scritto in tanti diversi latini, anche robustamente imbarbariti, servilmente sgrammaticati: il che fa piacere, perché ci dà la sensazione che questo era non un libro ma uno strumento per campare, un attrezzo di cucina.

La cucina romana ha, naturalmente, avuto una storia; come ospiti di Catone, riusciremmo a sopravvivere: Catone è grande cultore di verdure, formaggi e focacce; ma quando un primissimo Apicio mise mano al suo testo, nel primo impero, la situazione era cambiata: i Greci, un vago ma persuasivo oriente, le province d'Africa, la Spagna mandavano cibi e spezie per l'innanzi inauditi.

La cucina di Apicio è carica di spezie, insaporita di intrugli che a noi paiono sinistri, condita con aromi che nascondono la carne pericolosamente frolla; ed è una cucina stravagante, da virtuosi dei fornelli e della manipolazione, cui piace presentare cibi che sembrano altro da quel che sono. Se avete letto il *Satyricon*, nella famosa cena di Trimalcione avrete trovato, prendo a caso, il ghiro al miele; robusto, eh? Pare che i ghiri fossero apprezzati animali d'allevamento, ma c'era chi preferiva i fenicotteri, specie le lingue che, lo sappiamo tutti, sono assolutamente deliziose.

Un mistero invadente della cucina romana è una salsa citata da Orazio - andate a vedere la Satira ottava del secondo libro - da Plinio, e perfino dall'astrologo Manilio: è il garum, parola rifatta sul greco. Cito dalla prefazione: «Il garum fu l'ingrediente principe della cucina antica ... forse usata al posto del sale era preparata in vasche piccole dove si mettevano i pesci minuti, non eviscerati (alici, sardine, aringhe); a questi si aggiungevano pezzi di sgombri e di ricciole, completi di interiora e teste. Si aggiungevano erbe aromatiche e sale in quantità pari alla metà del pesce; questa porzione assicurava la non deperibilità del prodotto durante i 2/3 mesi di stagionatura ... Quando la fermentazione era arrivata a buon punto, si tuffava nella vasca un cestello, che doveva premere il contenuto sottostante e fungere da filtro per il sugo affiorante». Pare che un discendente del garum sopravviva in Turchia, Egitto e Grecia, ma nella sua interezza solo nel Vietnam.

Quando, miei cari, mangiate fagioli e cotiche, cibo da dèi inferi, siete i probabili eredi di una cucina che considerava una leccornia le vulve di scrofa «sterile», cioè che non aveva partorito; anche le tette delle scrofe erano estremamente apprezzate, ma so che, col nome di «mammi» ancora resistono in talune cucine regionali, e conosco almeno una persona che ne ha mangiato, riportandone un lieve ma incancellabile trauma.

Ricorderete la gru di Chichibio cuoco, eroe servile del *Decameron*; la gru era gran piatto della cucina imperiale, come il fenicottero e il pappagallo; apprendo che l'imperatore Eliogabalo, pessimo carattere, era un buongustaio di cervelli di pappagalli.

Che i Romani amassero l'anitra, pare un lampo di gusti familiari; ma dell'anitra amavano, dice Marziale, il petto e il cervello; inoltre la consideravano, e piamente la mangiavano, come simbolo della fedeltà coniugale; Penelope era coinvolta con l'idea in sé dell'anitra, il che è pittoresco e non specialmente indigesto. Nella citata Satira di Orazio in un banchetto si serve una lepore, ma solo i quarti anteriori, ed il palombaccio va privato della parte posteriore.

Non sempre è chiaro di quali ingredienti si tratti; molti sono scomparsi, come un'erba libica dal nome improbabile di «laser», che scomparve nella tarda età imperiale, per essere sostituita dalla assafetida o dall'aglio. Si citano pesci di ardua identificazione, e procedimenti, precipitosamente trascritti, non sono ricostruibili con chiarezza; anche perché, ad esempio, pappagalli, ghiri e fenicotteri non appartengono alla nostra esperienza gastronomica. «Farcisci il ghiro con un battuto di carne di maiale e delle sue stesse membra, aggiustato con pepe, pinocchi, laser e garum; ponilo, ricucito, su una tegola e mettilo nel forno...». Basta così, è ora di cena.

### *Non si sbaglia solo per sé*

Stiamo assistendo ad un ritorno strisciante dell'opera di Seneca? Accanto alle *Lettere a Lucilio* (Bur) escono i dialoghi (Oscar Studio); ho visto edizioni recenti di tragedie, ed ora ho per le mani questo *La vita felice*, che è il trattatello *De vita beata*. Per gli scrittori elisabettiani, il termine «senechiano» indicava un estremo di errori e nefandezze; avevano in mente in primo luogo il Seneca tragico, eloquente narratore di mitiche efferatezze; ma insieme, Seneca era quieto e sottile consigliere di un Montaigne, era il filosofo, il «morale», lo scrutatore prudente delle ambascie dell'anima. Se giustapponiamo queste due immagini, lo scrittore dell'orrido, e l'indagatore della morale, pare davvero che sia difficile trovare nell'antichità uno scrittore più vicino a noi, al secolo del benessere e della totale distruzione. Non c'è forse una terribile parentela tra questa facile vitalità e la facile morte?

Se un pensatore come Seneca avesse guardato il nostro mondo non avrebbe usato un termine così estraneo come «società dei consumi»; penso che avrebbe parlato di «società dei desideri», sicuro di essere compreso. Alla agevole indulgenza per i desideri soddisfatti, Seneca oppone, appunto in questo *De vita beata*, la coscienza che il desiderio è anche una belva. «È pericoloso realizzare i propri desideri». Certo, Seneca aggiunge: «quando si cerca il male in luogo del bene». Ma aggiunge anche: «È faticoso e rischioso andare a caccia di belve feroci, e una volta catturate, è difficile tenerle (spesso, infatti, dilanano i loro padroni)». «I piaceri conquistati a loro volta conquistano». Una qualità di Seneca lo isola tra i moralisti: è un uomo ricco, e preferisce esplicitamente la ricchezza alla povertà: né si pretende giusto o fedele ai propri precetti: gli basta essere «migliore dei malvagi».

Seneca, devoto in modo eclettico all'estremo stoicismo, non è un filosofo; non è un tecnico del pensiero; in qualche modo mi sembra imparentato a Cicerone: è un uomo della crisi. In Seneca la filosofia si presenta come una vocazione che non ha nulla di accademico; semplicemente, un essere umano si deve interrogare su ciò che rende la vita degna di essere vissuta, deve fare delle scelte e ad esse attenersi, giacché al di fuori di quelle scelte c'è solo l'imperio delle «belve feroci».

Spesso Seneca è impreciso, come lo siamo tutti; Diderot (la traduzione è preceduta da uno scritto del pensatore francese - altro non filosofo?) ha buon gioco a notare che Seneca predica la «fedeltà alla natura e alle sue leggi», ma non spiega che mai sia la natura; e aggiunge: «dare le definizioni qui richieste avrebbe significato risalire ai primi elementi della filosofia». Appunto, Seneca non è un filosofo: è un essere umano costretto a pensare. Il suo pensiero ruota attorno a temi che ci inseguono da sempre: che significhi essere liberi; quale rapporto si debba tenere con la fortuna; Seneca sa che una sorta di cieca demenza governa la condizione umana, che al di sopra dell'uomo pronto o malvagio sta, noi lo sappiamo, l'arbitrio di un imperatore; sappiamo che Seneca da questo arbitrio venne distrutto. La virtù significa porre «il sommo bene là dove nessuna forza possa strapparlo, dove non abbiano accesso né dolore, né

speranza, né timore...», l'uomo fedele al «sommo bene» è «come un soldato coraggioso che conta le sue cicatrici e che, trafitto dai dardi, amerà, morendo, il generale per cui cade; e avrà nel cuore l'antico precetto: "segui il tuo Dio"».

Ma che mai era per Seneca «il tuo Dio»? Egli parla di una felicità eterna, ma nel suo mondo non esiste una meta in cui si possa trovare pace; la pace è l'astensione, il sottrarsi alla tirannia dei piaceri vili, al «cieco amore delle cose». Al tempo di Seneca gli dèi da tempo stavano morendo; una grande agonia copriva il mondo; un altro nume stava sorgendo, ignoto e lontano, forse incomprensibile; a molti parve che Seneca fosse qualcosa di molto simile ad un cristiano; si favoleggiò una sua frequentazione epistolare con San Paolo. Ma Seneca è solo un testimone; come Marc'Aurelio, come Cicerone, egli è colui che annuncia di vivere in un universo in cui esile ed arbitrario pare il filo che percorre la vita, in cui ogni grammatica dell'esistere pare prossima alla dissoluzione. Coltivò una schiva fraternità da solitario: «nessuno sbaglia solo per sé». Questa sua fraternità ci è cara.

### *Romanzo d'amore*

I romanzieri greci dell'età ellenistica - dal primo secolo avanti Cristo al quarto o quinto dopo - hanno questo in comune: che non se ne sa praticamente nulla. Sono puri nomi, che pare una condizione assai nobile per uno scrittore.

I testi che si dicono romanzi greci sono pochi: includendo frammenti dei papiri si arriva a una decina; ma i testi leggibili perché ben documentati non sono più di cinque, e di questi solo tre sono interi. A completare la singolare discrezione di codesti che son detti romanzieri, si aggiunga che in nessun caso è pacifica la datazione; si oscilla tranquillamente di secoli. Infine, esistono veramente dei romanzieri ellenistici? Insomma, quel che scrivono si può chiamare romanzo?

Tra tutti i generi letterari, il romanzo è il più sfrenatamente polimorfo. *I Promessi Sposi*, *Don Chisciotte*, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Il processo* di Kafka, *l'Ulysses* di Joyce sono



tutti classificati come romanzi. Dunque, tutto ciò che non sia né sonetto né teatro rischia di essere romanzo. Ma c'è di più: questi romanzi ellenistici hanno qualcosa di stranamente simile a quel che si intende per romanzo nel senso più corrivo: quei romanzi, oserei dire, che qualcuno scrive con la mira di ricavarne poi un film.

Dopo aver letto queste *Etiopiche* di un tal Eliodoro - terzo o quarto secolo - avverto in me un profondo stupore, giacché mi è capitato, sotto veste di compito culturale, di leggere e gustare uno schietto, dichiarato, macchinoso romanzo d'amore. In verità il tema di questa romanzeria in greco è per l'appunto questo: pensate ai *Promessi Sposi* e a Jane Austen incrociati con l'*Orlando Furioso* e magari con *Le mille e una notte*; un parto mostruoso, ma come che sia travestito, un romanzo d'amore. L'idea è quella di prendere una coppia di giovani, belli, di origini non chiare, farli innamorare, e poi accumulare sulle loro teste sciagure, angosce, rischi, orrori a non finire, poco conta se sia Don Rodrigo o Idaspe re d'Etiopia; percorrendo questo labirinto i giovani dovranno dar prova di fermezza d'animo, costanza affettiva, ingegnosità, temerarietà; alla fine, si sposeranno. Che si chiamino Renzo e Lucia, o Teagene e Cariclea, la trama è la stessa.

Poiché da millenni, e forse già dal paleolitico superiore, gli uomini si dilettono sommamente di codesto genere di storie, non sarò io a deplorarlo; per qualche motivo, la vicenda dell'amor diviso e infine congiunto è una grande, profonda, sacra storia umana. Non l'hanno inventata né televisione né cinema; forse è nata con il peccato originale; certo è uno dei connotati di questa umanità misteriosamente bisessuale, come aveva capito il mirabile Aristofane nel *Convito platonico*.

Riassumere queste stravaganti *Etiopiche* è impossibile e anche inutile; il fascino del racconto - il più lungo dei romanzi greci - sta nel perseguire le ambagi del labirinto, gli intrichi di un itinerario continuamente deviato. Ho nominato prima *Le mille e una notte*: e debbo dire che un aroma di Oriente si avverte in questo modo di raccontare, che ricorre sistematicamente al racconto dentro al racconto, in cui ascoltiamo un personaggio riferire quel che un altro

personaggio gli ha riferito, compreso ciò che a questo secondo personaggio è stato riferito da un ulteriore personaggio. Ho ripetuto più volte la stessa parola, a scuola mi insegnavano che non si deve fare, ma non si può, non si deve descrivere diversamente una struttura narrativa a specchio, altamente illusionistica.

L'esigua tradizione che riguarda codesto Eliodoro vuole che nato pagano sia diventato cristiano e anzi vescovo. Può essere; ma in questo romanzo signoreggia la divinità di Helios, il Sole; e si avverte la presenza sacra di Iside. Il curatore, Aristide Colonna, nota preziosamente l'uso di un verbo greco noto solo da testi cristiani: «incarnarsi». L'osservazione è squisita, ma a me indotto porta la domanda, che mai significasse essere greci e cristiani a Emesa, la città siriana che Eliodoro dice sua patria. In ogni caso, mi pare indubbio che un tema in qualche modo sacro circola per i capitoli di questo singolarissimo, forse grande romanzo; non è solo un racconto, è anche una favola mitica, non ignara di prodigi, miracoli, pietre magiche e animali portentosi.

Qualche studioso ha visto nei romanzi greci dei testi religiosi per iniziati. La storia dell'amore disgiunto e ricongiunto è certamente un grande mito, e noi oscuramente lo riconosciamo anche al cinema. Le *Etiopiche* fu letto e amato come grande libro da Cervantes e da Racine. I letterati antichi non ne parlano; forse l'avevano in uggia, lo consideravano mitologia di massa; all'incirca come il Cristianesimo.

### *Enciclopedico, un po' credulone*

Ho davanti a me i sei pingui volumi della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio; un Plinio, se non sbaglio, che ha ottenuto delle belle soddisfazioni nella toponomastica delle grandi e piccole città italiane; da questo punto di vista, uno che dà del filo da torcere a Garibaldi. Solo da questo punto di vista. L'edizione Einaudi di Plinio è opera egregia: iniziata nel 1982 con un primo volume, a sua volta inaugurato da una bella prefazione di Italo Calvino, e da un ampio saggio, *L'inventario del mondo*, del classicista Gian Biagio Conte.

Plinio ha varcato le tempeste editoriali ed ora è completo: un'opera poderosa, una buona edizione, con annotazioni stringate ma utilissime; una traduzione accurata e gradevole. E allora? Intendo, che cosa ci manca a questo Plinio? Non ci manca nulla, questo è Plinio, e bisogna venire a patti con lui.

Personaggio strano, che nell'oleografia della memoria grandeggia per la bella morte, il 24 agosto del 79, mentre osservava da presso l'eruzione che distrusse Pompei. Non è la nobile morte di uno scienziato, un indagatore appassionato e stoico della verità naturale? Oh, senza dubbio; solo che Plinio non era affatto uno scienziato. Non avessimo le testimonianze - invero non concordi - di Svetonio e del nipote Plinio il Giovane, quella morte sembrerebbe inventata da un ufficio delle pubbliche relazioni, una trovata pubblicitaria. O forse in extremis, Plinio volle riscattarsi da una vita di studioso, e volle tentare le vie sperimentali. Che cosa fu, dunque, Plinio?

Ho detto che i volumi sono sei: non pretendo di averli letti per intero, neanche per metà. Plinio è uno scrittore irritante: talora divertente, interessante, appassionante, talora noioso, ma noioso quanto è possibile. Ma tutt'insieme è una cosa strana: una macchina gigantesca in cui viene riassunto il mondo, proprio riassunto, così come nei nostri giorni di scuola trovavamo la *Divina Commedia* riassunta nel «bigino»; ecco, la *Naturalis Historia* è il «bigino» del mondo. Plinio non solo non era scienziato, ma non era nemmeno scrittore. Era una figura che non esiste più, che ebbe favore nel medioevo, era un enciclopedista; forse fu l'inventore dell'enciclopedista.

L'enciclopedista non ha tempo di guardare le cose di cui parla, non ha tempo per fare dello stile; usa il suo tempo solo per fare altro: è un fabbricante di schede. Plinio lesse molto, forse tutto, o quasi, ciò che serviva a descrivere il mondo, insomma lesse coloro che il mondo l'avevano descritto, e anche questi non solo di prima mano. È inutile cercare uno stile in Plinio; ha lo stile degli scrittori che scheda. Norden, sommità della filologia tedesca, nel suo classico *La prosa d'arte antica*, dedicò un capitolo per spiegare quanto male scrivesse Plinio. Quando scrive del suo, come nella dedica all'imperatore Tito, dà nel solenne intricato e fastoso; ma per

lo più trascrive, copia, elenca. No, non sempre: ogni tanto ha qualche momento di tensione, di inquietudine; filosoficamente inclinava allo stoicismo, ma uno stoicismo semplificato, una dottrina quasi solo morale; rivela uno spirito religioso, sensibile alla dignità e maestà di un unico dio, ed è documento della decadenza del mondo pagano; è un uomo di corte, come lo sarà suo nipote il Giovane, e la corte era anche un luogo sacro, rituale, c'era una teologia del cortigiano, e in Plinio la si vede.

Si può dire male di Plinio, ma alla fine questo maniaco delle notizie di seconda mano è una figura misteriosamente centrale. Nelle sue schede c'è di tutto; ciò che gli antichi sapevano del mondo, e ciò che s'erano inventati; ci sono leggende e fenomeni autentici, in una miscela stravagante, spesso eccitante. Fatelo parlare di animali, o di popoli sconosciuti e verrà fuori di tutto, compresi l'araba fenice e gli uomini che si fanno ombra con un unico piede. Non sarà un caso, che questa enciclopedia sia l'opera più massiccia sopravvissuta intera dell'antichità latina precristiana. In Plinio sentiamo nascere il medioevo, la sua fede nel mondo come organismo completo e provvidenziale, deposito di realtà e di meraviglie.

Questa mole di pagine passò di mano in mano fino a raggiungere i primi amanuensi cristiani, dribblò i barbari, arrivò all'anno mille, lo superò, e continuò a raccontare verità e facezie un secolo dopo l'altro. I medievali amavano queste sintesi mentali, i cataloghi sterminati, desideravano un mondo sistemato per schede, e insieme un mondo garantito da una provvidenza: che sarà poi cristiana, ma che esisteva già nella teologia stoica. Se ne fecero riassunti, sommari, estratti; ma l'opera intera non andò dispersa, sopravvisse, magari un po' malconcia, ma neanche tanto.

C'è forse in Plinio una segreta fede che lo ha reso immortale, assurdamente immortale; era convinto che il mondo avesse senso, e fosse tutto conoscibile e coerente. Non era forse certo che l'universo fosse una sfera, e tale doveva essere perché la sfera è la forma più perfetta che esista? Non era sicuro se Dio fosse fuori del mondo, o fosse il Mondo; ma in ogni caso tutto era stato fatto dalla sua potenza onnisciente. Plinio non credeva nei Mani, nella vita

oltre la morte; ma credeva nell'esistenza e nel senso del mondo; era lieto di essere stato incaricato di svolgere un certo compito in questo mondo, e dobbiamo riconoscere che fu ubbidiente alla provvidenza dell'universo.

Ai nostri occhi Plinio è una fonte insostituibile che ci racconta quel che gli antichi pensavano di sapere del mondo; è una fonte parziale, ma talmente ricca e acritica, che ci dice su quella cultura più di chiunque altro. Proprio perché voleva dire «tutto», Plinio non poteva essere molto intelligente. Ho detto che era «acritico»; non è sempre vero; ma talvolta crede e talvolta non crede notizie ugualmente assurde. Quando depongo la mole incòndita della *Storia naturale*, vado a leggere *Bouvard e Pécuchet*, i due indimenticabili amici enciclopedici. Come i due eroi di Flaubert, Plinio inaugurò l'era, inconclusa, della credulità.

### *Nei luoghi sacri del mito*

«Corinto non è più abitata da alcuno degli antichi Corinzi, ma da coloni inviati dai Romani». Ho letto il libro secondo di quella *Guida della Grecia* che Pausania dedica alla Corinzia – cui il libro si intitola – e l'Argolide. Nel primo capitolo, mi ha colpito, oserei dire ferito, la frase che ho trascritto, e che da sola dà una immagine del mondo in cui Pausania si muove. Siamo alla metà del secondo secolo cristiano, la Grecia è una provincia dell'impero romano; Pausania rispettosamente cita Adriano, Antonino, Marco

Aurelio Imperatori. Corinto è stata distrutta tre secoli prima, la città doviziosa, splendida di edifici, di vita colta e lussuosa, è stata rasa al suolo da un «condottiero» romano, uno dei tanti uomini incolti ed efficienti che Roma mandava a conquistare il mondo.

La distruzione di Corinto fu definitiva; quando Cesare avviò la ricostruzione, quel che nacque fu qualcosa di stravagante, forse un poco mostruoso; Strabone, come leggo in una nota di questo mirabile commento di Domenico Musti e Mario Torelli (il primo è anche traduttore), Strabone, dico, racconta che Corinto era popolata da liberti romani. Non so perché questo particolare, questa annotazione sulla sorte di Corinto,

sia tanto inquietante. Forse il modo in cui Pausania tocca il tema è conturbante proprio perché è pacato, per nulla emotivo, quasi distratto. È impossibile leggere Pausania senza essere continuamente turbati da una rete di messaggi che appartengono a noi, e di cui Pausania sembra ignaro. Pausania descrive una Grecia diversa da quella cui noi siamo psicologicamente abituati, ma insieme quella Grecia, la nostra, continuamente appare, come un fantasma irriducibile. Come Corinto, la Grecia di Pausania è finita; ma come Corinto, la Grecia di Pausania è intrisa di una storia di insondabile grandezza, una vicenda di eventi e di miti, di memorie che non sembrano disciogliersi in un passato ormai perduto. Ancora Corinto: Pausania scrive quando da tempo Corinto è un centro del recente cristianesimo, ma Pausania è immerso in un mondo in cui nulla può accadere che insidi il potere degli dèi, delle ninfe, degli eroi, le magie degli oracoli, delle fonti sacre, dei luoghi miracolosi. Vorrei definire Pausania un uomo di Asclepio, il dio - tale lo accredita appunto Pausania - che cura, salva, assiste.

In questo libro secondo, Pausania che nel precedente ha descritto Atene, si occupa di quella parte della Grecia che ha il suo centro in Argo e il suo luogo sacro in Micene (la città «del fungo», suggerisce con bella quanto fantasiosa etimologia); qui, in poche miglia quadrate, la mitologia greca celebrò i suoi mirabili e funesti riti: Agamennone venne ucciso da Clitemnestra e da Egisto - le loro tombe sono appartate e sconsestate -, qui Fedra disperata amò Ippolito, qui Minosse fece gettare nei flutti la sposa Scilla, «di lei non mostrano tomba alcuna, ma dicono (i Cretesi) di aver lasciato dilaniare il cadavere dagli uccelli che venivano dal mare».

Qui si svolse gran parte della saga di Teseo; qui venne sepolto - ma la tomba è occulta - Sisifo. Per chi legge, è un continuo accorrere di memorie, da Omero a Virgilio, fino a Dante. Ma Pausania non è un emotivo, né un fantastico. Anzi, se queste note danno l'impressione che l'autore sia un mitografo, debbo correggermi; per Pausania mitologia, storia, antica grandezza e vita attuale sono una fitta rete che non si lascia sciogliere; direi che Pausania non ha neppure il sospetto che si potrebbe sciogliere. Ogni luogo, ogni oggetto, ogni nome è insieme nel tempo e fuori dal tempo; è qui, ora,

ed è da sempre, ed ha tal consistenza da proporsi come sempre. Pausania è dunque un uomo religioso? Non nel senso drammatico che per noi ha codesta parola; direi che è un greco, ed essere greco comporta essere coinvolto in un labirinto insieme inesauribile e sensato, un itinerario di gesti antichi; ma ancora l'antichità sembra essere non solo una data, ma un luogo, l'indicazione di un punto in cui è possibile uscire dalle regole del tempo, ed entrare nel perenne, nel sacro, nel favoloso e insieme significante. Non ho usato la parola «religione» che mi sembrerebbe del tutto sviante. Pausania ci dà documento di un momento già prossimo a perire in cui la frequentazione del sacro è atto quotidiano, come il sonno (non dice appunto che il Sonno è gratissimo alle Muse?), il sogno, l'innamoramento. In quella terra toccata dalla luce dell'intelligenza non v'è sasso, fiore, fonte, non nuvola o nome che non porti seco la potenza insondabile di un nume.

### *Dimenticare l'Apostata*

Ai primi di giugno del 383 giunse ad Antiochia, città felice e turbolenta, la notizia che i Persiani erano ormai sconfitti; Antiochia non amava l'imperatore Giuliano, il vittorioso, e forse la notizia suscitò un misto e perplesso compiacimento. Ma certamente assai se ne rallegrò Libanio, il retore squisito, l'elegante sofista, l'amico di Giuliano; ma era destino che codesta letizia fosse intensa quanto effimera.

Libanio aspettava ad Antiochia un imperatore in trionfo: ma gli toccò contemplare una bara, scortata da un ignoto ufficiale, il cristiano Gioviano. L'angoscia oscurò la vista di Libanio, e il pensiero subitamente gli porse l'immagine di una spada. «In quell'istante» scrisse poi Libanio, nel suo greco dolce e mobile «mi si affacciò l'immagine di una spada, comprendendo che la mia vita sarebbe ormai stata più dolorosa di qualsivoglia morte. Poi rammentai quella regola di Platone, che vieta di cercare per questa via la propria liberazione; ed anche questa idea mi venne, che se precipitosamente avessi raggiunto Giuliano nelle case dell'Ade, certo l'imperatore mi avrebbe rimproverato per

aver messo fine ai miei giorni in codesto modo; per certo avrebbe deplorato che io non avessi atteso gli ordini della divinità. Inoltre mi pareva opportuno rendere omaggio al defunto, tributandogli un epitaffio oratorio».

L'angoscia di Libanio non è solo il dolore di un amico, l'angoscia di un fedele collaboratore; è lo sgomento di un fedele, qualcuno che sa che la morte del giovane imperatore è qualcosa di diverso da una privata o pubblica sciagura; è una cerimonia, un rintocco, l'inizio fastoso di una marcia funebre: «I decreti delle Moire sono insormontabili e forse lo stesso tipo di Moira che un giorno si abbatté sull'Egitto, si abbatte ora sull'impero di Roma. Tuttavia, finché egli vi si oppose...» scrisse ancora Libanio, nel suo epitaffio oratorio. Ma quale fine si celebrava nella morte di Giuliano, a che cosa lo sventurato imperatore si era inutilmente opposto? Perché la fine di Giuliano era veramente una fine?

Poche figure nella storia antica emergono con tanto funesto splendore, custodita in un'armatura lacerata, insieme eroica e sconfitta: Giuliano l'Apostata, imperatore per due anni, morto a trentadue di ignota lancia, certo non persiana, forse di un cristiano ribelle, sta veramente sul confine che irreparabilmente divide il mondo antico da tutto ciò che segue; in qualche modo un discorso inconcluso procede da Omero a Giuliano - ma un discorso che già da due secoli era insidiato, circospetto, sempre più frammentato; e appunto per restituire a quel discorso una continuità definitiva, per «opporsi» alla sua decomposizione, Giuliano era sorto, si era posto in battaglia, aveva conseguito successi, aveva fantasticato una definitiva, impossibile vittoria, infine era stato ucciso; e la sua morte aveva lacerato una stupenda tela di illusioni, di fantasie, una tela in cui si ricamavano miti senza tempo, sottili disquisizioni da allegorista, nobili prospetti di una città, un impero eterni.

La pubblicazione, presso la Fondazione Valla, di quattro testi di Giuliano, tutti appartenenti all'ultimo periodo della sua vita, riporta davanti ai nostri occhi la figura fantasmatica e poderosa di colui che fu l'estremo difensore di un paganesimo ormai ferito a morte, colui che si oppose vanamente alla decadenza della civiltà di Atene e Roma, alla definitiva eclisse dei suoi dèi, i suoi eroi, i suoi miti. Figura di



contraddizione, Giuliano credeva di essere intento a restaurare la religione di Omero e di Esiodo, salvare l'eredità sterminata dei miti, riaprire i degradati canali che pongono in contatto i mortali con gli immortali. Ma se leggiamo i suoi libri, i suoi testi non di rado ardui, sempre duramente argomentati ci accorgiamo di trovarci di fronte a qualcosa che il mondo che diciamo pagano non aveva mai immaginato: Giuliano è un teologo pagano - può esistere una cosa simile? Forse non può, non poteva esistere. Certo, Giuliano era un lettore amoroso di Omero; ma si dànno infiniti modi di leggere Omero. Ma proprio su questo punto, Giuliano, oserei dire, aveva ragione; egli era uno degli ultimi custodi di un modo di leggere Omero che presupponeva quel mondo, alla cui scomparsa egli si opponeva; il mondo degli dèi, degli eroi, delle occulte illuminazioni mitiche.

Per questo gli accadde di compiere un gesto che turbò le coscienze dei suoi contemporanei, anche dei suoi amici, quando decretò il divieto, per i Cristiani, di spiegare Omero e i grandi scrittori di Grecia. «Non furono gli dèi stessi a rivelare a Omero, Esiodo, Demostene, Erodoto, Tucidide, Isocrate e Lisia tutto il loro sapere? E questi uomini non pensavano di essere consacrati gli uni a Hermes, gli altri alle Muse?». Poiché i Cristiani non credono agli dèi, come possono pretendere di commentare Omero? Può esistere un Omero senza gli dèi? Illiberale quanto intellettualmente illuminante il divieto di Giuliano toccava una quantità di problemi che ancora vivono con noi. In una breve nota, forse delicatamente sarcastica, Jaeger notava: «In quel momento nasceva l'estetica», cioè la lettura dei poeti in assenza degli dèi. E inoltre: che significava «credere» in Omero? Nella sua frammentata opera contro i Galilei - così Giuliano nominava i Cristiani - Giuliano dichiarava di sapere che i miti non sono storie di eventi, ma che sono storie significanti; ed anzi della qualità non storica, non verificabile del mito, fa uno dei suoi punti più aspramente polemici; ma proprio questo lo sconcerta dei Cristiani. L'aver al proprio centro una figura, il Cristo, che è insieme mito e storia.

Questo, capisce Giuliano, è supremamente non-greco: ed ha ragione. Ma la greicità di Giuliano ha caratteri affatto singolari: sebbene egli creda di continuare una tradizione

millenaria, in realtà sta innovando. Un teologo: Giuliano vuole costruire una Chiesa pagana, capace di tener testa e distruggere l'empia Chiesa cristiana. È impressionante vedere oggi quanta simiglianza formale, quanta parentela intellettuale legghi i due avversari implacabili. Giuliano vuole costruire una immagine del mondo perfettamente unitaria, gerarchica, duramente strutturata, retta da una armatura intellettuale, dogmi, dottrine, imperativi; come la Chiesa cristiana, è una religione in cui il sacro è amministrato e garantito dall'alto, esattamente il contrario di quel che era accaduto nel paganesimo classico.

In Giuliano esistono ancora gli dèi, al plurale, ma sono una schiera militarmente disposta, con competenze, doveri, poteri e ubbidienze. Nel sistema di Giuliano confluirono religioni, devozioni, misteri, cerimonie, tecniche del sacro, ma tutto si saldò, o parve saldarsi, in una struttura rigorosa. Al sommo della gigantesca struttura stava Helios, il dio Sole, che aveva il suo simbolico sigillo nel rovente cerchio che governava i cieli. Una infinita sacertà invadeva il mondo, discendendo dalla potente monarchia della luce; Giuliano si riteneva assistito da angeli eliaci, ed era certo di vivere in un mondo totalmente consacrato. E tuttavia la religione di Giuliano non era felice, non estatica, non sicura di sé. Ammiano Marcellino, lo storico della decadenza, pagano e a lui amico, annota: «Troppo amava consultare gli oracoli».

La storia del suo breve impero è intessuta di innumerevoli indagini oracolari; tutte le tecniche sono adoperate, tutti gli accorgimenti dell'ermeneutica; Giuliano tenta di riattivare oracoli ammutoliti - bizzarra cerimonia, la rimozione della salma del martire San Babila, che a suo avviso ostacola l'efficacia dell'oracolo di Delfi. Nelle pie salmerie del suo esercito in terra di Persia ospita persino i più squisiti specialisti, gli ermeneuti delle viscere e dei fulmini, gli indovini etruschi. Come tutti gli eroi, come Achille, come Alessandro, egli è destinato a cadere vittima non della disonestà ma della pedanteria oracolare. Il luogo che assiste alla sua morte - i Campi Frigi - ha un nome che non è umanamente ragionevole - non è in Frigia: il nome sbagliato è il nome giusto. La terribile, indifferente esattezza delle Moire.

Giuliano aveva orrore del buio: «Terribile è la notte senza luna». Aveva proibito i funerali diurni, cari alla propaganda cristiana, aveva in odio le chiese erette sui sepolcri dei martiri. Oscuramente avvertiva la singolarità di una religione che poneva al suo centro un mito notturno, un transito per l'ombra, una grazia che esigeva il supplizio.

Ormai prossimo alla sconfitta conclusiva, Giuliano scrive un testo che è unico nella letteratura antica: il *Misopogon*, l'odiatore della barba. È ad Antiochia, la splendida capitale orientale, e lì scopre quanto isolato, quanto disamato sia ormai da tutti: invisibile ai Cristiani, non lo amano i pagani, che ancora coltivano la loro religiosità fantasiosa, plebea, senza teologia, favolosa e amante delle festose cerimonie. Giuliano s'accorge di essere un personaggio strano, irto, casto, stravagante, come dice la sua barba pungente, inidonea a banchetti e gesti amorosi. Giuliano si allontana scuotendo la polvere dai suoi calzari: «Non tornerò più ad Antiochia» annuncia, ferito e dispettoso. Così Giuliano cade nel suo stesso mondo oracolare. Lascia Antiochia, dove lo penserà devotamente l'amico Libanio, e si avvia verso i Campi Frigi, il luogo dal nome impossibile e fatale, il nome giusto.

## 2. STORIOGRAFIA E ALLUCINAZIONI

### *La scena più grandiosa nella storia dell'umanità*

«Fu a Roma, il 15 ottobre 1764, mentre sedevo pensoso tra i ruderi del Campidoglio e i frati scalzi cantavano i vesperi al tempio di Giove, che per la prima volta mi si affacciò alla mente di scrivere della decadenza e caduta della città». A questo modo, nella sua *Autobiografia*, Edward Gibbon ci introduce al sommo, anzi unico, tema intellettuale e passionale della sua vita.

Fu, inizialmente, una sollecitazione violenta ed oscura, una visione dai confini imprecisi: un libro, un grande libro voleva esser scritto da lui, ma egli ne ignorava le dimensioni, con perplessa cautela ne interrogava i limiti; un libro difficile, che con infinita lentezza gli svelò le sue vastissime, mirabili proporzioni. Alla ricerca del tono esatto - distaccato e non

freddo, agevole e non facile – Gibbon lavorò a lungo: scrisse tre volte il primo capitolo, due volte il secondo; ed alla fine si riconobbe in uno stato di grazia stilistica capace di assisterlo per centinaia di pagine. Lavorò per oltre vent'anni, di rado allontanandosi dalla sua bella casa di Losanna, accanto al lago, dalla biblioteca di settemila volumi; con lucida, appassionata pazienza leggeva e ordinava le infinite testimonianze degli storici, scrutava e interrogava sulle antiche monete i consunti profili degli imperatori, rileggeva le iscrizioni, le epigrafi non di rado pregnanti ed enigmatiche, gli atti degli antichi concilii ecclesiastici, i documenti giuridici: e tutto lavorava nel suo stile elegante, singolarmente uguale, affabile e sommesso. Vi fu un momento in cui credette d'aver finito il suo compito: ma ancora l'attendeva la storia di Bisanzio, i suoi imperatori cerimoniali e feroci, la lenta morte dell'ultimo regno che direttamente da Roma ripetesse dignità e stile.

Illuminista, scettico, voltairiano non senza cautele britanniche, Gibbon non era uomo di agevoli entusiasmi: e tuttavia visse vita devota ad un unico compito, e le passioni che tenne a bada dalla vita quotidiana le condusse a servire quell'unica vocazione. Si professò epicureo, si descrisse «più sensibile ai piaceri che ai dolori», fu affettivamente avaro: e dedicò la sua vita alla descrizione di una lunga, angosciosa agonia; e scrisse, infine, un capolavoro di clandestina passionalità.

La *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* – che dopo molti anni riappare in italiano in una traduzione di colta eleganza dovuta a Giuseppe Frizzi – è insieme un classico della storiografia e un classico letterario: libro, dunque, straordinariamente complesso, il cui composto, lucido discorso, la cui ostinata serenità intellettuale chiudono ed ordinano una materia violenta, non di rado torbida, sempre tragica. Gibbon rifiutò di perdersi nella dinamica clamorosa di quella storia: l'affrontò con la dolcezza socievole, il sapiente, misurato languore della sua prosa; ed esse a difficile culmine del suo stile la rattenuta, mortificata tragicità dell'ironia.

Sappiamo che ogni anno Gibbon rileggeva *Le provinciali* di Pascal: lo affascinava la purezza, ed anche la desolazione di

quel drammatico sarcasmo; e leggeva e rileggeva Tacito, solo «storico filosofico», come egli lo definiva, scrittore senza sorriso, ma di immobile, direi sereno rancore: dure letture singolarmente illuminanti delle sottili ambiguità di un uomo, uno scrittore senza dèi, un fiducioso seguace della ragione.

Gibbon non fu un ottimista, e veramente è difficile supporre che sia possibile scrivere capolavori da un punto di vista del genere; lo definirei un pessimista apollineo. Nel cuore della trista dialettica della catastrofe egli vagheggia una pensosa, precaria immobilità: una situazione filosofica, umana, e dunque indifesa, in mezzo alla rudimentale brutalità delle scatenate mitologie. Credette di aver riconosciuto quel momento simbolico, privilegiato per consapevolezza e quieta saggezza, nella Roma degli Antonini: pochi anni in cui Roma, e dunque il mondo, conobbero l'impero di sovrani, di magistrati filosofi, furono con mite fermezza governate le passionali superstizioni degli incolti, infine prudentemente si amministrarono le rare, difficili gioie di una vita precaria.

Fu quello il mito di Roma che affascinò Gibbon: affatto diverso da quello che poi dovevano goffamente recitare le filodrammatiche dei professori e dei patrioti. La decadenza di Roma fu un dipartirsi via via sempre più rovinoso da quel breve indugio di saggezza, con rari, frammentari tentativi di ritrovarne un indizio. Gibbon predilige l'inane virtù dei rari, onesti imperatori che tentarono di salvare la compagine dell'impero, enorme corpo perverso accanito alla propria morte: ed è malinconica predilezione per uomini condannati alla catastrofe.

Di fronte a costoro, ad un Antonino Pio, un Diocleziano - un vincitore capace di rinunciare al trono del mondo - eroi della distaccata filosofia, stanno coloro che sono crudamente impegnati nella crudele fabbricazione della storia: e con quale mondana alacrità Gibbon sa raccontare la torva sconcezza degli imperatori dissennati, la fantasiosa corruzione di Teodora, il feroce fasto dei Califfi.

Ma l'antagonista irriducibile del momento filosofico Gibbon riconosceva nel barbaro fanatismo religioso, nelle superstiziose insurrezioni di cui egli paventava l'incolta irruenza dionisiaca. A questo tema dedicò i due capitoli

famosi - il XV e XVI - che trattano delle prime fortune della religione cristiana: indagine «obiettiva e razionale», che da sola generò una biblioteca di polemiche. Sono due capitoli in cui all'affetto per singole figure si accompagna una ironica diffidenza verso l'insieme del movimento religioso, le sue testimonianze e ambizioni; pagine, in realtà, che nella loro accurata, erudita eleganza nascondono una drammatica tensione, forse più che una memoria di pascaliana impazienza.

L'agonia di Roma, dai Cesari alla caduta di Costantinopoli, fu lunga e terribile: «forse la scena più grandiosa e impressionante nella storia dell'umanità». Per Gibbon fu anche una tragedia simbolica: e non ci stupiremo di trovare, nelle ultime pagine del libro, una descrizione di Roma riportata ad antico splendore («gli obelischi caduti vennero rialzati ... furono restaurati tre degli undici acquedotti dei consoli e dei Cesari»), a simbolo del ritrovato itinerario verso una condizione filosofica: «le vestigia degli eroi, e le reliquie, non della superstizione, ma dell'impero, sono devotamente visitate da una nuova specie di pellegrini, che giungono dalle lontane e un tempo selvagge regioni del Settentrione».

L'ultima pagina dell'opera porta una data: Losanna, 27 giugno 1787. Nella *Autobiografia* di Gibbon leggiamo: «Fu il giorno, o piuttosto la notte, del 27 giugno 1787, tra le undici e mezzanotte, che io scrissi le ultime righe dell'ultima pagina, in un padiglione estivo, nel mio giardino. Deposta la penna, feci alcuni passi per un viale coperto di acacie, che dà sulla campagna, sul lago, sulle montagne. L'aria era temperata, il cielo sereno, l'argenteo cerchio della luna si rifletteva nelle acque: la natura tutta taceva. Non nasconderò le prime emozioni di gioia, per la mia ritrovata libertà, la mia fama forse solidamente stabilita. Ma subito il mio orgoglio fu umiliato, ed una sobria malinconia si distese sul mio animo, al pensiero che mi ero congedato da un caro, amabile amico, e che quale si fosse la futura sorte della mia *Storia*, la vita dello storico non può non essere breve e precaria». A questo modo si congedava dal suo destino, dalla sua lunga passione. Edward Gibbon, storico apollineo, «sobriamente malinconico».

## *Le allucinazioni di Ovidio*

Ci giunge dalla Germania uno dei libri più interessanti di questi anni, un libro del tutto singolare. *Il mondo estremo* di Christoph Ransmayr (Leonardo, 221 pagine) è una invenzione che si può definire alessandrina; si tratta, cioè, di un libro costruito con qualcosa che potremmo chiamare i ruderi di un altro mondo letterario; ruderi ridisposti, commentati, interpretati, consumati. Già il titolo è una citazione, e ci porta nella direzione di codesti ruderi: è *l'orbis ultimus*, la «ultima tellus» che Ovidio cita nei *Tristia*, le poesie scritte dall'esilio.

E questo è il tema: Ovidio in esilio a Tomi, sul Mar Nero. Ma Ovidio in realtà non ha esistenza di personaggio, in tutto il libro non lo incontreremo mai, se non come allucinazione ingannevole, e tuttavia Ovidio, un decomposto Ovidio, l'inventore delle *Metamorfosi*, invade tutto il racconto dell'ultima tellus. Il personaggio, se così si può definire un'ombra, una maschera, una larva tormentosa, è Cotta, che fu veramente amico di Ovidio, e cui Ovidio indirizzò dall'esilio le *Epistulae* che ci sono pervenute. In questo libro si finge che Cotta fugga da Roma e venga in cerca del suo amico esiliato. E qui si svela l'attualità eccitante dell'invenzione fantastica del *Mondo estremo*. La città «ferrigna» di Tomi è affollata di personaggi che sono in realtà usciti dal grande libro di Ovidio, le *Metamorfosi*.

Questo testo, che attraverso i secoli non ha mai cessato di affascinare i lettori e gli scrittori, è interpretato da Ransmayr come un libro, o forse un luogo, magato, abitato da mostri, enigmi, meraviglie; un luogo ambiguo, supremamente elegante e intimamente catastrofico, forse un gioco sapiente, forse una profezia, un libro sacro, un libro empio. Qui si colloca la sapiente ambiguità del racconto. Da un lato, Ovidio, questo poeta invisibile e tuttavia prodigiosamente attivo, è depositario di una verità clandestina, elusiva, sommersa; ma insieme, tutti i personaggi, i mostri usciti dal suo mondo si rivelano nella loro condizione di esseri deformati, corrotti, decaduti.

Potrebbe essere un libro sulla decadenza e il disfacimento

dei miti; ma Ovidio è anche una immagine rivoluzionaria, giacché ha posto al centro dell'universo il tema delle *Metamorfosi*, della ininterrotta trasformazione di tutto ciò che esiste, infine della impermanenza della realtà; e questo ha proposto e affermato nella Roma di Augusto, un luogo che aveva fatto della durata immobile, della compattezza ignara di mutamenti la dottrina imperiale.

Nel libro si incontrano i personaggi della mitologia ovidiana, lavorati dall'autore in modo che talora diano risonanza di simboli, talora entrino in una storia dentro la storia che ha il sapore dell'allegoria. Un esempio di quest'ultimo è la vicenda di Giasone. Nella vicenda mitologica, Giasone con la nave *Argo* viaggia verso il Caucaso per catturare il vello d'oro. Nella vicenda del *Mondo estremo* Giasone è un mediocre e infido avventuriero che offre sulla sua nave, *Argo*, un passaggio a sventurati, falliti, disperati cui promette una mitologica ricchezza; e infine la sua missione di portatore di fortuna si concreta allorché porta a Tomi una macchina che consente di vedere tutto grande e bello, una macchina che si dice abbia potere taumaturgico: l'episcopio, che pare non esser altro che una maschera della televisione, e contemplando la quale Batto, figlio epilettico di Fama, viene trasformato in pietra.

Il tema del disfacimento si incontra con il tema della pietra, ed ecco un rudere nobile e seducente; la storia di Deucalione e Pirra cui, dopo il diluvio, gli dèi affidano il compito di ricreare l'umanità gettandosi alle spalle sassi che si trasformano in creature umane, nate dalla selce e di natura pietrigna.

Invenzione di grande fascino è Eco, creatura totalmente passiva, come vuole il suo destino fonico, ma che può essere infinitamente profanata dalle figure maschili della mitologia di Tomi, senza essere intimamente toccata, restando, direi, una figura dell'aria; e si accompagnerà al desolato, affranto Cotta, come immagine amorosa della sua fantasia delusa e intatta.

Vi è poi un personaggio che più degli altri si allontana dalla sua matrice ovidiana: ed è Thies, unguentaio e becchino, deformato da una terribile ferita; costui è tedesco, viene dalle coste della Germania frequentate dai Frisoni, ed è



tormentato da immagini di distruzione e di morte per gas in angusti ricettacoli. Esule come Ovidio, Thies ama la calma, infantile gentilezza dei morti.

Chiuso il libro, dopo una lettura attenta, direi pedante, e magari una seconda lettura, ci si chiede dove sia il centro di questo racconto cattivante e severo, poco indulgente col lettore ma di singolare intensità. Il disfacimento mitico si rovescia nella sua qualità profetica, gnostica, apocalittica; tutto si degrada, ma degradandosi tocca tutti i livelli possibili della trasformazione, e dunque dell'esistenza; come accade a Pitagora, servo di Ovidio, che racconta le proprie innumerevoli incarnazioni. Dunque esiste una coincidenza di trasformazione e di permanenza; perirà la Roma di Augusto, giacché ha orrore della trasformazione. Ma Roma si salverà nell'unico modo possibile, diventando rudere, allucinazione, deformità; si può dire che tutto ciò che esiste allude a se stesso in altra forma, è una citazione della propria decomposta storia.

Sebbene allettati dalle allegorie, i significati non sono esenti da questa continua metamorfosi, questa fascinosa duplicità; come le figure del sogno, sono e non sono coloro di cui portano il nome. Oserei dire che al centro di questa operazione fascinosa sta un altro mito: la letteraturacioè la forma del linguaggio che non solo tollera ma esige la contraddizione - e qui la letteratura è Ovidio; appunto Ovidio in quanto pura immagine, ombra, luogo generante degli impossibili, donde procede la catastrofe stupenda della metamorfosi. Ma questo importa, che Ovidio sia introvabile, invisibile, inesistente.

### III LA CRITICA

#### 1. BENEDETTO CROCE

##### «*Ricordi familiari*»

Accade talora che i Grandi Uomini abbiano dei figli. Fin dai primi, indifesi principi, sui pannolini di costoro, maculati di giudiziose, cattivanti deiezioni, sulle pappe energetiche e vessatorie, e i girelli prudenziali quanto frustranti grava l'ombra solenne della Storia. Non di rado, codesti figli paiono non aver diritto a vita autonoma, ma essere niente più che addenda, note in calce in una altrui biografia, nomi da inserire nell'indice delle persone e cose notevoli di una vita pubblica e gloriosa.

Dubito che la sorte di codesti figli sia da giudicare invidiabile. Si pensi in primo luogo quanto sia oneroso il compito di liberarsi da tanta presenza, e crescere secondo il proprio destino. E come debba essere aggravata dalle abnormi dimensioni di quella vita la specifica, fisiologica missione dei padri, che è quella di «non capire» i figli. Inoltre, i figli si accostano al Grand'Uomo dalla parte sbagliata, lo vedono in negativo assai prima di sospettare che la sua autentica, fatale figura sia tutt'altra; sono quelli che debbono percorrere il più grande spazio per scoprire la sua dignità impersonale. Infine la lotta intellettuale che dovesse sorgere tra il figlio e il Grande si colorerà sempre dei rancori, dei sensi di colpa, delle gravezze dei rapporti familiari; il naturale distacco dai genitori si mescolerà alle aspre, impietose esecuzioni della Storia; una disubbidienza sarà una sommossa; una rivoluzione, un dispetto domestico.

Nei suoi recenti, affascinanti *Ricordi familiari* (Vallecchi ed.) Elena Croce illumina e conferma questa condizione onerosa e privilegiata. È un libro caldo di concrete memorie, affollato di persone e gesti e luoghi; ma non è un libro intenerito o languido; e sono, a mio avviso, suoi pregi, da

cosa autentica e viva, quella dignità asciutta, e la visione cruda e minuta, di esattezza maliziosa, misurata sulle dimensioni di membra infantili e, soprattutto, quel sentore di somnesso, ma bene avvertibile rancore familiare. In queste pagine, Benedetto Croce ci si presenta nella sua enorme, massiccia compattezza fisica e psicologica: è in primo luogo corpo, e voce, gesti, estrosità ed umori. Come accade a tutti i figli, Elena Croce ha trovato il padre ormai impacciato nei doveri e negli impegni di una vita ormai colma e matura, e ricco di tutte le sclerotiche bizzarrie dell'adulto. È un Croce, quello che ci fa conoscere, non scrittore né filosofo, cose che non son da padre, ma uomo privato, singolare, saggio e vessatorio, di arduo e sorvegliato accesso.

Croce non era certo uomo manevole: devoto fino alla faziosità al suo compito intellettuale, al suo «lavoro» che, a farlo bene, voleva tutte le energie di una vita e di una mente straordinaria, aveva in gran fastidio ogni forma di mondanità: «sapevamo ... per pratica che, ad esempio, lo infastidiva moltissimo, nella conversazione, tutto ciò che aveva carattere di sia pure molto educata palestra: palestra di mondanità intellettuale, palestra di esercitazioni psicologiche. L'analisi psicologica era anzi severamente bandita...». Poiché il buon lavoro è cosa seria e umile e vuole operai attenti e pazienti, non tollerava dispersioni esibizionistiche: «Volere essere a un tempo stesso studiosi seri, o uomini votati alla cosa pubblica, e perfetti uomini di mondo o raffinati sibariti, e anche all'occorrenza brillanti sportivi, lungi dall'adombrare un ideale di compiutezza, gli appariva senza attenuanti come il più mediocre dei diletteantismi». Croce non perdeva mai di vista, ed anzi aveva assai cara l'imperfezione delle vocazioni, che ci impone di dare ogni opera per capire e fare quelle poche cose che è veramente nostro compito capire e fare.

La vita di Benedetto Croce non era né varia né fantastica: ed anzi ne ribadivano la scansione lenta e monotona certi cerimoniali sociali, che Elena Croce descrive in pagine assai belle. «I visitatori della nostra casa si dividevano, prima del fascismo, in più gruppi, ognuno dei quali aveva sue consuetudini ben distinte ... Era ad esempio consuetudine della maggior parte dei visitatori domenicali il venire

soltanto e unicamente la domenica ... La stessa rigidità vigeva nelle consuetudini di certi visitatori serali i quali venivano, sì tutte le sere, ma non mai la domenica, ossia la domenica pomeriggio». E vi erano poi le passeggiate, «una nel primo pomeriggio, con visita ai librai, e una a tarda sera, dalle undici a mezzanotte». «A quelle passeggiate ... consistenti in un grande periplo dei vicoli che formano le arterie della città antica, mio padre non avrebbe rinunciato per tutto l'oro del mondo».

Croce, che dal suo tribale e grave Abruzzo aveva tratto un'onesta, corrucciata parsimonia, non amava vedere luci vanamente accese. «Si praticavano infatti in casa Croce alcuni riti simbolici, come quello di "spegnere le luci", che però veniva anch'esso mantenuto in vigore soltanto per i continui interventi di mio padre, il quale ad ognuna, si può dire, delle sue, del resto rare, escursioni dal suo studio nelle nostre stanze, denunciava indignato qualche abuso di illuminazione, ed accompagnava il suo passaggio girando interruttori». «L'odio per la grande illuminazione, che la sua immagine tendeva sempre ad ingigantire indebitamente, si richiamava probabilmente molto più che non a un fattore di ordine economico, ad uno di ordine psicologico... lo spreco in genere ... gli era repellente come ogni forma di dispersione, e disordine. Infine, ed era questo che più sollecitava il mio istinto polemico ... mio padre aborrisceva, per gusto, non per moralistico amore dell'austerità, da tutto ciò che è lusso, soprattutto decorativo, e da ogni forma di morbidezza e di comfort».

Ed anche più gustoso è cogliere Benedetto Croce in viaggio, situazione in cui la sua cautela pratica, una certa insensibilità e diffidenza vitale si arroccavano in un rituale difensivo, estroso quanto impaccevole. «Le regole fondamentali erano: valige, poche e leggere, che rendano indipendenti dalle esosità dei facchini (quindi scarso guardaroba), mangiare dove e come si può; dormire per misura di sicurezza, vicino alla stazione».

I *Ricordi* di Elena Croce ci rimandano, con naturale sollecitazione, alle pagine del *Contributo alla critica di me stesso*, libro che per esser capito e amato non esige lettori filosofi, critici o filologi. Croce lo scrisse «nell'ultimo anno

del decimo lustro» e in quell'opera diede di sé una testimonianza che in qualche modo conversa con queste memorie della figlia. Vi si rivela uomo dignitoso fino all'asprezza, non cordiale, diffidente di sé, pronto a strapparsi agli indugi del sentimento per attendere ai nudi doveri quotidiani; incapace di credere alla infinita perfettibilità dell'esistenza, e ansioso di consacrarla col lavoro, perseguito con perseveranza umile e tirannica, da uomo che sa di non avere altro modo per dar senso alla propria vita, e che vuole, quanto meglio può, ubbidire al proprio destino, di cui è insieme esecutore e impersonale testimone; come egli disse in una frase casta e solenne: «dirò ... quello che so dell'opera mia». Infine, un uomo lavorato da una enorme, disadorna tristezza, una angoscia che con lunga fatica aveva fatto da «selvatica e fiera», «cronica», e quindi «domestica e mite»; quella angoscia che lo aveva fatto filosofo: «Filosofavo, spinto dal bisogno di soffrir meno e di dare qualche assetto alla mia vita morale e mentale». E, a difesa contro le incursioni di quella bestia torva e rovinosa, dovettero certo giovargli i suoi ostinati, bizzarri rituali, lo spegnere dei lumi, le passeggiate «per pensare», i viaggi con il vecchissimo, scaduto Baedeker, e quel cauto dormire vicino alla stazione, «per misura di sicurezza».

### *Il critico critica se stesso*

Prendono a riapparire in libreria alcune opere di Benedetto Croce, e si comincia come meglio non si potrebbe, con questo *Contributo alla critica di me stesso*, esile quanto grande libretto (Adelphi). Settanta pagine, cui qui si aggiungono alcuni scritti posteriori; ma quelle pagine fanno di questo testo, datato 1915, un piccolo classico della letteratura del '900. E vorrei dire che l'assenza delle opere di Croce, pressoché totale per una intera generazione, quali ne fossero le ragioni, è stata amara, dannosa e incomprensibile; e poiché le ragioni non le conosco, vorrei proprio che venissero spiegate.

Quando pubblicò il *Contributo alla critica di me stesso*, Croce aveva già completato o portato assai avanti gran parte

del suo lavoro: pubblicata l'*Estetica* (che uscirà nel programma Adelphi), la *Logica*, il famoso *Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel*; ed aveva già apprestato buona parte della *Teoria e storia della storiografia* (anche questo nel programma Adelphi).

Affascina, in questo *Contributo*, una sorta di sgarbata indulgenza che Croce ha per se stesso, quasi paventasse di cedere alle insidie del narcisismo, da cui egli fu affatto immune. Il sapore del racconto è insieme schivo, triste, discreto e mitemente solenne; come di chi badi a non parlar troppo di sé, pur essendosi impegnato appunto a parlarne. Croce bada ad insistere sulla povertà della sua arte privata, o meglio della irrilevanza anche degli eventi più drammatici – si veda come cautamente accenni alla tragedia che distrusse la famiglia di Croce bambino nel terremoto di Casamicciola, nel 1883. E tuttavia, sebbene tenti di escludere il privato, questo filtra, anche sottaciuto, e pervade il tono che nell'opera crociana ha qualcosa di inconsueto. Direi che nel *Contributo* appare chiaro un tema che fu sempre presente al suo filosofare, ma che qui si enuncia con quella drammatica onerosità che deve accompagnarsi ad una vita di pensiero: e cioè, che il lavoro del pensiero è sempre inconcluso, sempre imperfetto; e non si dà né il menzognero riposo del vero, né la pace della rivelazione.

Il ritorno di Croce, anche se parziale – usciranno una decina di volumi – ci pone il problema del rapporto che oggi possiamo avere con la sua opera, il suo pensiero; ma poiché non sono filosofo, preferirei domandarmi che cosa ci è mancato in questi anni, che qualità avesse la sua assenza.

In primo luogo, ci è mancato lo scrittore: Croce è scrittore anomalo per il tardo Novecento; la sua prosa è esempio di accurata lentezza, misurata, ricca di umori sottili: l'ironia crociana è tutta da gustare, ed è una ironia insieme limpida e terribile; nelle polemiche non è mai sgarbato, non alza la voce; ma è tanto pacato quanto inesorabile. Ma la sua prosa ha una qualità ancora più rara, che dovrei chiamare saggezza. Leggere questo *Contributo* dà la sensazione che appunto Benedetto Croce fosse un saggio, una categoria assai rara, e che, quando pretende di apparire, si accompagna spesso ad una intollerabile tracotanza. La

saggezza di Croce ha a che fare con quella qualità medievale che si chiamava prudenza; che non è solo l'arte di attraversare le strade, ma la sapienza nell'amministrare i rapporti umani, senza disperare né troppo sperare.

La sua saggezza era anche una qualità dello stile intellettuale: non occorre essere crociani a nessun titolo per apprezzare una qualità del linguaggio di Croce; la coerenza e insieme la morbidezza, l'elasticità, una quieta pulizia retorica. Penso che in tempi in cui non poco si pasticciò tra marxismo, strutturalismo, psicanalisi e formalismo, la prudenza stilistica, il naturale amore per il pacato e sottile argomentare avrebbe giovato a non pochi devoti delle «ideologie», una parola che Croce avrebbe avuto in uggia.

Leggendo questo *Contributo* il lettore dell'oggi si imbatte in frasi che lo sorprendono, un po' lo incantano, un po' lo sconcertano; come là dove Croce spiega come organizzi preliminarmente il suo lavoro, stabilendo quali studi, ricerche, meditazioni lo occuperanno negli anni che lo aspettano. E, a cinquant'anni, poteva scrivere: «L'imprevisto, in quel che ho fatto nell'ultimo quindicennio, è stato assai poco». Metodo che egli attribuiva ad una conquistata calma, tale da potersi accompagnare ad una angoscia «cronica», che «da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite». Una frase come questa mi suona come più precisa e, oserei dire, filosofica, che non certe proposizioni che bruscamente illuminano la distanza concettuale che ci separa da Croce, come là dove scrive: «Non è Cartesio che ha prodotto il razionalismo e la rivoluzione francese, ma lo spirito del mondo che si è attuato successivamente nella filosofia cartesiana, nell'enciclopedismo e nella rivoluzione francese». Una proposizione come quella ora citata oggi appare a me almeno pressoché incomprensibile; ed è pur vero che il modo di leggere crociano ci è estraneo, intendo buona parte della sua critica letteraria; ma resta vero, e stupendo, che questo filosofo imparò in primo luogo da De Sanctis, e dunque dové restare intimamente e profondamente uomo di lettere. Chiudendo il *Contributo*, non negherò che si avverta una sorta di quieta commozione; come se si fosse ascoltata la voce saggia, non lieta, non sconsolata, di un amico, che invita a lavorare, a studiare, a pensare, a scrivere, pur sapendo che

il nostro compito è destinato a restare imperfetto.

E questa imperfezione, questo «male» che ospitiamo e che non possiamo né dobbiamo sfidare, è il segno che ci siamo sottratti alla follia della verità, della unicità, e che abbiamo accettato di essere inesatti, senza fantasie di impossibili redenzioni.

### *Sei personaggi in cerca di Storia*

Nella Avvertenza premessa a questa, lungamente desiderata ristampa delle *Vite di avventure, di fede e di passione* (Adelphi) Benedetto Croce annota: «Un incentivo a porre in atto questo disegno (raccontare “vite, ricche di vicende e di contrasti”) mi venne dalle così dette “biografie romanzate” deplorablevolissime che ... attestano, a dir vero, una certa decadenza nell'accorgimento critico, nella severità etica e altresì nel buon gusto ai giorni nostri». Benedetto Croce, al contrario, si proponeva di «attenersi alla più scrupolosa acribia nella documentazione e ricostruzione biografica»; tenendosi ben lontano dai «capricciosi frastagli» delle biografie romanzate.

E non c'è dubbio che tutt'ora, in un tempo che vede fiorire questo genere di biografie, esse appaiono cose povere, raffazzonate, spurie; sebbene io non riesca a capire perché sia sempre e solo a questo modo. Dunque, il Croce voleva fare altra, anzi opposta, impresa; e scelse sei vite, atte ad «appagare l'immaginazione, che si diletta dello straordinario e inaspettato»; non scrisse, va da sé, biografie romanzate, ma non sono certo che sia esatto dire «biografie» quel che ha pazientemente lavorato.

Le sei - o sette, con Diego Sandoval de Castro che appare nella vita di Isabella di Morra - hanno alcuni caratteri comuni: sono personaggi che, eccetto l'ultimo, appartengono alla storia del Regno di Napoli; vissuti, sempre eccetto l'ultimo, tra il Duecento e Cinquecento; e, soprattutto, personaggi sui quali la documentazione è scarsa, talora inattendibile, o deliberatamente artefatta. Al Croce dové piacere questo immergersi nella storia di uomini e donne che erano suoi conterranei, con i quali sentiva di avere molto in



comune; e dei quali si era invaghito, così da voler dar corpo alle loro esili ombre, e ridar senso e verità a nomi non solo pressoché dispersi, ma anche adulterati. In un caso, la mirabile Vita di Galeazzo Caracciolo Marchese di Vico, il Croce scrisse qualcosa che si accosta alla biografia; ma in quel caso si trattava di una figura che su di lui aveva esercitato uno straordinario fascino, e veramente più che racconto, si direbbe un colloquio con un'«anima fraterna»; e nel raccontare la storia di quell'ultimo, il rivoluzionario napoletano Carlo Lauberg, la cui vita si mescolò a quella della Rivoluzione Francese, delle campagne di Napoleone, della Repubblica partenopea, diede sommari tratti di un personaggio di straordinaria, patetica intensità, uno sventurato, coraggioso ma inconclusivo eroe negativo.

Giustapponendo rari, sovente ambigui documenti, il Croce intendeva ridisegnare tratti di volti lontani, ma non irriconoscibili; e ridar voce e qualità salda a fantasmi che gli erano compatrioti.

Il fatto che tutti i personaggi di queste *Vite* fossero legati alla storia del Regno di Napoli, o di Napoli stessa, spiega la qualità anche fisica di questi racconti; il Croce è interessato proprio alla concretezza terrestre di questi nomi, questi puri fiati; e così non può non essere, giacché la ricerca d'archivio, l'oculata disamina dei documenti lo porta di necessità ad un contatto che direi corporale; e lo vediamo compiacersi di una firma autentica ritrovata, o di un medaglione che ci dà idea delle fattezze di qualcuno di cui non si ha alcuna descrizione. E, trattandosi di personaggi vissuti nel Napoletano, non di rado il Croce si muove ad andare in cerca delle vestigia dei luoghi dove vissero, dove si consumarono tragedie che li distrussero; e a questo amore per la fisica veridicità dei personaggi si debbono le pagine affettuose e partecipi che dedicò a Isabella di Morra: «Ed io ho voluto recarmi nei luoghi nei quali fu vissuta questa breve vita e cantata questa dolorosa poesia...». Una «passeggiata», a ritrovare il fantasma di un'anima parente, per la quale il Croce ha una sollecitudine sommessamente amorosa, e cui dedica una simpatia, un calore che mi piace sentire «antistorico», come se veramente avesse avuto davanti un fantasma di solitudine e di dolore, che era vano catturare nella rigorosa prigionia di

anni e secoli certi.

Certo il Croce dov  divertirsi, come ci divertiamo noi a leggerlo, frugando e trovando, e mettendo le cose a posto; cos , la Vita di Cola di Monforte, Conte di Campobasso, pi  che una vita   una orazione in difesa di un personaggio che, sulla fede della *Cronaca* del Commynes, venne nei secoli giudicato traditore, e in questa guisa infame perdurare nei secoli fino alla romanzeria di Walter Scott (incidentalmente, il Croce ha una certa simpatia per il romanzo storico, che giudica ingenuo ma non insidioso; tutt'altra cosa da quelle biografie romanzate); pazientemente muovendo le non abbondanti testimonianze, il Croce smentisce la trista fama, legata alla tragica fine di Carlo il Temerario, di Cola di Monforte; e per rintracciare qualche segno della sua sosta terrena, eccolo impegnato in una nuova «passeggiata», ora sugli spalti dell'impervio Monforte di Campobasso, in un giorno di gran vento, e riconoscere uno stemma, fin allora trascurato, dei Gambatesa di Monforte; e in questo indagare del Croce tra quegli irti itinerari c'  qualcosa di «gotico», mi si perdoni, che ci offre un Croce simpaticamente bizzarro.

Ma basta leggere le prime righe della Vita di Diego Duque de Estrada, per esser certi che mai come a scriver questa vita il Croce dov  divertirsi; come se avesse scoperto un mariuolo pi  spassoso che repellente. Il cos  detto Duque de Estrada aveva scritto una autobiografia abbastanza famosa, in cui, frate ormai vecchio, rievocava la sua vita di birbante secentesco. E cos  attacca il Croce: «Quale sorta di vita   mai quella che di s  ci viene raccontando il soldato spagnolo Diego Duque de Estrada!». In verit , una storia di omicidi, duelli, amori temerari, latrocini, imprese banditesche, prodezze da soldato di ventura. Il Croce, sul caso del Duque de Estrada ha potuto fare solo qualche ricerca ricorrendo ai documenti che ha potuto ritrovare in Italia: «E i risultati delle mie indagini sono stati sconcertanti, perch  presto me l'hanno fatto apparire tutto fiorito, nonch  di fandonie, di apertissime menzogne». Dunque, non proprio un malfattore, ma per certo uno che si compiaceva di fantasticarsi delinquente: «Un maniaco di boriose e morbose immaginazioni».

La pretende a criminale, ma non   che un gaglioffo

dell'anima; una riabilitazione, o una condanna anche più irreparabile? Dopo tutto, un vero delinquente può anche diventare santo, ma qual è il destino di un finto, un mentito delinquente? Bellissimo caso, da farci un romanzo non storico, in odor di Dostoevskij.

Appassionata, inquieta ed inquietante è la vita di Galeazzo Caracciolo, Marchese di Vico. Si ha la sensazione, leggendola, che il Croce fosse preoccupato di tradurre in termini che gli erano propri una vicenda per molti versi a lui lontana. Galeazzo Caracciolo, nobile napoletano, felicemente sposato e padre, illustre di dignità e di beni, allorché i venti della Riforma protestante raggiungono Napoli, si riconosce nelle nuove dottrine, abbandona tutto ciò che lo aveva reso illustre e felice e si reca a Ginevra, presso Calvino, dove diventerà un notevole della chiesa riformata.

Invano richiesto, sollecitato a ritornare, a trovare una sede in Italia dove possa senza pericolo professare la sua fede, invocato dalla moglie amatissima. Duramente coerente, rifiutandosi la moglie di raggiungerlo a Ginevra, chiede ed ottiene il divorzio, e si risposa. Affascina il suo raccontatore la devozione alla propria coscienza, la capacità di abbandonare un luogo prestigioso, e di costruirsi una nuova sede di diverso, più drammatico prestigio.

Nella fede di Galeazzo Caracciolo, calvinista e trinitario, il Croce crede di poter vedere segni, indizi, significati che non gli sono estranei; come allorché nella Trinità scorge «l'esigenza del concetto speculativo, che non è l'unità astratta né l'astratta molteplicità, ma l'uno che è molteplice e il molteplice che è uno, e di una logica adeguata, non più intellettualistica e statica, ma dialettica e dinamica». E nella predestinazione calvinista vuol riconoscere «il principio della libera gara per l'elezione e la prevalenza del migliore, e perciò dell'uguaglianza dinanzi alla legge, ma non dell'uguaglianza materiale dei singoli»; e in quella dottrina scorge «quanto di austero è trapassato nel liberalismo, quanto esso ritiene di nemico al volgo e aristocratico, di doloroso e di fiducioso insieme, di umile e di ardito».

Ho citato questo che a me pare un vero *tour de force* argomentativo, perché vien fuori una qualità che nei secoli imparenta i fantasmi delle sue vite: una vocazione

aristocratica, un destino solitario, e insieme una occulta, difficile fraternità.

## 2. SAGGISMO SONTUOSO, SAGGISMO ERUDITO

*Morire, che cattivo gusto!*

La pubblicazione di questa «antologia personale» (un genere poco praticato in Italia, dove anche i recensori usano il «noi») di Mario Praz, *Voce dietro la scena*, offre materia per un raro diletto e per un elegante, direi sontuoso disagio. Una «antologia personale» è un autoritratto; è anche il modo in cui uno scrittore legge se stesso, e l'idea interpretativa, vista dall'interno, di un destino. Che Praz sia prosatore tra i massimi e non solo di queste generazioni, che la sua dottrina sia insieme meticolosa e sfrenata, e il suo gusto di una stremante capziosità, lo scriviamo perché va scritto, ma non è quel che di più eccitante ci offre questo Praz di Praz. Se io fossi un «praziano» (dopo tutto, ho perfino finto di fare l'anglista) sarei, con queste pagine, del tutto felice; ma non lo sono, e mi chiedo perché. Mettiamo nel conto la mia naturale rozzezza, la gravezza libresca, il negato senso degli arredi, che fa della mia casa un'accozzaglia di oggetti traumatizzati e isterici. Detto questo, e forte di questo libro, credo che un «caso Praz» esista. Potrei riassumere la mia sensazione all'incirca in questi termini: Praz è invaghito dell'attrezzatura della tragedia, dai costumi ai pugnaletti, alle languide fiale per l'addio, ma ha un segreto orrore della tragedia. Fabbricante di elette bare per defunti esigenti, diventati tali dopo il decesso, egli si rifiuta di considerare la qualità violenta, la mancanza di gusto, la discontinuità e insieme la costanza della morte. Come un cartografo antico, disegna minutamente baie o regioni bizzarre, ma di altre contrade segna solo, calligrafo impeccabile, «hic sunt leones». Infine, ti accompagna a mezza strada degli inferi, la strada delle belle steli, dei sarcofaghi saputi, ma arrivato all'angolo, dove la strada piega e dirupa, lì si arresta, con cortese fermezza, dice che lì «non c'è niente da vedere» con voce sommessa, un sorriso freddino freddino. Gli inferi non

lo interessano, ma lo ammaliano i luoghi che ne traggono un qualche mediato aroma, una asprezza goccia d'angostura. In quei luoghi egli si muove a grande agio, insieme godendo di una tetraggine di classe, e di una «gioia» preziosa, da lapidario o da aromatario, un piacere terrestre di cui Praz gode l'effimera squisitezza, ma vuole non più che presentire l'eroica caducità. Non sarà un caso se, nella *Storia della letteratura inglese*, Shakespeare è trattato, a mio avviso, con qualche elusività, e Dickens giudicato autore «di arte grande, ma tutta esteriore», concludendo con un raggelante «va classificato coi piccoli piuttosto che coi grandi maestri». Dickens è un cronista degli inferi, uno scrittore che ha trovato che anche laggiù c'era qualcosa da vedere.

### *Come una stanza di torture la cucina di Camporesi*

Chi è Piero Camporesi? A Piero Camporesi non dispiacerebbe, credo, questo incipit così sfacciatamente retorico, così torvamente oratorio. Replichiamolo con una variante. Che cosa è Piero Camporesi? Silenzio. Fossimo in una spaziosa chiesa barocca, sentiremmo il pio, spaurito sussurro dei fedeli. Perché, veramente, dire che cosa è mai Piero Camporesi non è facile, anche se forse rilutterebbe a considerarsi un argomento predicabile. Certamente è uno scrittore, ed un letterato. I due termini possono sovrapporsi, ma non sempre, non necessariamente accade. Camporesi ha un suo modo specifico di essere scrittore, che ha ascendenze sapienti e sapute, regole retoriche, una arguta dottrina.

Camporesi è lettore malizioso di testi secenteschi, e anche, direi, scrittore di testi di quel secolo. E tra quei testi, predilige i predicatori, i naturalisti, descrittori barocchi di una natura barocca, i medici, i cronisti; questi ultimi perché mescolano la vocazione dei cronisti della «nera» - nel senso attuale - e degli agiografi devoti di miracoli e mostruosità. Dal suo ultimo libro, *Le officine dei sensi* (Garzanti), cito una pagina da empio narratore di vita dei santi; perché, essendo scrittore, Camporesi è un ambiguo cultore di doppie verità.

Scriva dunque di San Luigi: «L'adolescente che si trasforma in cavallo configgendosi nei fianchi nudi

“acutissimi sproni”, battendosi in sanguinose cavalcate notturne nei gelidi silenzi del palazzo avito; che guaisce come un cane frustandosi coi guinzagli degli alani; il pio bambino che infierisce torvamente sopra un corpo sentito immondo per allontanare preventivamente la lordura che il mondo può spalmargli addosso; i tenebrosi giochi cruenti d’un tredicenne che manda ogni settimana alla madre camicie insanguinate, per punirla inconsapevolmente col proprio sangue del liquido impuro da cui era stato procreato ... fanno di questo nobile rampollo un triste, cadaverico, irreale marchesino, un taciturno, diafano infante ossessionato dalle mille paure della contaminazione diabolica, un “fuori casta” dolcemente perverso...».

Mi fermo al «dolcemente perverso», prezioso ossimoro, che svela la fondamentale, illuminante duplicità dello scrittore. Camporesi rifiuta o predilige il «cadaverico marchesino»? Poiché è uno scrittore, lo predilige perché lo detesta, la sua fantasia verbale è eccitata dalle immagini del disgusto, San Luigi agisce come un mito dell’orrore: l’orrore ha tutta la violenza e la cupa profondità dell’invenzione mitica, e il mito avvolge e consacra e celebra la vocazione dell’orrore a diventare parola, favola, scandita sintassi.

Questa duplicità è essenziale alla definizione della qualità letteraria di Camporesi; prosatore ricco, anche sontuoso – si veda l’aggettivazione nel brano citato –, è affascinato ed eccitato retoricamente dall’orrido, il repellente, il turpe; nei suoi libri ha descritto con meticolosa tensione verbale carestie (si veda *Il pane selvaggio*, il Mulino, 1980), putrefazioni e prodigi imbalsamatori (ecco *La carne impassibile*, il Saggiatore, 1983), le mirabili e truci vicende mitiche del sangue (*Il sugo della vita*, Comunità, 1984).

E in quest’ultimo – *Le officine dei sensi* – con filologico furore recupera descrizioni di lenti, pedanti supplizi di criminali, incredibili notomie di viventi, sperimentazioni di veleni e contravveleni su condannati a morte: una galleria degli orrori, impassibile materia di ottima prosa.

Da letterato, erudito fintamente frigido, clandestino passionale e mitografo, Camporesi ama le citazioni, e le presenta, direi le «porge», con un garbo sinistro, un gesto che insieme le svela e le cattura; la vocazione stilistica fa sì

che questi testi divengano in qualche modo suoi, di Camporesi, che nell'accostarvisi si fa mimetico, fa di se stesso una citazione. Camporesi attacca: «I viventi si nutrono di cose inerti e senza vita e tutto ciò che esce dalla terra diventa desolato oggetto cimiteriale, avant-goût cadaverico, presagio di imminente putredine». Ed ecco seguire la citazione di un padre Cattaneo settecentesco: «Ogni odor puzzolente vi ricorda che peggio assai puzzerà il vostro corpo fatto cadavere. Ogni odor, anche buono, di ambra o di muschio, vi fa sovvenir il breve esalar che farà l'anima vostra, come in breve esala e svapora qualsivoglia odore. Quanto voi gustate o è già carne morta o frutta già morta...».

La citazione è insieme di padre Cattaneo e di Piero Camporesi; e la frase finale potrebbe essere il motto araldico della retorica di Camporesi. Ho detto della sua prosa sontuosa; dovrei forse definirla golosa; certamente gode di una fisicità sonora e plastica che direi squisita, nel senso che questa parola ha quando si riferisce a manicaretti. Il lettore irretito, affascinato e non di rado inorridito, non può non chiedersi quale sia il sistema mentale, la metafora di fondo da cui si diramano quelle immagini stranamente composite, splendidamente ambigue, sordide e ghiotte. La mia sensazione è che quell'immagine centrale sia la cucina.

Non dimenticherei che una delle prime imprese letterarie, e memorabile, fu una edizione della *Scienza in cucina* di Pellegrino Artusi (Einaudi, 1970). Credo che si possano usare alcune righe del capitolo sulle sperimentazioni anatomiche (l'«atroce voglia di studiare»). Avendo davanti agli occhi questo scenario da mattatoio imbrattato di sangue e di «mollami» tagliuzzati è difficile rimuovere la sgradevole sensazione che si prova esaminando un inventario di utensileria chirurgica (sia pure per animali), per la quasi perfetta identità con arnesi da macello (e da tortura).

La sensazione si acuisce in modo ancor più insopportabile quando ci si accorge che lo strumentario di anatomia, di chirurgia, di tortura coincide sostanzialmente con quello usato nella vecchia «ars coquinaria». Se dal tavolo anatomico si passa a quello di cucina non si ha l'impressione d'un liberatorio cambiamento d'atmosfera e d'ambiente. Entrambi, sia l'anatomista sia il cuoco, lavorano su carne

morta, su cadaveri che vanno «sparati», «pillottati», disossati, svenati, spellati, sminuzzati, sbudellati.

Questa è l'immagine centrale, intorno alla quale si organizza l'oratoria di Camporesi; una oratoria che ha insieme un che di pingue, di fastoso, di nutritivo, e di orroroso, di sadicamente ingegnoso. La cucina è la stanza della tortura, ed è insieme il teatro anatomico. La cucina è una sede deputata all'uccisione, ed è insieme il luogo in cui si apprestano i cibi, la gola è omicida, i manicaretti sono macchinazioni sevizianti, un bel desinare, un elegante asciolvere esigono stragi, martiri, supplizi. La cuoca è notomizzatrice, tratta viscere, gronda sangue, porta alla luce le occulte budella, le delicate minugia.

Da questa centralità della cucina come luogo del nutrimento e della tortura, deriva quello che potremmo chiamare il sistema oratorio, anzi predicatorio di Camporesi; perché la sua prosa ha la sonorità, la minatoria monotonia della grande predicazione barocca, di un padre Segneri, un Daniello Bartoli, la cupa acredine di un Campanella. Se nella cucina nutrimento e morte si saldano, la condizione umana sarà esaltata a un culmine barocco di insolubile contraddizione. Il cibo è insieme veleno, la vita esige cadaveri, i segnali della volontà di vivere e della vocazione alla morte si incrociano.

Un memorabile capitolo sul formaggio illumina i privilegi alimentari di un cibo che è tale in grazia di una coltivata putredine; condizione squisitamente barocca, che ritroviamo in quella che potremmo chiamare retorica del vino, e che infatti Camporesi definisce «ossimoro del vino»: «Invecchiando, ringiovanisce, maturando raggiunge la sua piena vitalità, sprigiona nuove, imprevedibili virtù. Sangue della terra il vino, sangue cotto due volte il latte, purezza distillata del sangue animale o di quello umano, il latte di donna...».

Condannato a vivere uccidendo, l'uomo sperimenta nella sua ostinazione alla sopravvivenza (è un termine preciso di Camporesi) l'orrore dell'imperativo corporale; ed è su questo orrore che si colloca l'altro angoscioso esercizio, la dura opera che su di sé esercita l'asceta, il santo, inteso a imitare l'astinenza cadaverica, e pronto a infliggersi ogni tormento, a



fare di sé carne da lavorare in una pia e atroce cucina. Il sistema non consente errori, discontinuità: vita, tortura, uccisione, putrefazione, veleno, nutrimento, astinenza, flagellazione, martirio, morte; il disgusto e la meraviglia dell'esistere si saldano, in quell'orribile gloria che fu il culmine del barocco.

### *Quando la poesia sembra enigmistica*

Prima di toccare, come mi sarà possibile, della materia del libro che mi sta ora davanti (Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi), desidero discorrere brevemente della «cosa» fatta di pagine scritte che reca quel titolo. È un libro, in primo luogo, solido – e vedremo che l'osservazione non è svagata –, ben legato, di quattrocento pagine, del peso di circa settecento grammi. Quando lo si apre, produce quel lieve, delizioso scricchiolio libresco, che Charles Lamb pretendeva di ascoltare anche nell'alto dei Cieli.

Dunque, è proprio un libro, come i dizionari, *I Buddenbrook*, *Via col vento* e *Guerra e pace*. Tuttavia, se lo ponessi in una ideale e sgangherata libreria, accanto a quei mastodonti delle lettere, il libro di Giovanni Pozzi sarebbe del tutto sperduto, e forse rancoroso, come un ecclesiastico in battaglia, o un uomo d'arme nell'ombra delicatamente polverosa di una biblioteca conventuale. Ciò di cui parla questo libro è, in breve, incompatibile con l'idea di libro, così come noi la pratichiamo da un paio di secoli, e che ci pare ovvia, anche se non mancano segni di disagio. È incompatibile con molte guise di idee del linguaggio, ma con altre ben s'accompagna: è un libro giunto al momento giusto, per ampliare il nostro affanno linguistico, e spingere un poco oltre la malattia del libro.

Ancora una divagazione: a chi è destinato *La parola dipinta*? Mi pare che abbia due destinatari naturali: da un lato i dotti, gli esperti, che troveranno documenti rari e commenti preziosi, ma non saranno indotti, suppongo, a usare nella pratica le molte allucinazioni verbali che il testo suggerisce; e ai poeti, ai puri animali scriventi, che troveranno molte suggestioni, ma saranno talora affaticati da

un linguaggio non di rado aspreto, appena confortato da un magro glossario. Insomma, come è naturale, è un libro contaddittorio, in primo luogo con la propria natura di libro, e poi con gli stessi destinatari. Sullo scaffale della letteratura, è un libro sghembo.

La materia di cui tratta è peregrina assai: le poesie, i documenti stravaganti e affascinanti di una letteratura che sistematicamente incrocia la parola con la sua forma grafica, o che legge la parola insieme come significato e come serie di segni grafici, una letteratura che pensa se stessa unicamente come «scritta», e la scrittura considera irreparabilmente compromessa con il corpo della parola, e questa stessa parola ricattata e vessata e illuminata dalla sua vocazione grafica. Per secoli – ma l'arte non è mai andata del tutto perduta – si sono scritte poesie che avevano forma di oggetti – castelli, labirinti, cuori, ali: sono i «technopaegnia» di alessandrina estrazione, e i recenti calligrammi.

Altri versi erano così astrusamente costruiti da potersi leggere ugualmente a partire dalla prima o dall'ultima lettera: i versi «palindromi», che procedono e retrocedono insieme. In altri casi, singole lettere estratte dal corpo della parola si collegano ad altre altrove collocate, a formare altre, segrete parole; sono gli acrostici, i mesostici, i telestici, a seconda che la lettera o la sillaba vada estratta dall'inizio, dal centro, dalla fine del verso. Altri testi, specie dell'orgoglioso e artificioso medioevo, sono leggibili simultaneamente in più direzioni: orizzontale e verticale e di traverso. Altri ancora mescolano parole e rebus: ad esempio tutte le volte che appare la parola «cor», essa è sostituita dall'immagine del cuore, e l'intera poesia ha forma di cuore. Con stupore vediamo dai versi di Petrarca farsi luce un nascosto anagramma; e questa figura appunto consente strani e magici giochi verbali.

Nel 1610 Galileo inviava «in cifra» a Giovanni de' Medici, che si trovava a Praga, notizia di una sua scoperta: il destinatario vero e naturale era Keplero. Il testo originale era: SMAISMRMILMEPOETALEUMIBUNEUGTTAVIRAS.

Keplero non riuscì a ricomporlo nella sua forma propria, con la quale Galileo comunicava la scoperta degli anelli di Saturno: «Altissimum planetam tergeminum observavi» («Ho

constatato che il pianeta più lontano è trigemino»). Con un altro anagramma, annunciò la scoperta delle fasi di Venere.

Se l'invenzione galileiana è elegante ma relativamente semplice, in altri casi ci troviamo di fronte a strutture di una complessità vertiginosa - come certi testi di Rabano Mauro - e che non possono in nessun caso essere considerate giochi o stavaganze, ma che per essere praticate e intese presuppongono una specifica idea del linguaggio e del valore delle singole lettere - un valore numerico, di ascendenza biblica - e del valore della struttura grafica. Quando ci troviamo di fronte a certe meraviglie del calligrafismo arabopersiano, o giapponese, noi non dubitiamo che quel calligrafismo sia essenziale al testo, o come altrimenti lo si voglia indicare. Allo stesso modo, certe macchinazioni grafiche, o calcolati disordini alfabetici, raccontano, in parallelo, più «storie», come se il testo fosse leggibile non solo sull'ingannevole pianura della pagina, ma come uno spessore continuamente e forse infinitamente scritto. Una dimensione che il libro non pare tollerare, con la sua accademica smania di coerenza e compattezza; ecco perché questo libro mi sembra un raffinato congiurato nella trama distruttiva che opera ai danni della parola «dotata di senso».

Ho detto che certe costruzioni letterarie qui documentate e studiate presuppongono una idea del linguaggio - parlato, pensato, scritto, letto - del tutto particolare, e che solo parzialmente possiamo tradurre in modi a noi familiari. A ragione, ed è una terribile ragione, Giovanni Pozzi nota la frequenza di testi così fatti di matrice religiosa; giacché una idea del linguaggio, ormai lo sappiamo, non può non essere una idea del mondo. Non nasce il mondo da una «parola»? Non si salvano esseri e cose dalla tentazione del nulla se non pronunciandone il nome? Un asceta spagnolo, Nieremberg, scrive: «Plotino chiamò il mondo poesia di Dio. Io credo che questo poema sia come un labirinto che si legge da ogni parte e che riflette e insieme rinvia al suo autore». E il secentesco Caramuel, ecclesiastico e grande autorità in materia: «Il teologo deve avere conoscenza di poetica per capire l'ottimo e massimo poeta ... Dio è il primo e sommo poeta. Ma qual è il poema che, prego, ha composto questo eterno poeta? Due ne incontri, uno eterno, uno

temporaneo...». E il Martinengo: «Spesso mi son detto che questo mondo è un libro, scritto di dentro con le creature al posto di geroglifici e di lettere dell'alfabeto, con cui la divina maestà si manifesta a noi. Perciò non posso tralasciare in questo luogo questo mio pensiero. Tanto più che questa teosofia ci è stata proposta dall'innografo Davide quando disse: "I cieli narrano la gloria di Dio...". In ragione di che, prego, i cieli narrano? Con che voce, in quale idioma? In quale tipo di discorso? Con quali caratteri? Il creare è un parlare di Dio ... il mondo un libro nel quale sono stese le parole di Dio. Ecco quel libro scritto di dentro e di fuori...».

Vorrei far sosta su quel libro scritto «di dentro e di fuori», un libro «impossibile», un non-libro, come «impossibili» sono queste concatenate meraviglie della poesia figurata. Vi fu un tempo in cui le forme delle lettere vibrarono di una magica vitalità, vi furono e sono fedeli capaci ancora di cogliere il misterioso gioco, arbitrario e necessitato, che infaticabilmente intessono parole e suoni e silenzi della mente e scritture nella pagina sempre consumata e sempre iniziale del mondo. Non si parla forse di sacre scritture? Qualcuno volle mimare questo incomprensibile e insondabile labirinto. Dove finisce il gioco e inizia il rito? In ogni momento, noi siamo consapevoli che i segni sono «ieroglifici», consacrati grafismi.

### *Foto di gruppo con la morte*

Ogni fotografia è un falso. È un inestricabile groviglio di allusioni, indizi, denunce, e pura e semplice menzogna. Una fotografia ci dice cose che non sono mai avvenute, ci presenta persone la cui inesistenza è insondabile. Ogni fotografia nasce da una tresca con la morte.

Ho letto, a precipizio, un libro di Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, apparso pochi giorni fa in Francia, e scritto tra l'aprile e il giugno 1979. Quando Barthes depose la penna con cui aveva scritto la sua ultima opera, gli restavano dieci mesi di vita. Come è logico, ho letto male questo libro intelligente, acuto, fantasioso. L'ho letto, poi, veramente? Preferirei dire che l'ho fotografato. Ho

operato su di lui quell'opera di falsificazione, di conferimento tecnico, mentale, e frodolento di vita, che la fotografia esegue continuamente. Forse a Barthes non sarebbe dispiaciuto, lo avrebbe divertito questa mortificazione fotografica di un libro sulla fotografia. Mi pare una lugubre astuzia, questa morte, questo farsi immagine ed epitaffio, a ridosso di un saggio sull'arte di produrre epitaffi a macchina.

Abbiamo in testa, tutti noi, un album di fotografie, con preferenza per quelle terribili, di cui il nostro secolo innamorato delle sevizie ci fornisce inesauribili provviste. Provo a ripensare una di queste fotografie malate, corrotte, secondo le delicate indicazioni di Barthes. Forse non è inutile che aggiunga che, quanto a fotografie, io sono un perfetto idiota, e pertanto ritenuto competente a parlarne, come i signori dell'Eden che chiacchieravano continuamente del «peccato originale».

Penso alla fotografia del giovane che tenendo a due mani una rivoltella, spara verso un obiettivo invisibile. Si tratta di una foto ormai classica, perché in realtà «parla d'altro». Non è un documento; si riferisce a cosa perduta e dimenticata; lo stesso furore dello sparatore è scomparso, sopravvive solo come una nota segnaletica, un appunto per costringere la vita a non rompersi, a restare continua. Se uso Barthes, debbo annotare: quest'uomo in bianco e nero crede di essere un angelo di giustizia e morte, vuol essere creduto la rivoluzione, è creduto, dal fotografo, un brillante caso di solitudine omicida, ed è usato come simbolo di una ferocia silenziosa, un frammento di storia cui abbiano reciso la colonna sonora.

A pagina 53 del libro di Barthes mi attira, mi adessa una fotografia a mezzo tra il casuale e il predisposto. Un gruppo di russi, due uomini ai lati, una donna anziana in centro. Essi non vogliono essere «creduti» alcunché; ma non possono credersi qualcosa, sia pure sommessamente: suppongo che si ritengano ostinati, devoti, pazienti, e che codesto significato sia stato delegato alla donna anziana, l'unica che sappia di essere fotografata, e pronta a tollerarne l'onere. I due uomini, volgendo il volto, fanno scivolare su di lei un imperativo che non tollerano. Per il fotografo era forse, quello, un gruppo insolito, e un movimento che lo

affascinava. Se debbo indicare qualcosa che in questa fotografia indica il punctum - secondo il linguaggio di Barthes - cioè il luogo eminente, casuale, attorno al quale gravita la mia aggressività psicologica e contemplativa, oserei dire non tanto il volto della donna - centrale come certe Madonne nei quadri rinascimentali - quanto quel misterioso berretto che sembra galleggiarle sul capo, e che allude ad un'altra figura, qualcosa «che non poteva essere fotografata». Quella figura, che dovrei fingere giovane, maschile, tranquilla, ha un compito che in questa fotografia non si esaurisce, è un Altro, un senza volto che si è insinuato al centro dell'immagine, ma si è mantenuto inaccessibile. Quel volto invisibile è l'unico volto «vero» della fotografia.

L'immagine a pagina 148 è usata da Barthes per indicare l'ambiguità e la polivalenza della fotografia. È l'immagine ottocentesca di un condannato a morte, nell'800, in America. La fotografia ce lo presenta vivo, alacre, bello; una condanna a esser vivo. Ma il vero motivo per cui fu fotografato fu quello appunto, che egli stava per morire; siamo invitati ad ammirare un morto da vivo, a chiuderci nella orribile fortezza del futuro per vedere il defluire, lo scomparire di ciò che vive, sostituito da un'infinità di momenti morti, esangui, «belli», commoventi. Barthes paragona la fotografia all'aoristo greco, un tempo verbale che designa una sorta di passato perenne, impossibile a definire, a delimitare. Un passato che ci ha scelto come dimora, taciturno fantasma: ma in questo estremo libro cerco invano la fotografia dell'aoristo di Roland Barthes.

### *Lo stile della notte*

Pietro Citati ha scritto un complicato e sottile libro, che comincia con un ritratto di Nerone e termina con un ritratto di Contini. Apparentemente l'itinerario è assai lungo e, verosimilmente, labirintico, e infatti così è: ma è un itinerario che mette conto di seguire, mescolando una tal quale inclinazione all'estasi, una debolezza per i giochi di prestigio, i dadi e le carte, e anche una certa maniacale pazienza di lettore stravagante.

Quale strada conduce da Nerone a Contini? Di Nerone c'è arrivata qualche esigua citazione, che ben potrebbe eccitare un critico stilistico, d'altra parte Nerone non leggeva Gadda, forse non gli piaceva, troppa suburra. No, l'itinerario è un altro: si passa per l'*Apocalisse*, la Gnosi, un poema orientale, l'Islam, Gengis Khan, poi una svolta improvvisa ci porta faccia a faccia col barone di Münchhausen, e, subito dopo un assorto Pellegrino russo con la *Filocalia* tra le mani, ecco Mozart e Goethe, poi Parigi, Londra e una figura esangue e gelida che regge nelle mani delicate una immagine, il simbolo di tutto il libro, un Velo Nero: è Hawthorne.

Quel Velo Nero si stende su un volto, su tutti i volti, e collocato nel centro del volume diffonde dovunque il suo ambiguo segno, di separazione e di tenebra, di penitenza e di umiliazione. Altre stazioni di tappa seguiranno, da Dostoevskij e Kafka, a Carroll, Ivy Compton-Burnett, per arrivare alla fine all'arguzia, alla febbrile eleganza di Cecchi e di Contini. Ma nel Velo Nero, tratto da uno stupendo racconto di Hawthorne, noi tocchiamo il punto matematico su cui si libra l'intero discorso di Citati, il suo apparente procedere, come aveva scritto altrove, per «vagabondaggi, ritardi, labirinti», come vuole un destino.

Citati pone delle domande, si colloca in certi luoghi, vede o sa di non vedere; in ogni caso, si tratta di domande, luoghi, condizioni che erano andate via via emergendo nei suoi libri, in un movimento non rettilineo, ma a spirale, che dal *Goethe* l'aveva condotto alla *Primavera di Cosroe*. Poiché sono indagini che riguardano tutti noi, val la pena di tentarne una definizione. Citati è un letterato, un lettore di libri, un commentatore: ma la domanda che si pone è, appunto, che mai sia la letteratura; e poi, in che modo la si possa adoperare – non già «a che serve» –, infine quale misteriosa ed eccitante esperienza sia un commento.

Andare in Oriente è una esperienza mortale, ma illuminante: camminare per quartieri gnostici, ebraici, islamici, alessandrini, è stremante, ma necessario. Serve ad uccidere quella piccola, asfittica, raggrinzita idea della letteratura lavorata nei laboratori esatti dell'accademia, della «cultura». Quando Citati scrive l'*Alessandro* e prepara *La primavera di Cosroe*, getta alle sue spalle la letteratura e

trova la letteratura.

Si incontra con il terribile incantamento delle parole, questi suoni enigmatici, dallo spessore inesauribile, che svelano e velano, accompagnano e disperdono. Trova la città in cui abitano l'autore dell'*Apocalisse*, Robert Walser e Contini: anche Nerone, questo sfrenato inseguitore di miti, che cercava di collocarsi al centro del mondo.

Dunque, la letteratura è, continuamente, annuncio e smentita, scoperta e scomparsa: il Velo Nero; solo nella letteratura, nel suo uso ironico e leggero delle parole, si intravede un frammento, una traccia di quel significato di cui la vita, privata di parole, è incapace: la parola non «significa», fluttua, ectoplasma intoccabile e sempre intatto, e lascia indizi, allusioni, smozzicate indicazioni, frammenti di allegorie, simboli, segni araldici.

Dunque, la letteratura è l'unico, e indecifrabile, soffio di significato che può raggiungerci? Se è così, si capisce perché Ulisse possa vivere porta a porta con Alice del Paese oltre lo Specchio, giacché in definitiva tutto ciò che si affida alle parole abita oltre lo specchio. Dunque, la letteratura si potrà adoperare come un itinerario di transito verso quell'oltre, che inutilmente speriamo sia oltre il Velo Nero. Dunque, noi siamo sempre al di qua del Velo Nero, siamo sempre nelle tenebre, e la letteratura è semplicemente il punto più ricco e impenetrabile, la perla delle tenebre. La letteratura può ridere, essere leggera e felice, ma la sua essenza resta l'ombra: può essere tetra e magicamente cupa, ma stranamente, quell'ombra è capace di danza, di gioco, anche di riso.

Nelle mani del commentatore, le parole non si restringono ad un solo, certificato, senso: il testo non si riduce ad un esiguo luogo di certi confini, ma esplode, si fa polimorfo e infinito, come il Talmud nelle mani dei talmudisti, e il Corano affidato alla mirabile fantasia combinatoria, all'orecchio infinitamente sonoro dei commentatori. La lettura, il commento estendono il testo all'infinito, o piuttosto ne celebrano la naturale infinità, la ambiguità, il parlare per molte lingue. Il commentatore illumina, ironicamente, le tenebre, non perché esse scompaiano, ma perché si svelino totalmente per quel che sono, stupore ed orrore.



Citati ama, e non potrebbe essere diversamente, *Alice* di Carroll, uno dei libri gioco ed enigma del nostro tempo: «Il vero significato di *Attraverso lo specchio* ci rimarrà forse ignoto per sempre, come Alice credeva. La vera storia di Alice e di noi tutti, sospesi senza saperlo tra il sonno e la veglia, non è quella che abbiamo letta: sta chiusa nel sogno del Re Rosso, che dorme profondamente, disteso sull'erba umida ... Mentre noi tutti stiamo giocando la nostra partita, egli non gioca. Chi può escludere che proprio lui sia l'ignoto, oscuro, inattivo, sonnolento creatore e signore del mondo?». Un essere sognato sogna, a sua volta, colui che lo sogna, e il mondo che contiene entrambi: vivere è sognare ed essere sognati, un paradosso, un mistero, tenebre su tenebre, che solo le parole possono sfiorare.

### 3. LA PAROLA E IL FANTASMA

#### *Itinerario allegorico nel Medioevo*

Voglio supporre e sperare che, negli incorruttibili intermundia, le anime definitivamente irredente dei letterati abbiano licenza di tener dietro alle lente ambagi secolari delle letterature; che non siano loro negate quelle pagine fruscianti, il lieve femminile odore di muffa delle vecchie rilegature, che Charles Lamb anteponeva a qualsiasi improbabile e comunque defatigante contemplazione di Dio. In tal caso, non v'è dubbio che gli antichi avranno seguito con curiosità forse ilare, forse tediata, le irte fantasie, l'inadorno latino medievale; non senza, verosimilmente, qualche indulgenza o complicità da parte di un Aulo Gellio, un Macrobio, un Marziano Capella. A quel modo trascorsero secoli di impigrita, svogliata attenzione; neghittosa quiete, che toccò ai poeti provenzali dell'undicesimo secolo sconvolgere definitivamente, traumaticamente. Accadde allora nella letteratura europea qualcosa di nuovo, assai più clamoroso che non l'avvento di una nuova religione, o la morte di quella che gli scrittori antichi avevano sempre maneggiato come deliziosamente falsa. Un nuovo tema invase le fantasie letterarie, una immagine intollerante,

destinata a non consumarsi col trascorrere dei secoli; invenzione tanto imprevedibile e fatale da aver certo le sue radici in qualche ingegnoso contrappunto di astri, un imprevisto sposalizio di pianeti. Tra l'undicesimo e il dodicesimo secolo esplose sull'Europa l'insolente aurora dell'Amore.

Certo, Amore ce n'era sempre stato; non aveva teorizzato quell'animula illustre, Ovidio, tutt'intera una *Ars amatoria*? Ma quello, si sa, era gioco: «il cibo, il bere, il sesso sono i più antichi argomenti di scherzo, e una forma abituale dello scherzo è la pretesa di fare sul serio». I lettori di Ovidio erano ben consapevoli che l'amore «è uno dei peccatucci minori della vita, e lo scherzo consiste proprio nel prenderlo sul serio ... È divertente, alla stregua del solenne rituale di vecchi gentiluomini che si accingono a fare una bella bevuta».

Non sono, queste citazioni, di tono e linguaggio consueti ad un libro accademico, un testo di rigorosa filologia; e opera tanto più straordinaria è dunque questa *Allegoria d'amore*, un classico della critica e, insieme - sommamente improbabile coniugio - della civiltà, della grazia, della gioia intellettuale. «Ci sembra naturale che l'amore debba essere il tema più comune della letteratura seria di immaginazione;» prosegue il Lewis, delicatamente ascetico «ma una sola occhiata all'antichità classica o alle Età Oscure ci mostra subito che quanto noi scambiamo per "natura" è in realtà uno speciale stato di cose, che avrà probabilmente una fine, e certo ebbe un inizio nella Provenza del secolo undicesimo».

Dalla Provenza alla romanzeria recenziere, la storia della letteratura europea è praticamente impensabile fuori dal governo di questa morbida demenza, questa antifilosofica invenzione degli affetti. Ma l'amore di Provenza non fu solo una esplosione dell'eros, quale già aveva travagliato in patetici esametri Didone, o lacerato Fedra in furiose sticomitie; era un sistema, un rituale, una cerimonia; religione, costume, letteratura. Da filologo e uomo di mondo, il Lewis ne ricostruisce le regole e la storia, le oscure ascendenze, e la fastosa progenie.

L'amor cortese si fonda su quattro regole essenziali:

l'umiltà definisce la condizione propria al servo d'Amore nei confronti della sua dama; si esige pertanto differenza di grado; infatti, ove tale differenza non sussistesse, ci troveremmo in tutt'altro sistema; come annota il pio manualista amoroso Andrea Cappellano, su femmetta di minor rango, «si locun opportunum inveneris», non sarà disdicevole al nobile cavaliere far ricorso ad una «modica coatio»; umiltà è tributo alla cortesia di cui la dama è custode e interprete, e che ella impone con tenero, irresistibile sadismo; o poiché non esiste interpretazione autentica della cortesia se non quella appunto della dama, non si daranno imperativi a quella estranei o superiori; ed anche l'atto codardo, il disonore, diventa onorevole quando imposto dalla dama. Fino a questo punto, siamo nell'ambito di quelle costumanze che noi, malconsigliati dai poeti romantici, consideriamo vagamente «feudali». Ma vi è dell'altro. L'amor cortese è in primo luogo adultero. Agli antichi, questa idea dell'amor coniugale, tra marito e moglie, semplicemente non era mai venuta in mente; al più, ne avevano ricavato fantastiche fabelle arcadiche. L'amore, fosse libidine o dionisiaco furore, non ha nulla a che fare con la bella e funzionale istituzione sociale del matrimonio. Ma l'adulterio cortese non è solo il contrappasso della svalutazione amorosa del matrimonio; è anche strettamente legato all'idea che dell'amore avevano elaborato vari secoli di casta meditazione ecclesiastica. Pietro Lombardo aveva citato, con incondizionato assenso, un apocrifo detto pitagorico: «omnis ardentior amator propriae uxoris adulter est». L'opinione teologica dell'amplesso era, a dirla pacatamente, diffidente: «Da un lato nessuno asserì mai che l'atto fosse intrinsecamente peccaminoso, dall'altro tutti ammettevano che qualche elemento di colpa era presente in ogni suo esempio concreto, a partire dalla Caduta». Taluni denunciavano il guasto nel desiderio, il quale turbava un atto in sé innocente; altri erano estremamente irritati dalla innegabile gustosità dell'atto; donde, ad esempio, la posizione di san Tommaso, nell'insieme ostile all'incesto, giacché, a suo avviso, l'intrinsichezza affettuosa dei peccatori poteva accrescere smodatamente il già deplorabile diletto. Essendo, dunque, il matrimonio una faccenda

meramente sociale, ed essendo, in un modo o nell'altro, ogni amore adultero di propria natura, l'adulterio veniva ad essere la sommità della condizione amorosa; scelta non solo emotiva, ma ideologica giacché fa del riprovato amore la «fontana di ogni valore». «Il sentimento cortese è, fin dall'esordio, un'evasione dal buon senso volgare e insieme dai dieci comandamenti». Non ci stupiremo, dunque, se sentiremo discorrere di Religione dell'Amore, e se anzi i poeti, temperamenti metaforizzanti, parleranno di un Dio d'Amore.

Che è mai codesto Dio? «Potrebbe qui dubitare persona... di ciò ch'io dico d'Amore» scrive Dante nella *Vita Nova* «come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fusse sustanzia corporale; la quale cosa, secondo la veritade, è falsa; che Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia». Dunque, siamo di fronte alla Personificazione, all'Allegoria; falsa «secondo la veritade» ma in altro modo, secondo altra, sua specifica verità, autentica e significante. Con elegante, paziente dottrina, il Lewis ricostruisce l'itinerario, la maturazione della figura allegorica; in qual modo essa dalla decaduta religione pagana trapassi alla nuova religione dell'Amore tardomedievale. Mano a mano decadendo, le antiche divinità erano state mondate dei loro tratti grossamente e plasticamente emozionali; da Omero a Stazio, il padre degli dèi, logorato da capziosi maneggi aristotelici, aveva deposto i suoi frodolenti abiti amorosi, per accomodarsi alla dignitosa quiescenza del Primo Principio; un frigido Marte, astratto furiere, distribuiva retorici furori; cominciavano a farsi strada decorose parvenues, ipostasi spassionate e dabbene, quali Clementia, Virtus, Natura; un poco *prudes*, riluttanti e inidonee a fole ribalde e chiassose. Così, l'antica, barbara religione andava estenuandosi; e quanto perdeva di nume, tanto acquistava di disponibilità letteraria; e ad essa infatti spettava una estrema, impreveduta reincarnazione.

Il Lewis, che ha il gusto forense della citazione inattesa e travolgente, riporta un passo in cui sant'Agostino narra del proprio stupore nel vedere sant'Ambrogio che legge un testo *senza muovere le labbra*. «È proprio questo il momento della

transizione più rilevante, direi, tra quante si registrano abitualmente nelle nostre opere "storiche"». È l'indizio del «rivolgimento verso l'interno»; l'inizio del colloquio di un sé con un sé, l'accettazione, la ricerca dell'altro come immagine di una parte, un luogo di noi; dunque, il dialogo interiore, il dissentire da se medesimi, il conflitto. Il concetto di moralità come conflitto è estraneo all'etica classica, nella sua forma aristotelica: «Aristotele nota freddamente che l'uomo moderato ad ogni costo è un dissoluto, e che realmente moderato è colui che si astiene perché ama astenersi». L'assenza di sforzo morale è sintomo di virtù. La scoperta della persona morale come discontinuità non è specificatamente cristiana; Seneca e san Paolo danno ugualmente testimonianza della fine di un mondo che si fingeva moralmente e psicologicamente compatto. Ma codesta frantumazione dialettica della persona classica comporterà la ricerca di nuovi modi per descriverla; se al posto di un'unica figura abbiamo un comizio di litigiosi simulacri, saranno loro appunto ad attingere la dignità di persona, e come tali vorranno esser descritti; e dunque, anche se «non secondo la veritate», alle passioni ed alle virtù sarà dato fittizio corpo retorico; Ettore non lotterà più con Achille, Apollo non inseguirà Diana; ma Pudicizia e Pietà si affronteranno in ambiguo duello, la Fortezza sfiderà la Malizia. Nell'oscuro, alchimico crogiuolo della poesia medievale - nel *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre, nell'*Anticlaudianus* di Alano da Lilla, come già nella *Psychomachia* di Prudenzio - si predispongono le forme araldiche della poesia cortese; e insieme si gustano allo stato prenatale i frontoni delle stazioni ferroviarie e dei ministeri delle poste; e un giorno, da quella turba allegorica ormai del tutto incanaglita, verrà fuori anche la Patria.

Tema tra i più affascinanti del libro del Lewis è la rivendicazione della funzione autonoma dell'allegoria; egli insiste sulla duplice funzione, figurale e significante dell'allegoria medievale, che a suo avviso va distinta da quella rinascimentale, essenzialmente decorativa. «Quando si è inteso il significato di una allegoria, si è sempre tentati di seguirne il senso astratto trascurando l'insieme delle immagini allegoriche che sembrano già avere esaurito il loro

scopo». L'allegoria è uno strumento letterario estremamente ricco e articolato; ma, tuttora, il privilegiato appetito dei significati, il romantico e onesto fastidio per le malizie e le cerimonie della retorica, ce ne rendono ardua l'intelligenza. È dalla nostra infanzia che ci spiegano che l'allegoria è «fredda».

Da Chrétien de Troyes, per i due tempi, quanto diversi, del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e di Jean de Meun; per il Chaucer del *Troilus*, concludendo, infine, nella *Faerie Queene* di Spenser, il Lewis racconta la sorte, i modi, le funzioni, le tensioni dell'allegoria; il gioco psicologico e filosofico, l'accorto patteggiamento con il lazzo, l'arguzia villana mescolata a irridere e confermare la severa regola delle policrome astrazioni.

Discorrendo del poema dello Spenser, col quale conclude l'itinerario allegorico medievale, il Lewis tocca del poema cavalleresco italiano: il Boiardo e l'Ariosto. Accosta e frequenta questi autori con la grazia acerba e peritosa del forestiero, del viaggiatore incantato; lo straniero erede di una civiltà seriosa, e tanto più sensibile al discorso fatuo e perfetto, a quell'estremo gioco o danza in cui si scioglie tutta e per sempre l'arcaica verginità dell'immagine allegorica. «Il dottor Johnson descrisse una volta il tipo di felicità ideale che avrebbe scelto, se non si fosse dovuto preoccupare del futuro. La mia scelta personale, con le medesime riserve, sarebbe leggere l'epica italiana - essere sempre convalescente di qualche lieve malattia, seduto accanto alla finestra, con la vista sul mare, e leggere questi poemi per otto ore al giorno di felicità».

### *Poesia, batti un colpo*

Se talora dissentiamo sulle cose che esistono, una segreta, ma accanita complicità ci lega alle cose che non esistono. Il fatto che la fenice non esiste, la rende immortale, esattamente come il suo mito aveva garantito. Rarissime le liriche sulla folaga, sterminato il canzoniere sulla fenice, quanto quello sulla chimera, sulla sfinge, e magari sul centauro, non fosse, quest'ultimo, passato allo sport, e alle

sue facili glorie. La fenice è un esempio di fantasma: di qualcosa che non esiste, ma che occupa nel nostro mondo uno spazio immaginario e tuttavia essenziale. Tutti gli oggetti reali sono collegati da itinerari fantasmatici.

A taluni di questi itinerari ha dedicato un libro assai singolare e felicemente ambizioso Giorgio Agamben; *Stanze* tratta di fantasmi, di alcuni dei grandi fantasmi, dei vasti «non essere» che hanno tessuto per secoli il discorso più intimo della cultura occidentale; una cultura che oggi è giunta ad una crisi estrema di nuovo per una sua inadeguatezza a trattare con i propri fantasmi. «I poeti del '200 chiamavano "stanza" cioè "dimora capace e ricettacolo", il nucleo essenziale della loro poesia, perché esso custodiva, insieme a tutti gli elementi formali della canzone, quel *joi d'amor* che essi affidavano come unico oggetto alla poesia». Quell'oggetto della poesia è naturalmente un fantasma, e infatti presuppone una metafisica distanza, una negatività, una impossibilità: quando in Petrarca troviamo la distanza designata come «aria» che divide l'amante dal volto amato noi sappiamo che quell'aria non è oggetto, ma una struttura del volto, e insieme un modo per darne le coordinate nello spazio mentale. La lontananza descrive l'oggetto lontano. È l'unico modo di conseguirlo.

In una stupenda citazione di Hölderlin che trovo in apertura della prima parte, leggo: «Molti cercarono invano di dire gioiosamente il più gioioso; qui, finalmente, nel lutto esso si esprime». Per secoli l'amore si è raccontato come amore del perduto: si è enunciata anzi la regola retorica e iniziatica, che la perdita, il lutto, è condizione del diritto alla poesia, anzi l'assenza è l'oggetto naturale della poesia. Ma l'assenza è il nucleo della vita fantasmatica; non esiste letteratura, arte, poesia, che non abbia colloquio con i fantasmi: donde quella sgradevole, anche ripugnante elusività di ciò che ci siamo ridotti a chiamare arte.

L'eros formicola di visioni, come l'anima inquieta del monacello, del teologo che si misura con la sua smaniosa e angosciata brama del sommo bene; come l'amante, così il monaco deve sperimentare l'assenza di Dio, e la sperimenta come accidia, che si oppone «al gaudium, cioè

all'appagamento dello spirito in Dio». È tuttavia essenziale comprendere che questa malattia è necessaria: «la maggiore disgrazia è non averla mai avuta».

Innumerevole è la proliferazione delle ombre salde: dai nostri sogni - «l'uomo che sogna è un dio» - alle elaborate trasposizioni del feticista, a tutti i cerimoniali evocativi di tutte le patologie. Se la psicanalisi ha segnato la più clamorosa e dichiarata irruzione nel mondo dei fantasmi, essi circondano in realtà anche gli oggetti che supponiamo più terrestri e immobili, le merci. Queste «cose» travestite da cose, ambiscono in realtà ad una gigantesca menzogna oratoria: dalla vetrina, dalla bancarella, fino alla gloria dell'Esposizione Universale, procede la falsa scala iniziatica della merce. Quando Marx, quando Baudelaire guardano la merce nella sua gloria, se ne sprigiona una aureola fascinosa e repulsiva, il contrassegno luminoso di un «feticcio», qualcosa da esorcizzare con la creazione di un'arte il cui «valore si identificasse totalmente col valore d'uso», «una merce *assoluta*», cioè non scambiabile, il cui valore consiste nella «inutilità» e nella «intangibilità».

Il discorso di Agamben non poteva non condurre ad una indagine sul problema del linguaggio, luogo di deposito e creazione di tutti i fantasmi. Cito un passo che mi sembra estremamente interessante: «Saussure rappresenta il caso estremamente prezioso di un filologo che, preso nella rete del linguaggio, sente, come Nietzsche, l'insufficienza della filologia e deve diventare filosofo o soccombere».

«Diventare filosofo» per amore del linguaggio: questo problema rimanda ad uno dei grandi dilemmi del pensiero antico, quella socratica scissione di retorica e filosofia che tormentò Cicerone (*De Oratore*, III libro), che i cristiani avvertirono di dover sanare, e che è giunta fino a noi, irriducibile vendetta di fantasmi: come scrive Agamben, non c'è posto per una «scienza del linguaggio all'interno della tradizione metafisica occidentale».



## IV INTRICARE E DISTRICARE STORIE

### 1. CARLO GINZBURG

#### *I pascoli del Sant'Offizio*

Nel 1575, a Cividale, nel Friuli, ha inizio una bizzarra vicenda sacra e dialettale, un oscuro dramma religioso che ha per protagonisti da una parte analfabeti contadini, uomini «vili e grami», anche maliziosi e disperati e, di fronte a costoro, uomini di chiesa, sottili ed eleganti «litterati».

Un contadino friulano, Paolo Gasparutto, racconta a un don Sgabarizza di essere un «benandante»: parola di cui il prete ignora il significato; e il Gasparutto spiega come egli sia di quelli che, alle quattro tempora, vanno a far battaglia notturna contro gli stregoni. Il prete ne riferisce agli inquisitori: e inizia una vicenda di indagini e processi protrattasi per quasi ottant'anni, e che ora Carlo Ginzburg ha ricostruito, con sottile e sapiente montaggio nel suo libro *I benandanti*.

Verso la fine del Cinquecento gli inquisitori friulani si preoccupavano di tenere a bada l'insinuante luteranesimo, e ci davano dentro di buona lena; di tanto in tanto inciampavano in qualche strega: ma da due secoli quelle non erano più un problema; se ne sapeva tutto: malefizi, diabolici patti, empie feste del sabba. Da due secoli l'Europa s'illuminava dei pii roghi in cui si incenerivano analfabeti demonolatrici. Ma nel Friuli, subitaneamente, si trovano di fronte ad un fenomeno nuovo. Chi sono mai questi stregoni «boni», che sostengono di disfar i malefizi, difendere la fede, salvare gli affatturati e incrementare le messi? Li interrogano, ne trascrivono, appena levigandolo, l'aspro friulano; e poco alla volta si compone l'immagine di una tradizione religiosa ignota. Quattro volte l'anno - raccontano i benandanti - essi sfidano in battaglia streghe e stregoni: questi hanno per armi canne di sorgo cui i benandanti oppongono i mazzi di

finocchio. E dove combattono? Nei prati del Veneto, a Cormons, a Gradisca, fin verso Verona. E perché combattono? Ma «per amor delle biade»; ad ogni battaglia, la posta è la prosperità della terra: viti, frumento, grani minuti; se vincono gli stregoni è carestia; ma se vincono i benandanti è grascia. E chi li sceglie e chiama? Taluni affermano di sentire come un «tamburo che chiama li soldati ... e bisogna andare»; altri parlano di un angelo d'oro, o di un capitano benandante apparso tra visione e sogno: «Mi apparve una certa cosa invisibile in sogno, la quale aveva somiglianza di homo, e mi pareva di dormire e non dormivo...». Ma, incalzano gli inquisitori, andate in corpo o in sogno? Il corpo resta come morto nel letto: ma non è sogno; l'anima esce, «come fumo», oppure in guisa di animale, gatta o «sorzetto». Ed è gran pericolo, questo uscir dal corpo, perché «se per sorte fossimo voltati bocconi perderemo lo spirito e il corpo resteria morto». Ma fate ciò per vostra elezione? Signornò: non si può far diversamente; così vuole il nostro «pianeto»; e segno del destino è la «camisuola», l'amnio: chi nasce con la camicia è benandante.

Gli inquisitori sono perplessi; questa gente non rientra nella casistica accettata della stregoneria, come è catalogata nei più accreditati manuali. Ed ecco iniziarsi un patetico conflitto: i benandanti spiegano accanitamente, rozzamente, come essi siano buoni e benefici cristiani; goffamente si difendono dalle astuzie dialettiche dei provocatori umanisti, che s'industriano a cavare dalle loro bocche l'ammissione, la contraddizione che consenta di sistemarli nel quadro pacifico della stregoneria tradizionale. La battaglia con gli stregoni non può che essere una versione inedita del sabba. Non c'era forse «quello della bella sedia», il diavolo in trono? No, non c'era. Forse c'era. C'era, ma era dall'altra parte. Avete fatto «cose con donne»? No, oh no. Avete adorato il vostro capitano? No, ma solo salutato con la berretta. Ma, un poco alla volta, la vile astuzia dell'indagatore ha ragione delle rudimentali difese dell'accusato; costui si contraddice, rettifica, si smarrisce. I connotati ormai arcaici e fatiscenti di una enorme figura sacra si fanno incerti; e il libro del Ginzburg registra questo evento terribile: la morte, passata di mano in mano, da derelitti a sventurati, di una grande

immagine religiosa.

Nel periferico e tristo Friuli, dai lunghi inverni, dalla vita misera e solitaria, un mito è sopravvissuto, efficace e coerente; ed anzi un corpo rituale, il cui nucleo è quell'estasi della catalessi, momento supremo e rischioso, che dà accesso ad un mondo potente e numinoso. Ma i benandanti non sono l'unico relitto di un'arcaica consuetudine religiosa. Tra l'Alsazia e le Alpi orientali, in territorio germanico, a lungo sopravvive una tradizione che sotterraneamente si collega a quella dei benandanti. Percorrono le magiche e trafficate notti dell'Europa tardomedievale streghe che vanno al sabba, morti avviati alle loro dimore e, soprattutto, la «caccia selvaggia», la «masnada» furiosa dei morti prima del tempo: guerrieri, infanti, «ecstatici» cui qualche incidente tolse il ritorno nel corpo. Alla testa del corteo sta una divinità femminile, designata quasi sempre con un nome familiare ed assurdo: Diana; i miti della morte e della fertilità si intricano in questa misteriosa figura.

Nella prima metà del Seicento, il relitto friulano comincia a deteriorarsi. Ecco, in un processo del 1618, Maria Panzona, cinquantenne, epilettica, ladra di ex-voto, intricarsi in una serie di contraddizioni: ha rinnegato la fede, non l'ha rinnegata, s'è fatta strega, ma «per suo gusto», non per far male, ha mentito - «come volete che abbia cervello perché cado spesso nel brutto male?» - ha detto il vero. Il miserrimo Michele Soppe, destinato a morire di stenti in prigione nel novembre del 1650, non sa più distinguere le proprie immagini di stregone buono e maligno; e la sua furia malata si sfoga in fantasie rusticamente empie: il diavolo dà la benedizione con la propria orina, ordina di rubare le particole per friggerle nell'olio santo; sì, è stato al sabba, ha «basciato il culo al diavolo». Gli inquisitori sembrano placati: dunque, era il sabba. Ma, a Roma, le streghe hanno sempre meno credito; il Sant'Offizio annota: si veda se quell'uomo non sia magari «scemo di mente». Quando arrivano i benandanti, il sabba è concluso.

Ormai la fantasia stregonesca è solo malattia, follia e dolore; ma capace ancora di osare la grandezza della visione; come in una delle ultime testimonianze, quella di Menega, mendicante, nota come strega e ossessa dall'età di sette

anni, cacciata di casa dal padrigno, accolta e confortata da due streghe: «donna Giacomina e donna Sabbata mi hanno instrutta ed allevata nelle stregarie, mi hanno detto che non obbedisca mio padre e mia madre, e che maledica chi mi ha generato e mi ha edificato, e che io stia con loro ... come se fossi lor figliola, e che maledica la fede di Giesù Christo ... e che io maledica l'acqua creata da Dio, e l'istesso Dio che l'ha creata, e il fuoco ho maledetto, che non possa mai ardere...».

### *Al rogo il mugnaio-filosofo*

Una decina d'anni fa, Carlo Ginzburg pubblicò un libro di singolare fascino: *I benandanti*; si trattava di una indagine sulla vita segreta e fantastica della religiosità contadina, nel Veneto del '500; frugando fra quelle tracce fioche e perplesse, Ginzburg aveva riportato alla luce una trama di tradizioni, usi e fantasie stregonesche, reliquie analfabete e vitali di un mondo infinitamente arcaico. Ora, tornando a lavorare in quel secolo, nel Friuli, ricostituisce, in un libro straordinariamente eccitante, il mondo umile e nobile, difficile e contraddittorio, di un mugnaio, Domenico Scandella, detto Menocchio, nativo di un villaggio non lontano da Pordenone, e morto sul rogo dell'Inquisizione nel 1601, poco meno che settantenne.

I documenti di due processi cui il Menocchio fu sottoposto ed una paziente, poliziesca indagine tra i libri, i documenti, le testimonianze di quel secolo religiosamente sconvolto consentono di tracciare un profilo, contraddittorio e faticoso, ma quanto intenso, di questo mugnaio, filosofo «villano», ostinato a indagare il mondo con quel suo cervello accanito e fantasioso, di poche letture, di nessuna speranza terrena; una figura solitaria, che alla fine capisce che la sua ostinazione a pensare lo condurrà alla morte, che tuttavia non sembra vivere con la superbia del martirio per la verità.

Il Menocchio, questo mugnaio vestito, come usano quelli del mestiere, di panni bianchi, è un uomo perseguitato da una disperata volontà di filosofare del mondo; una sorta di selvatico cruccio mentale, che lo fa irto e aggrovigliato nel discorso, ma che gli dà una piagata nobiltà di essere

pensante, ignota ai suoi colti, ironici inquisitori, i vicari del vescovo, gli uomini del papa Clemente VIII, i minuziosi sicari della ortodossia.

Dalle testimonianze, dalle dichiarazioni, stranamente indifese, mai astute, del Menocchio, non esce certo una trama filosofica coerente: ma le sue continue rettifiche, quel suo tastare nel buio là dove egli crede sia il vero, sono testimonianze di una condizione drammatica, una lotta intellettuale che il mugnaio friulano deve impegnare con i linguaggi di cui dispone: un massiccio blocco di linguaggio cattolico, insidiato e intaccato da schegge di linguaggi riformati: luterani - con i quali egli ad un certo momento pare illusoriamente identificarsi -, forse anabattisti; ma a questi si aggiungono voci di altra estrazione: averroisti di Padova, Pomponazzi, il *Decameron* - la novella dei tre anelli -, forse il Corano; ma soprattutto da luoghi mentali assai più fondi parlano a lui le voci miste e magiche e insieme crudamente reali di una filosofia antichissima, senza età, che ha talora fulminei bagliori eraclitei o sembra rimandare a cosmogonie millenarie.

Il Menocchio ha una fantasia intensamente cosmogonica: quest'uomo che vive una vita magatamente terrestre, torna continuamente a meditare sulle origini del mondo: e vi è una immagine chiave che, variamente lavorata, continua a guidare la sua indagine filosofica: «Io ho detto» così parla ai suoi giudici «che, quanto al mio pensier ... tutto era un caos, cioè terra, aere, acqua, et foco insieme; et quel volume andando così fece una massa, aponto come si fa il formazo nel latte, et in quel deventorno vermi, et quelli furno li angeli; et la santissima maestà volse che quel fosse Dio et li angeli; et tra quel numero de angeli ve era ancho Dio creato anchora lui da quella massa in quel medesimo tempo, e fu fatto signor con quattro capitani, Lucivello, Michael, Gabriel et Rafael...». Il discorso sembra cominciare dalla Ionia e perdersi poi nel *Genesi*. Ma il Menocchio non mente: la sua è veramente una tragedia linguistica; deve spiegare, a sé e agli altri, quel che pensa in termini anche cristiani.

E dunque, deve parlare di Dio, ma nel suo mondo Dio è immagine inafferrabile, votata al nulla: un testimone ricorda le sue parole: «Iddio non è altro che un po' de fiato», «tutto

quel che si vede è Iddio e nui semo dei». Durante il processo, tenta di far capire e di capire: la «santissima maestà» preesistente al mondo è e non è Dio, e Dio è il fuoco, ma il Padre è l'aria; e lo Spirito talora è più e talora è meno; e il mondo è uscito dal caos assieme a Dio, che allora ha preso coscienza di sé; e anche Iddio è colui che ha «fatto» il mondo, adoperando gli angeli come mano d'opera, e costruendo con una materia che non poteva non esserci, giacché tutto ciò che si fa, vien da materia variamente e faticosamente formata.

E richiesto se Iddio poteva fare il mondo anche senza la manovalanza degli angeli, il Menocchio risponde con straordinario umorismo ignaro: «Sì, ma ci avrebbe messo più tempo». E l'uomo, che cosa è l'uomo? Menocchio parla di un uomo che ha come anime, «sette cose»: «intelletto, memoria, volontà, pensier, creder, fede e speranza»; e tutte con la morte muoiono, ma lo spirito «regge e governa questo homo» e dopo la morte torna a Dio. Altre volte non crede che vi sia vita altra che questa, terrena e miserrima; ma nel paradiso vuol credere: «Io credo che sia un luocho che circondi tutto il mondo, et che da lì se veda tutte le cose del mondo, sino li pesse del mare: et quelli che sonno in quel luocho è come si fa una festa».

Non abbiamo una biografia del mugnaio friulano; sappiamo che fu condannato una prima volta a vita, poi graziato; ma nuovamente tornò a parlare di Dio come «un po' de fiato»; e questa volta non venne perdonato. Non sappiamo il giorno in cui il vecchio stupendo e farneticante salì sul rogo a Pordenone; era l'estate del 1601. Un mese dopo, sua figlia Giovanna si sposava, ed aveva dote, «non ricca ma nemmeno troppo misera».

### *Nei misteri del sabba*

«Nel 1321, si legge nella cronaca del monastero di Santo Stefano, cadde in febbraio moltissima neve. Furono sterminati i lebbrosi. Cadde di nuovo molta neve prima di metà quaresima; poi venne una gran pioggia». A mio modo di vedere, questo è un eccellente incipit, un attacco da grande

romanzo storico, un po' medioevale, pacatamente sadico. Ma non è male per niente neanche questo: «Nel 1347, alla fine di settembre, dodici galere genovesi provenienti da Costantinopoli sbarcarono a Messina. In mezzo alle merci accumulate nelle stive c'erano topi portatori del bacillo della peste».

C'è, in queste righe, una giusta commistione di dolcezza («alla fine di settembre») e lucidità catastrofica. Ma forse io preferisco quest'altro attacco: «A Jürgensburg, in Livonia, nel 1692, un vecchio di ottant'anni, di nome Thiess, che i compaesani consideravano un idolatra, confessò ai giudici che l'interrogavano di essere un lupo mannaro». È un inizio assolutamente da narratore, che sa mettere in moto l'adrenalina del lettore in tre righe. Dopo quell'attacco, il lettore è nelle sue mani.

Ma non vorrei sfuggisse la sottigliezza di un inizio poliziesco, come il seguente: «Un antropologo francese che sta scrivendo una grande tetralogia sui miti amerindiani si accorge, giunto quasi a metà dell'opera, di essere incorso in una svista». Non si tratta di un romanzo storico, né di un racconto poliziesco; ma ha dell'uno e dell'altro; il libro da cui ho tratto le citazioni è la *Storia notturna* di Carlo Ginzburg (Einaudi) che ha per sottotitolo *Una decifrazione del sabba*. Decifrazione: dunque, per l'appunto, un lavoro che sta tra lo spionaggio, l'archeologia, l'indagine del detective; né mancherà un intenso aroma di crimine, sebbene sia dubbio di che crimine si tratti, e chi sia il criminale. Le righe sopra riportate vogliono indicare la palese vocazione letteraria di Carlo Ginzburg, il piacere di raccontare, di intricare e districare storie. L'istinto, la fantasia pilotano l'autore verso temi dalle testimonianze ambigue, argomenti controversi ed ipotetici, e che secondo alcuni non è certo che esistano. Temi che mettono a dura prova la sua dirittura metodologica, ma che sfamano la sua antica fame di un cibo squisitamente letterario: il mito.

Ginzburg si rivelò una ventina di anni fa con un libro assai singolare, *I benandanti*, ricerca su alcuni processi per stregoneria nel Friuli del Cinquecento; libro che, credo, venne accolto con diffidenza dagli specialisti, ma piacque certo ad alcuni letterati; e mi pare probabile che a questa

*Storia notturna* tocchi una sorte simile, giacché è libro diletto, e insieme elusivo, acuto e forse temerario. Un libro da leggere in molti modi: una prima lettura sarà rapida, tesa, senza fiato; ma poi si vorrà tornarvi con pedanteria, senza saltare l'esercito delle note.

In questo libro Carlo Ginzburg torna a trattare il tema a lui caro della stregoneria: ma ora non è più l'angusto ambito di una regione periferica, e di una setta bizzarra; ma è il problema della stregoneria tutto intero, indagato scrutando gli abissi del tempo e su una estensione sconfinata - dalla Cina, alla Lapponia, alla Sicilia. Tutti sanno che per alcuni secoli, all'incirca tra il tardo Trecento e il Seicento, infuriò in Europa la caccia alle streghe; sappiamo che a centinaia vennero torturate e messe a morte atrocemente per delitti impossibili, mai compiuti, privi di qualsiasi verosimiglianza, e di cui non di rado le streghe ostinatamente si dichiaravano colpevoli. Perché accadde quella demente persecuzione? Chi perseguitò chi?

La situazione documentaria è semplice: abbiamo molti incartamenti dei processi, anche se non tutti quelli che sarebbero disponibili; conosciamo il punto di vista dei giudici; i testi che espongono le teorie dei demonologi, che spiegavano perché era necessario sterminare le streghe; ma non abbiamo nulla, assolutamente nulla, che ci venga direttamente dal mondo delle streghe. Streghe: la stregoneria fu una pratica prevalentemente, ma non esclusivamente, femminile; in ogni caso, si tratta di esseri notturni, che appaiono alla luce ambigua della storia solo quando li cattura la mano di quella giustizia bene argomentata e demente. Due libri, uno di Trevor-Roper e un altro di Keith Thomas (quest'ultimo esiste anche in italiano, *La religione e il declino della magia*, Mondadori), hanno indagato il mondo dei giudici. Erano in genere uomini colti, non necessariamente fanatici, di buona sensibilità giuridica; i demonologi, poi, non ne parliamo: cultura classica, studi dotti e pazienti, dirittura morale e rigore logico; per carità, molto più di stile che non quegli esseri sgradevoli, anche repellenti, che mandavano sul rogo o sulla forca.

Ad un certo punto, la cultura e la finezza concettuale dei demonologi entrarono in crisi, e il giure finì con l'adeguarsi;



durante il Settecento finirono sul rogo le ultime streghe ritardatarie; la storia stava cambiando, Riforma e Controriforma andavano stemperandosi, altre rivoluzioni erano in arrivo. La classe colta non teorizzò più la distruzione della stregoneria; illuminata e laica, la giudicò una sindrome isterica, eccitata dalla miseria, le superstizioni rurali, la solitudine e l'ignoranza. Si notò che non esistevano streghe o stregoni ricchi e colti. In questo modo, la stregoneria continuò a «non esistere». Nessuno prese in considerazione la possibilità che vi fosse un «punto di vista» delle streghe, meritevole di essere preso in considerazione.

Ma nel 1921 apparve un libro che non ha cessato di essere oggetto di deplorazione o di dileggio, ma che non è stato possibile togliere di mezzo; si tratta di *The Witch-Cult in Western Europe (Le streghe nell'Europa occidentale)* di Margaret Murray. La Murray rovesciava l'impostazione tradizionale; rilesse i documenti giudiziari non per sapere che cosa pensavano i giudici, ma per ricostruire il punto di vista delle streghe; insieme fantastica e devota alla lettera, direi una positivista aromatizzata, la Murray ritenne di poter ricostruire il sistema della stregoneria; questo venne descritto come un corpo dottrinale coerente, storicamente fondato, articolato in riti anche efferati, dotato di cerimonie di iniziazione, e di una struttura gerarchica: secondo la Murray - e qui era il nocciolo della sua indagine - la stregoneria era quel che restava di un arcaico culto pagano, che riteneva risalente a prima della scoperta dell'agricoltura, dunque, radicato nel paleolitico. La Murray, prendendo alla lettera le dichiarazioni processuali, affermò la realtà del sabba, dei sacrifici umani, del culto di una figura maschile che i giudici ritenevano fosse il diavolo. La Murray venne giudicata temeraria e dilettesca. Ottimo: anche Schliemann lo era.

Non sto perdendo tempo parlando di argomenti periferici; infatti, Ginzburg si difende dalla accusa di essere un murrayista, giacché in comune con la Murray ha il tema intellettuale: decifrare il «punto di vista» della stregoneria, supponendo dunque che la stregoneria abbia un significato, un senso che non poteva non sfuggire tanto ai demonologi che ai laici illuminati. «Il nocciolo di verità della tesi della

Murray» scrive Carlo Ginzburg «è qui. Esso consiste, più in generale, nella decisione di prendere sul serio, contro ogni riduzione razionalistica, le confessioni delle streghe». «Contro ogni riduzione razionalistica»: qui, oserei dire, sta il centro del dramma metodologico di Carlo Ginzburg. Ricostruendo pezzo dopo pezzo la tenebrosa, frantumata macchina mitica che culminò nella stregoneria, Carlo Ginzburg avanza ipotesi del tutto diverse da quelle della Murray, ma fondate sulla certezza che la stregoneria non era una sindrome da affidare a psichiatri storicisti - ai quali potevano affidarsi giudici e demonologi - ma una sorta di enorme ombra, che alludeva all'esistenza di qualcosa, di misterioso, di potente, di antichissimo; la stregoneria come una sorta di notte, una tenebra che racchiude fantasmi, strani sogni, segnali occulti, decomposte fiabe.

Riassumendo i dati di un processo, Carlo Ginzburg riassume gli elementi che gli sembrano costituire il tessuto stregonesco; la stregoneria è esercitata da donne che credono e dicono di andare di notte a convegni al seguito di Diana (o divinità di altro nome, comunque femminile) in groppa ad animali, anche volando, percorrendo grandi distanze, obbedendo agli ordini della dea, servendola in notti determinate; il convegno era appunto il sabba. «Credono e dicono di andare»: ecco il punto fondamentale. La Murray prendeva alla lettera il sabba; non è esatto affermare che eliminasse alcuni dati (parla infatti sia del volo che delle trasformazioni in animali) ma li tratta come folklore fantastico, incompatibile con la sua interpretazione realistica. «Credono e dicono di andare» indicano, al contrario, che si tratta di una esperienza del tutto psicologica, ma non individuale; le immagini che appaiono sono definite, organiche, e rivelano, alle spalle della stregoneria, un fondo comune, che dobbiamo chiamare mitico. Nell'interpretazione di Ginzburg, il sabba è un evento non rituale ma mitico, nel quale si incontrano elementi originari, arcaici, ed elementi spuri, derivati dalla irruzione colta della repressione ecclesiastica.

Ma in che consiste codesto fondo mitico, come definirlo? L'ipotesi di Ginzburg è che la stregoneria dia testimonianza del perdurare in Europa in tempi recenti di una cultura

sciamanica. La cultura sciamanica, fortemente radicata nel mondo delle tribù siberiane e mongole, esiste tutt'ora, ed è ormai costantemente studiata e indagata; ricordo recenti scritti di Elémire Zolla sullo sciamanesimo coreano. Lo sciamanesimo non è una religione, ma una manifestazione, un comportamento che può appartenere e di fatto appartiene a diversi sistemi religiosi; e lo sciamano non è un sacerdote, ma un personaggio che dispone di particolari poteri, acquisiti dopo una difficile iniziazione e una dura preparazione. La suprema facoltà dello sciamano è quella di poter accedere al mondo dei morti, di saper discendere agli inferi e ascendere al cielo, di essere in grado di guidare nel mondo dei morti l'anima uscita dal corpo, o anche accompagnare lo spirito di una vittima sacra; può guarire, perché può andare in cerca dell'anima sperduta del malato, tuttavia non è un «guaritore» in senso stretto; è in grado di «volare», di percorrere lunghe distanze, e codesti prodigi esegue cadendo in una trance estatica, durante la quale l'anima esce dal corpo e viaggia. Se oggi lo sciamanesimo sopravvive in una zona periferica per quanto vasta, vi sono indizi che in tempi antichissimi venisse praticato in uno spazio vastissimo; i celti lo praticavano certamente, e vi furono secoli durante i quali l'Europa era quasi esclusivamente celtica.

Ora, non v'è dubbio che la stregoneria abbia in comune con lo sciamanesimo alcuni caratteri; in primo luogo quel «credere di andare» che corrisponde al viaggio estatico, al volo notturno verso un altrove che altro non sarebbe, nella interpretazione di Carlo Ginzburg, che il mondo dei morti. Nei documenti processuali, le streghe dichiarano di recarsi al sabba, ma *quel* sabba sarebbe solo in parte il luogo mitico originario, essendo inquinato dall'intervento e dalla interpretazione degli inquisitori; per cui il sabba diventa un'orgia di eccessi ed orrori, governato dal Diavolo in persona.

Per confortare questa ipotesi Carlo Ginzburg ha scritto un libro avventuroso, dotto e fantasioso, deliziosamente labirintico; ma un labirinto lacunoso, continuamente frammentato, e dunque completato con audaci accostamenti, veri «voli notturni» della erudizione che danno alla ricerca un che di sciamanico. Nella conclusione, Carlo Ginzburg

afferma che queste indagini provano «al di là di ogni ragionevole dubbio l'esistenza di una sotterranea unità mitologica euroasiatica, frutto di rapporti culturali sedimentati nei millenni».

Ho accennato ad un «dramma metodologico» con cui l'autore deve fare i conti; oserei dire che Carlo Ginzburg è un «razionale» che ha concluso che solo una certa forma di «irrazionalità» è intrinsecamente «razionale». È interessante vedere come si difenda con sottigliezza da quella che ritiene la confusione murrayana tra mito e rito (il sabba non è un rito concreto ma una visione mitica vissuta nell'estasi); analogamente deve difendersi dalle illecebre metodologiche di Frazer, l'autore del *Ramo d'oro*. Frazer, per spiegare un singolare costume rituale durato secoli nei pressi del lago di Nemi, aveva eseguito uno sterminato itinerario comparatistico e analogico; ma appunto il suo problema stava nella coazione a spiegare. Anche Ginzburg deve ricorrere a procedimenti analogici, ma vuol difendersi, e annota: «Il mio Frazer ha letto Wittgenstein».

Veramente Wittgenstein aveva scritto: «Frazer non è in grado di immaginarsi un sacerdote che in fondo non sia un pastore inglese del nostro tempo, con tutta la sua stupidità e insipidezza». C'è da chiedersi che cosa resterebbe di Frazer se veramente leggesse Wittgenstein; fondamentalmente, il filosofo rimprovera all'antropologo la coazione a interpretare, direi l'errore di voler «capire». È possibile parlare di qualcosa senza interpretare? Un capitolo in cui questo problema appare in modo intenso, a mio avviso energicamente aggredito più che risolto, è quello, intitolato «Ossa e pelli», in cui si tocca un tema che è poco definire eccitante. Da Edipo e Melampo nel mito greco, ai guerrieri di Preneste dell'*Eneide*, su su fino a Cenerentola appare un dato misterioso, il cui significato sta nascosto in una cultura già totalmente perduta molti secoli prima di Cristo. Il dato è il piede zoppo, ferito, o senza protezione di sandalo; un piede che impone una camminata inesatta. Ecco la scarpetta di Cenerentola - una fiaba che ha antichissime origini cinesi - che ha magicamente frequentato il palazzo del Principe - che altro, se non la terra dei morti? La menomazione sarebbe dunque un segno iniziatico, squisitamente sciamanico.

Vorrei chiudere con una citazione della Introduzione: «Tanto tempo fa» scrive Carlo Ginzburg «mi ero proposto di dimostrare sperimentalmente, da un punto di vista storico, l'inesistenza di una natura umana; mi sono trovato, venticinque anni dopo, a sostenere una tesi esattamente contraria». Mi piace: contraddirsi è estremamente «razionale».

## 2. TRA STORIA E CRONACA, LA LETTERATURA

### *Poveri Borgia calunniati*

«Riguardo alla questione dei nomi e dei titoli, ha cercato di correggere la traduzione sciatta e corrotta dei medesimi che va oggi di moda. Alludere ai Grandi in termini che possono andar bene per il proprio cane, o lo schiavo; chiamare Giovanni un sovrano, o Paolo un pontefice: sono infrazioni di etichetta di una grossolanità imperdonabile. L'autore ha cercato, almeno, di accordare ai suoi personaggi l'uso dei nomi e la cortesia dei titoli che portarono effettivamente». Può sembrare una curiosa dichiarazione ideologica, questa, posta all'inizio di un libro che vuol essere di storia; ma Frederick Rolfe (detto Baron Corvo) non era uno storico; era un grande, un puro scrittore, ed era verosimilmente un paranoico; esempio notevole di genio detestabile.

Personaggio della decadente fin di secolo, maniaco ed emarginato, Rolfe nella sua non lunga vita (morì nel 1913 a poco più di cinquant'anni) si specializzò in una ben lavorata demenza, fondata su di un suo progetto, che egli riteneva frustrato dalla calunnia, di divenire prete cattolico. Tutta la vita si sentì spretato, senza esser mai stato prete, «strappato alla vita laica, respinto dal clero», scrisse. Respinto pressoché da tutti. Persuaso di essere vittima di una trama calunniosa, di essere investito di una sacra funzione cui l'aveva sottratto la malizia umana e specialmente clericale, Rolfe raccontò miticamente quella che credeva la sua storia, prevedendo anche miracolosi e improbabili riscatti.

La storia della casata guerriera, sacerdotale e santa dei

Borgia dovè sembrargli la quintessenza, il capolavoro della «calunnia». «L'argomento di questo libro ha dato occasione ai bugiardi di ogni età - bugiardi temerari, bugiardi veniali, bugiardi deliranti, bugiardi negligenti, bugiardi intelligenti e bugiardi frivoli - di adempiere alla loro funzione». Alessandro VI soprattutto, Cesare Borgia e Lucrezia furono oggetto di sfrenate, artificiose, deliberate calunnie. Nulla è veritiero delle odiose fole che vennero diffuse sul loro conto: «Quello fra Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este era un matrimonio felicissimo ... Nel giovedì santo del suo primo anno di matrimonio, Lucrezia lavò pubblicamente i piedi a centosessanta poveri». Rolfe si metamorfosizzò in un Borgia, nell'intera casata più detestata, oggetto di una avversione sfrenata e immotivata. I Borgia, è ovvio, sono dei Rolfe; bisogna salvarli.

Ma Rolfe è anche un uomo della «decadenza»; è un inglese che non ha dimenticato né rinnegato l'immagine elisabettiana dell'Italia cinquecentesca: una immagine feroce, fastosa, efferata. Il capitolo più affascinante di queste *Cronache* è forse quello dedicato ai veleni. Rolfe nega che in quella età si sapessero usare veleni sottili e folgoranti; ma di veleni egli ama parlare, veleni strani, decadenti, come la cantarella, «una polvere zuccherata ... di una bianchezza meravigliosa e di gusto assai gradevole». Allo stesso modo Rolfe ama gli inauditi delitti all'italiana, futili assassini a freddo, notturne decapitazioni sulla neve, impiccagioni di decine di congiurati, strangolamenti con la cordicella rossa: «era un privilegio baronale».

Rolfe fu senza dubbio un «maledetto», un uomo geniale perseguitato da un demone sordido, miserabilmente astuto dotto e infelice.

### *Un fantasma di nome Europa*

Il libro che ho per le mani è per molti versi piuttosto, anzi assai singolare. Guardatelo: un libretto di un bel giallo, graficamente accurato; il titolo *A Sarajevo il 28 giugno* sollecita la fantasia: sarà una ricostruzione storica, una antologia di memorie, un saggio sul giorno genetliaco della

morte dell'Europa? A sinistra del frontespizio, una fotografia deprimente ma molto dignitosa esibisce l'uniforme insanguinata di Francesco Ferdinando (Vienna, Museo di Storia Militare). La giacca è chiazzata di sangue, molto sangue. Dentro la giacca non c'è nessuno, guardate bene; certo, ci sarà un fantasma, ma non si lascia vedere. Sarà dunque un libro documentario, una memoria di «cose viste»?

Tra pagina 160 e 161 è inserita una piantina che indica luoghi e percorsi dei cortei che consentirono i due attentati di quel 28 giugno, in cui gli astri erano d'accordo che l'Europa dovesse morire. Ma quando arriviamo a pagina 160 abbiamo già visto altre bizzarrie: una nota precede il primo capitolo e avverte che «l'indice dei nomi si riferisce soltanto ai personaggi realmente esistiti, con esclusione di quelli immaginari». Oh, che storia sarà mai quella? Dove si danno cronache e annali con personaggi immaginari, per di più distinti da altri realmente esistiti? Una storia di fantasmi ci va bene, una storia mista ci disorienta. Ma se siamo arrivati a pagina 160, avremo già visto dell'altro; gli undici capitoli che raccontano quel 28 giugno sono in versi, in endecasillabi; la «storia» è raccontata in undici poemetti.

Già due anni fa Gilberto Forti si era provato in un *Piccolo almanacco di Radetzky*, testi poetici nei quali parlavano testimoni illustri della fine austriaca: da Rilke a Weber a Kafka.

Ora sperimenta il discorso più disteso, meno legato alla confessione ed all'epitaffio; e questa convergenza di undici poemetti dà un disegno inquietante quanto fascinoso. È vero: esiste una vocazione narrativa dell'endecasillabo, che genera eventi da poema. Alle spalle dell'endecasillabo c'è l'esametro, forse il ritmo scandito e irto del saturnio. L'esametro diventa endecasillabo sulla pagina di questi testi con certe sottili astuzie dimesse e magre, ed anche malizie rapide e in qualche modo distratte: «nel 1886» (pag. 192) è un endecasillabo; come «sono le 10 e 15 minuti» (pag. 136); e ci sono versi bilingue «avvolto nel suo sangue», «in seinem Blut» (pag. 137). L'effetto di questa invenzione è duplice: l'endecasillabo riporta tutti gli eventi alla dimensione del portento, della catastrofe; ma la calcolata degradazione, la frigida deambulazione del verso restituiscono la meticolosa

esattezza di un avvenimento privato, la catastrofe viene esaltata ad incidente, e incidente assai lento, in una serie di vite che «hanno visto».

Il colore che governa questa serie di «storie di una storia» è metallico, non smorto, ma grigio di un grigiore anneghittito di alba in una periferia urbana: il colore della fotografia di quella inerte, uccisa «uniforme insanguinata». Se torno a guardare quella fotografia, dopo aver letto le undici testimonianze, mi pare che quella giacca che dovrebbe essere carica delle insegne della morte è in realtà dimentica, distratta, forse assopita nel suo nulla che la custodisce; i poemi si collocano come canti funebri, la morte di Francesco Ferdinando appartiene al niente, è l'invenzione di un poeta, nient'altro che una buia, crepitante marcia di endecasillabi.

### *Le orribili scoperte di Gitta Sereny*

Gitta Sereny, «di padre ungherese, nata a Vienna» ha scritto un libro che si può osare definire: non comune. *In quelle tenebre* (Adelphi) è un libro orribile e distensivo, e da questa lettura velocissima, furibonda, si esce con la bella calma dei fucilati. Si è detto che è un contributo unico alla conoscenza di uno degli argomenti più irritanti del nostro secolo veramente molto sgradevole: i campi di sterminio istituiti dai nazisti in Polonia. È certamente vero che in proposito questo libro racconta qualcosa che non è facile dimenticare. È dal punto di vista dell'orrore archetipico, della casa degli orchi e delle streghe, una buona fiaba.

Come tutte le fiabe, è di una veridicità pedantesca; e, infine, come le fiabe ti comunica qualcosa che nessun libro non fiabesco e veritiero può fare: ti rende colpevole, dannato, e ti spiega una volta per tutte il significato della notte che ogni poche ore avvolge il mondo nel suo sentenzioso e allegorico sudario. Sebbene sia rigorosamente storico, non penso che abbia il fascino di un libro di storia ben raccontato. Una pianta dell'inferno, anche formulata in scala, non appartiene alla geografia, ma alla teologia.

Cominciamo, tuttavia, da alcuni dati periferici. Durante la recente guerra - che resterà recente finché l'ultimo di noi



non sarà stato condannato - i tedeschi costruirono in Polonia, acquattati tra foreste e paludi, luoghi di antichi e nobili silenzi, quattro campi di sterminio. L'autrice annota: «Fin dalla fine della seconda guerra mondiale, questi "campi di sterminio" sono stati confusi con i "campi di concentramento", di cui v'erano letteralmente dozzine, sparsi in tutta la grande Germania e nell'Europa occupata, e che sono stati oggetto di descrizione in tanti romanzi e tanti film».

È una confusione in cui sono certo caduti molti che pure in qualche modo quegli avvenimenti hanno vissuto; probabilmente perché abbiamo una qualche riluttanza a credere che la casa infernale e la «sweet home» - la dolce casa - hanno lo stesso numero civico. Ora i campi di sterminio furono solo quattro, nessuno di essi fu attivo per più di diciassette mesi, e il loro compito esclusivo e specifico era quello di ammazzare esseri umani; erano puri e semplici mattatoi per uomini, donne, bambini. Al mattino arrivavano treni stipati di decine di migliaia di esseri umani, e alla sera erano tutti morti, cremati, e la loro dolce cenere accatastata compatta, là dove è tuttora.

Secondo le cifre polacche, giudicate di gran lunga riduttive, in quei mattatoi vennero abbattuti circa due milioni di ebrei e cinquantaduemila zingari. Quel «circa» mi incanta. Comunque le cifre esatte potrebbero essere prossime al doppio. Pare certo che solo a Treblinka gli ammazzati siano stati oltre un milione. La signora Sereny, assai scrupolosa, ci avverte in una nota che non è vero che i nazisti di quei morti facessero sapone e fertilizzanti: fecero, è vero, qualche esperimento, ma risultò poco conveniente. Un'altra cifra è nota, questa con certezza: i sopravvissuti furono ottantadue ebrei da lavoro, tenuti in vita per far funzionare il campo.

Ho perso troppo tempo a parlare della banale efficienza del male: in realtà, i quattro mattatoi non sono l'argomento dominante né la ragione del fascino di questo libro. Questo racconto ha un eroe, in tutti i sensi di questa parola malnata: è Franz Stangl, comandante del campo di Treblinka, che Gitta Sereny intervistò nel carcere di Düsseldorf, per molte e molte ore; letteralmente fino alla morte di Stangl, che morì di infarto poche ore dopo un colloquio, uno dei più lucidi e

rovinosi.

Attraverso le molte ore di colloquio, Gitta Sereny vuole capire e far capire chi è il comandante di un campo di sterminio, confezionato per procedere alla abolizione di centinaia di migliaia di vite umane. La scoperta memorabile di questa indagine è che non c'è nulla da scoprire: Herr Franz Stangl non è un mostro, né un assassino di vocazione, né un demente, né un ambizioso. Per dirla in breve è un bravo padre di famiglia.

Vuol bene alla moglie, è fedele, ha figlie che ama, riamato. È un uomo gentile, forse un po' troppo scrupoloso sul lavoro. Ha un certo decoro professionale. Gli è toccato un compito inconsueto, ma lo adempie con decenza. Somiglia a molte persone di gusti semplici che incontriamo ogni giorno. Caso mai, è migliore della media: più garbato. Non fa quel che fa per senso dello Stato, per amore della Germania, per la vittoria ariana. Non pensa per concetti, nemmeno generici. È un essere socievole: tanto basta. Dissento dalla nota editoriale: non è un «sordido uomo d'ordine»; da questo libro, felice incontro di idillio e genocidio, risulta che l'ordine è sordido e, come il potere, rende tale chiunque gli si accosti. Aver famiglia è il primo passo verso l'assassinio di massa. Se, la sera, giocate coi vostri bambini, può darsi che la storia vi abbia già designato a manovrare le camere a gas.

A riprova della delicatezza autentica di Stangl, cito una pagina da *Cuore*: «un ebreo da lavoro» ottiene un favore privato dal comandante. È arrivato al campo il padre ottantenne, e il figlio chiede di farlo mangiare e poi portarlo al Lazarett - il che significa un colpo di pistola alla nuca - anziché metterlo nella camera a gas. «Nel pomeriggio, quando tornai nel mio ufficio,» ricorda Stangl «lui mi stava aspettando. Aveva le lacrime agli occhi. Si mise sull'attenti e disse: "Voglio ringraziarla ... la ringrazio infinitamente". Io dissi: "Bene, Blau, non è il caso di ringraziarmi, ma, naturalmente, se vuoi ringraziarmi, puoi"» (pag. 279). In tempi migliori, avrebbe scritto il «Do it yourself» dello sterminatore, dedicato a moglie e figlie. Ora, è solo un uomo «oscuro». Molto oscuro.

## *Giorni pieni di violenza*

Lo sappiamo, è forse l'unica cosa che sappiamo: i nostri giorni sono colmi di violenza. Ore brutali, messe in fila, formano anni brutali. Tutto lascia credere che la nostra vita si esaurirà tra rumori molesti, vetri infranti e congressi insieme corrotti e apocalittici. L'Italia non è più il paese della «brava gente», e non è detto che sia male. Svilupperemo l'industria dell'uccisione del turista, e chissà che un giorno il governatore dell'Illinois non venga scelto in una tranquilla riunione dialettale, sull'Aspromonte. La violenza è interessante, almeno quanto, una volta, il grande amore. Ce n'è tanta, che serve a fare film, giornali, romanzi e libri di memorie. Può diventare letteratura, arte, bricolage.

M'è accaduto di leggere, contigui, due libri che trattano di violenza: due libri assai diversi, e che inducono a diversissime considerazioni. Il primo è *La violenza illustrata*, di Nanni Balestrini; il secondo, *l'Autobiografia di un picchiatore fascista*, di Giulio Salierno, pubblicati a distanza di pochi giorni dall'editore dalla grafica più pacata e gelida, Einaudi. Fa piacere leggere due libri sanguinolenti in una edizione così delicatamente fredda.

*La violenza illustrata* di Balestrini è formata, come si sa, da una serie di estratti di giornali, mescolati fra di loro, e all'interno delle singole citazioni. Ne nascono blocchi di prosa che vengono nuovamente scomposti e ricomposti, mescolati a nuove citazioni, a loro volta manipolate. Le citazioni hanno a che fare con la violenza o con sentimenti incompatibili con la violenza e che mescolati ad essa la fanno risuonare in modo esasperato e selvatico.

I temi della violenza sono tipici: dalle stragi del Vietnam - indirettamente illustrate attraverso la domestica deposizione della madre di William Calley - alla guerriglia urbana, il massacro della Cagol, un assalto alla banca e il tentato linciaggio di uno dei rapinatori. Costruito con accanito artificio, il libro di Balestrini risulta talora stranamente comunicativo. Ma quello che comunica non è violenza: è letteratura. Sia chiaro, non è un termine negativo. Vorrei usarlo al di fuori dei criteri di valore. Non so se sia sempre grande letteratura, ma dove funziona, funziona come tale.

Riescono i pezzi di bravura, come la rapina alla banca, una sorta di film impazzito.

Si dice che il metodo di Balestrini si accosti a certe scomposizioni e ricomposizioni pittoriche di Andy Warhol. Da professore di provincia, penso a Petrarca, e alle sue sestine, a quel mescolarsi calcolato dei vocaboli chiave, i quali, proprio come nella *Violenza illustrata*, tornano tutti nella strofa finale. Come Valéry, Balestrini rispetta anche i refusi. Eco ha detto che Balestrini è scrittore, anche se cerca di rendersi anonimo dietro le citazioni rubate e seviziate; io direi che proprio perché anonimo, Balestrini è letterato, un termine che contrapposto a scrittore sembra meno romantico.

Il libro di Balestrini dimostra che, come sempre, la letteratura è onnivora; trasforma tutto in se stessa, ed il suo cannibalismo della storia non è accompagnato da traccia alcuna di compunzione. Per quanto sia grande la violenza con cui la si vuol fabbricare, essa resta di una violenza immobile che consuma qualsiasi aggressione. Di un assassinio fa un capitello: alla peggio, un fregio. Penso agli elisabettiani, a quei sapienti e popolari cultori della strage.

È tuttavia interessante osservare quale tipo di violenza adopera Balestrini. È una violenza in movimento non, ad esempio, la violenza immobile delle istituzioni. È fortemente visiva. Non è, né può essere, psicologizzata. È anonima. Ama la precisione descrittiva, l'esattezza cronometrica dell'aggressione concordata. Dove traspare una «idea della violenza» attraverso contrapposte citazioni, essa tende ad essere la «realtà» dei realisti; infine, la violenza ha lo splendore allucinatorio di una rivelazione utopica.

«Dall'omicidio non si torna indietro» scrive Giulio Salierno, raccontando l'atto conclusivo della sua adolescenza di fascista, un'uccisione distratta e inutile. S'è detto di questa autobiografia che è scritta male ma non la direi raccontata senza stile: forse ha troppi stili, li giustappone, li mescola. Non credo che sia un caso, o che venga da scarso allenamento a scrivere: pagine lucide e dure non mancano. Ma Salierno non vuole adoperare la violenza per costruire un libro; vuole proprio parlare della violenza. Pertanto, senza avvedersene, adopererà per scrivere il suo modo di vedere, di

vivere la violenza; e di qui viene la discontinuità stilistica, poiché nell'autore coabitano parecchi personaggi che vivono la violenza in modi diversi.

Le descrizioni delle aggressioni fasciste sono complesse e più contraddittorie che ambigue. Sebbene ideologicamente inetta, quella violenza conserva nella sua bruta sovrabbondanza fisica, una traccia di utopia elementare. La conversione di Salierno riguarda l'idea fascista della violenza, un'idea falsa, incapace di vivere consapevolmente, di far crescere la propria dimensione utopica. La brutalità viziosa, l'eccitazione ottusa che accompagna il gesto dell'uccisione, dell'aggressione, nascono da un errore ideologico, dalla incapacità di vivere la violenza ideologicamente, per cui essa, più che cattiva, è sbagliata. In ogni caso, si nota che la vittima non ha dimensione psicologica; sono solo cambiate le tecniche per riconoscerla.

In questo libro stranamente senza amore, capita spesso all'autore di definire «buoni» certi fascisti specialmente brutali, ma in modo umorale e asistematico. È una parola molto italiana, e pare alludere ad una sorta di innocenza infantile ed ignara. L'impressione è che non ci sia niente di più orribile dell'innocenza.

V  
ERRABONDI E VIAGGIATORI, ANCHE SEDENTARI

*Il viaggio sublime di un cavaliere bugiardo*

«Io, John Mandeville, cavaliere (sia pure indegno) nato in Inghilterra, nella città di St. Albans, avendo preso il mare nell'anno del Signore 1322, il giorno di San Michele, ed essendo rimasto a lungo al di là di esso, dopo aver percorso e visitato molti paesi, molte province e regni ed isole ... dove abitano uomini di forma diversa, vi parlerò qui di seguito più ampiamente di tutte quelle terre...».

Apparentemente, noi ci troviamo per le mani il libro di un nobile viaggiatore trecentesco che, trascorsa gran parte della propria vita viaggiando dalla Terra Santa al Catai, passando per Persia e India, ritornato in patria, stanco e malato, nell'anno 1356 mette per iscritto quel che ha visto e crede di aver visto. Questo libro altamente fabuloso ed illusionistico (John Mandeville, *Viaggi, ovvero Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, a cura di Ermanno Barisone, edito da il Saggiatore) incomincia con una complicata evocazione allucinatoria, simile a quelle magiche evocazioni che eseguono gli incantatori del Gran Khan («fanno apparire nell'aria, per artificio, sia il sole sia la luna ... poi evocano danze...»), e non ci stupiremo che ad essa segua un libro che ha qualcosa della danza.

Difatti, non pare che un John Mandeville abbia scritto questo libro; e sebbene nell'Inghilterra trecentesca abbondino i cavalieri di tal cognome e tale nome, non è probabile che alcuno di essi abbia scritto questo singolare racconto; non è nemmeno certissimo che l'autore sia inglese, giacché il testo più antico - non l'originale, perduto - è in francese; ma non è impossibile che lo sia, giacché contiene annotazioni linguistiche - anche nel testo francese - che rimandano all'Inghilterra; e quanto al viaggio è certo che l'autore non ha mai percorso quell'intricato itinerario, se non

seduto in uno studio, avendo davanti un gran numero di Itinerari, di Enciclopedie, di Cataloghi di meraviglie: da Plinio a Vincent de Beauvais al viaggiatore autentico Odorico da Pordenone; ma proprio sicurissimo non è, perché di talune notizie, per esempio sull'Egitto dei Mamelucchi, non s'è trovata la fonte. John Mandeville è, dunque, un cavaliere inesistente che racconta un viaggio che non ha fatto.

C'è da stupirsi che il suo racconto sia affascinante e, in certo modo, sublime? Poiché questo misterioso fantasma non ha visto nulla, e tuttavia descrive con accurata meraviglia, possiamo supporre che quel che egli ci offre sia non un catalogo delle cose del mondo, quanto un'«idea del mondo», un'ipotesi cosmica. Proprio perché non è una relazione di viaggi, il libro di Mandeville è una testimonianza straordinaria di una immagine del mondo, quale si poteva professare, oserei dire «danzare», nell'Europa dell'ormai deliquescente Medioevo. E se ebbe tanta fortuna, da lasciarsi alle spalle *Il Milione*, ciò gli venne dalla specifica «verità» della sua «finzione».

Qual è il mondo di Mandeville? Lo descriverei come un mondo insieme sacro e mitico, un luogo degli stupori, dei prodigi, delle favole, dei miracoli, delle mirabilia; un luogo vivo di una intensa e sconvolgente vita segreta, per cui ovunque genera mostri, immagini preziose, giochi squisiti e oscuri orrori. Libro mitologico ed esso stesso mito, ospita la storia sacra ebraica e cristiana, ed a questa mescola un patrimonio sterminato di ricchezze favolose, greche ed orientali e di ogni possibile estrazione.

La prefazione dell'eccellente curatore crede di vedere in questa commistione un senso del grottesco, dell'eversione anomala, del carnevalesco, che mi pare impoverisca la straordinaria ampiezza di questa «visione»; Mandeville non cataloga «fenomeni che sconvolgono la normale percezione del mondo», giacché, a mio avviso, quel mondo è veramente «normale» per una intelligenza stupendamente mitologica, quale era la intelligenza fantastica e nitida del favolatore. E se è vero, come è vero, che Mandeville in quel mondo «si diverte», e che per queste pagine passa una sorta di brivido ilare, ciò viene dal fatto che il mondo del mito è davvero divertente, e che, qualunque sia la forma che riveste, Dioniso

è sempre un dio conoscitore del riso. Tetro e noioso - anche nel medievale senso di penoso - è il mondo in cui i miti vanno spegnendosi.

Per Mandeville il mondo ha un centro, che è Gerusalemme, ma in questo centro ve ne è un altro, centro del centro, ed è il «cerchio» entro cui Giuseppe d'Arimatea lavò il corpo deposto di Cristo. La sacralità agisce sulla materia del mondo rendendolo angusto, così che ogni passo abbia un senso, sia un luogo del mondo. Così attorno ad Hebron abbiamo i sepolcri dei patriarchi, da Adamo ed Eva; ed ivi è la grotta dove Abramo vide le «tre persone» e in una grotta accanto ripararono Adamo ed Eva scacciati dal paradiso terrestre; ed anzi lì venne plasmato Adamo, e nella Valle di Hebron Eva concepì Set, mentre nella Valle di Lacrime Adamo per cent'anni pianse il morto Abele.

Ma, grazie alla sacra angustia del mondo, Adamo ed Eva scacciati andarono a piangere la loro sventura per cent'anni a Ceylon, dove delle loro lacrime si formò un lago che accoglie perle e pietre preziose. Ma ecco che sul Golgota, nella fenditura in cui venne confitta la croce, venne trovata la testa di Adamo; ma trovata, profeticamente, dopo il diluvio, giacché il Golgota era da sempre luogo sacro, centro che a sé richiamava i sacri segni. In un luogo in cui accade un evento mitico, altri ne accadranno; giacché il mondo si articola in questi luoghi privilegiati, dove tutto accade, come le parole accadono sulla pagina.

Sono luoghi in cui il significato si configge con una intensità insieme felice e terribile. Ma questa angustia percorre anche il tempo: dai semi posti sulla lingua di Adamo morente nasceranno i tre alberi di cui si lavorerà la croce; e dunque la testa di Adamo è andata verso il Golgota, perché quello era il luogo deputato all'incontro con quel «secondo Adamo» della stirpe di Set, del cui rituale concepimento già s'è detto.

Ma la sacra angustia è affollata di immagini, di ritrovamenti, di reliquie, di rapimenti. Nel mondo di Mandeville, tra mito e mito non v'è barriera; i prodigi si mescolano, si trasformano. Forse l'esempio più perfetto possiamo riconoscerlo in questo racconto sulla città di Giaffa: «La città si chiama Giaffa, perché la fondò uno dei figli di



Noè, di nome Iafet ... Dovete sapere che è una delle più antiche città del mondo, perché fu fondata prima del diluvio di Noè. Là infatti su di una roccia si possono ancora vedere le catene di ferro con cui un grosso gigante, Andromeda, fu legato e posto in prigione prima del diluvio: di quel gigante è rimasta una costola che è lunga quaranta piedi».

Qui la facoltà metamorfica del mito si scioglie da ogni impaccio: Andromeda è diventata il gigante, e lo ha avvolto delle proprie catene, ed entrambi, duplice mostro onomastico, stanno in carcere in attesa del diluvio. Poiché tutto è investito della sottigliezza della favola e della potenza del numinoso, non v'è alcuna impropria commistione, ma ciò cui assistiamo è il naturale, il normale farsi del mito. Il gigante è Andromeda e attende il diluvio: onestamente, potete chiedere di più? E questo mondo non è forse eccitante e divertente?

Dunque Mandeville, sedentario e inesistente, ha viaggiato molto; si è stremato militando agli ordini del Sultano e del Gran Khan, ed è stato assolto dal Papa a Roma, in un tempo in cui il Papa stava ad Avignone. Un bugiardo, davvero. Ma la sua stanchezza di viaggiatore mentale dovrà essere vera, e gli ispirò una favola squisita. Un «uomo valoroso» parte «dalle nostre parti» per conoscere il mondo. Viaggia e viaggia: ed ecco, arriva in un'isola in cui sente parlare la propria lingua: «Sentì richiamare i buoi all'aratro con le stesse parole usate nel suo paese». Ma non capisce: è tornato a casa e non lo sa. E si rivolge e riprende il viaggio, lungo e penoso. Alla fine una tempesta lo getta su di un'isola, dove sente di nuovo qualcuno che nella lingua a lui nota «richiamava i buoi all'aratro». Dunque l'occulto Mandeville è parente del leggendario Ulisse, l'uomo che si fece chiamare Nessuno: e i due Nessuno hanno viaggiato, sono invecchiati procedendo verso Itaca, ed un'altra patria, che, anch'essa, si chiamava Itaca.

### *Naufrazi della civiltà*

Il 7 giugno 1527 partiva dal porto di Sanlúcar de Barrameda una spedizione di cinque navi e seicento uomini,

cui spettava il compito di «conquistare e governare le province di Terra Ferma comprese tra Rio de las Palmas e il capo della Florida». Tra i partenti, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, tesoriere, che fu uno dei quattro che non si dispersero durante quella spedizione, singolarmente sventurata. Nel 1542 Cabeza de Vaca stampò un resoconto di quella navigazione, le cui singolari sventure meritano più tardi, nel Settecento, il nome semplice ed esauriente di *Naufragios*. Tempeste, diserzioni, malattie, errori distrussero l'ambiziosa spedizione; ma quell'uomo che si salvò, che divenne governatore della provincia di Rio de la Plata, quel Cabeza de Vaca ci ha lasciato una testimonianza che è documento assai singolare di un incontro, una perdita, un «naufragio» e una scoperta; Cabeza de Vaca passa sette anni tra gli indios di varie tribù, e in questo soggiorno, solo in parte avvedendosene, si stacca dalla civiltà spagnola e «cristiana» per scoprire un'altra cultura, altri valori e inedite consuetudini, e in certa misura identificandosi con questa cultura, anzi assumendosi in proprio alcune funzioni comprensibili solo nell'ambito di quella cultura. Il vero naufragio è questo, di una civiltà articolata e opprimente, che sembra sciogliersi, disperdersi, venendo a contatto con una cultura apparentemente povera, tribale, senza capi, una cultura magica, ma impregnata di un magismo ancora efficace. Questi *Naufragi* (a cura di Luisa Pranzetti, Einaudi) sono una lettura incantevole e inquietante; il lettore viaggia con Cabeza de Vaca, e leggendo e rileggendo, poiché è un libro ambiguo, innocente ed enigmatico, si accorge di quale straordinaria scoperta sia protagonista questo sperduto spagnolo; una scoperta che pare andare oltre quel che è detto nella pagina limpida e coltamente umile.

All'inizio, egli e i suoi compagni sembrano muoversi con una peritosità che sa di paura, paura delle presenze magiche, occulte, incomprensibili che li affrontano; i cadaveri solitari in case abbandonate, ma disposti in casse, fanno pensare ad un rito empio; ma appunto la categoria dell'empio è la prima a scomparire, e sebbene continuamente vengano ripetute le dichiarazioni di devozione alla «vera Fede», gli indios con cui vengono in contatto perdono ogni connotato diabolico; talora sono nemici, talora, e più spesso, sono amici, e assai

singolari amici. Gli spagnoli di pelle chiara, parlata ignota, addobbi mai visti vengono accolti come figli del Sole, e vengono promossi alla funzione di guaritori, e sebbene inizialmente si schermiscano, alla fine proprio questo accettano di diventare, esseri assistiti da un misterioso potere, che col fiato guariscono, che sono capaci di resuscitare un morto, che sanno eseguire anche vere e proprie operazioni, come estrarre una punta di freccia. Durante il lungo soggiorno, la minuta convivenza, la mescolata devozione culturale, gli spagnoli diventano sempre più simili, sempre più fratelli degli indios; il linguaggio tradisce questo itinerario mentale, là dove i «cristiani» vengono indicati come gli «altri» opposti a un «noi» in cui indios e naufraghi non sono più distinti. Cabeza de Vaca diventa guaritore, sempre più persuaso, inconsapevolmente, del proprio ruolo, impara a dormire sulla nuda terra, infine i suoi delicati vestiti vanno in brandelli ed egli vivrà nudo, come i suoi «selvaggi». Pio Robinson Crusoe Cabeza de Vaca in questa relazione all'imperatore Carlo V, propone con onesto calore che la predicazione della Fede in terre del Nuovo Mondo non vada mai disgiunta dalla mitezza, dalle «buone maniere» giacché egli ha ben capito che gli indios sono ben sensibili ai benefici, egli li sente come creature irretite in una fantasiosa infanzia, un luogo spirituale innocente, semplice, e ricco di una intima dolcezza; e molto lo turbano le brutalità pedagogiche degli spagnoli invasori e rudi predicatori, intesi ad una conversione di massa, ottenuta con la paura.

A noi questo libro pare stranamente esplicito e oscuramente contemporaneo; riconosciamo il buon selvaggio, il mitico Robinson, e nelle pieghe di questo discorso rintracciamo gli indizi di quel dibattito etnologico, quella scoperta delle culture diverse, che sembra suggerirci la fecondità di nuovi «naufragi».

### *A spasso con la follia*

I narrabondi: un neologismo per intitolare una curiosa, intelligente antologia; un po' scolastica, la parola

«antologia», e infatti vorrei trovare una parola più ambigua, più sottile; una volta si diceva «creptomazia», io penserei a qualcosa che stia tra «documento» e «manifesto». *I narrabondi*, a cura di Ottavio Fatica (Editori Riuniti, 172 pagine) sceglie una serie di testi inglesi tra primo Ottocento e primo Novecento; testi che illustrano, documentano e propongono l'immagine di una bizzarria e vocazione inglese, una fantasia o fantasticaggine, qualcosa che mescola letteratura e vagabondaggio.

Ottavio Fatica, che conosco come traduttore di grande eleganza di testi inglesi, qui si presenta come frequentatore sottile e simpatetico di un mondo intellettuale inquieto e talora instabile tra malinconia e desolazione; un mondo, dunque, molto caratterizzato, non solo capace di elegante scrittura, ma psicologicamente affascinante. In realtà, non si tratta solo di narrare e vagabondare; o forse occorre vedere che mai si nasconda in questa parola «vagabondare».

Gli scrittori qui presentati, da Hazlitt, De Quincey, Lamb, a Stevenson, a Edward Thomas, sono tutti invaghiti della natura, sono grandi camminatori (ma Lamb è un innamorato di Londra), e soprattutto sono cultori della solitudine, della meditazione erratica, Fatica usa la bella parola «erranza», che mi pare includa qualcosa di più dell'andare a spasso da soli per le campagne inglesi - i narrabondi sono per lo più dei «nazionalisti rurali», «i narrabondi non si muovono dall'isola», scrive Fatica nella prefazione; infatti, non cercano l'esotico (le eccezioni sono Stevenson e Borrow) quanto il luogo che si allontani dalla città, che sia altra cosa da quella mostruosa concrenza che è lo spazio urbano dell'età industriale.

Ma vorrei sollecitare quella parola «erranza» e vedere se non nasconda dell'altro. E per l'appunto mi par di scoprire che ciò che porta seco è qualcosa di più inquietante e drammatico: è la follia. I narrabondi talora corteggiano la follia e abitano nei suoi pressi, con qualcosa che direi agio; la follia li tenta, li seduce, li attira: uno stravagante è Hazlitt, e De Quincey, consumatore appassionato di oppio, è l'affettuoso cronista della vita di un nevrotico degenerato in demente.

Charles Lamb è uomo sano e tranquillo, ma trascorse tutta

la vita a badare alla sorella soggetta a attacchi di pericolosa follia; e se Borrow è il bizzarro cultore del mondo degli zingari, affascinato dalla loro libertà, dal loro disordine vitale - l'Inghilterra si stava avviando a diventare vittoriana -; se Stevenson è il fuggiasco, l'esiliato raccontatore di storie, se Edward Thomas, il dolcissimo Thomas, è il poeta affettuoso e tragico, la cui «erranza» lo porta alla morte nella prima guerra mondiale; vi è un caso che vorrei isolare, che per me è stato una scoperta: John Clare. Di John Clare conoscevo alcune poesie - e le ho anche dimenticate - ma non le prose autobiografiche.

Ora, John Clare non corteggia, non gioca con la follia; è, semplicemente, pazzo. Passerà buona parte della sua vita in un manicomio - c'è molto in lui che fa pensare a Robert Walser - e nella vita angosciosa che visse ebbe modo di scrivere una serie di sketches, di appunti che dovevano diventare una autobiografia. Ottavio Fatica ha qui tradotto - ed è forse la sua traduzione più felice - alcune pagine che raccontano una sua fuga dal manicomio; Clare scrive una prosa assai singolare, intensa e inconsueta; giustappone le frasi come versetti, non usa interpunzione, e, particolarità che dà al testo inglese una sua struggente pateticità, pare estraneo alla esigente ortografia inglese, scrive insieme come un naïf, un ingenuo e un letterato; il suo racconto di sé è insieme patetico e fantastico, ha risonanze che hanno del fiabesco e insieme del demente.

Clare prosatore e autobiografo è, credo, qualcosa di unico nella letteratura inglese dell'Ottocento; mi vien fatto di accostarlo ad uno scrittore totalmente bizzarro come Carroll, intendendo uno scrittore che sta totalmente fuori dalle regole della letteratura prevedibile. Clare è il testimone di uno «sregolamento», nel suo caso totale, e che per essere inteso vuole che lo si legga nella prospettiva che è diventata naturale al Novecento - penso, un po' a caso, a Campana e a Roussel: una letteratura che si alimenta di follia, ma non ne viene distrutta, anzi ne è, misteriosamente, la illuminazione finale.

*Il gentiluomo fuori moda viaggia tra esotiche follie*

Come è invecchiato bene, questo ben cotto e speziato libro di Cesare Brandi: si intitola, un poco empicamente, *Pellegrino di Puglia* (Laterza), ma in verità assomiglia ad un lungo, tiepido forse infinito pomeriggio da buon signore, che fa pellegrinaggio tra stazioni di bignè, rosolii, belle dame, conversazioni spiritose, qualche pagina di buona prosa, un'occhiata al Tommaseo; insomma, niente che ci faccia andare in paradiso, niente che si possa onestamente offrire alla Polizia dell'Empireo come prova di Grandi Sofferenze e Piaghe Devozionali, che lassù valgono come un Certificato di Buona Condotta. Anzi, quando accade a Brandi di entrare in cattedrali, chiese o santuari, e gli capita sempre, come alle mosche di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di finire nel miele, entra nei luoghi sacri da gran signore e spirito forte, un cenno della mano a Gesù Cristo, una galanteria anche ruvida alla Madonna, ira per panche e addobbi e fedeli - «questa gente che ha strisciato per terra, ha fatto le croci con la lingua, e tante altre scemenze» (siamo a Monte Sant'Angelo). E al lettore che legge questo Pellegrinaggio vien fatto di invocare un qualche rude intervento angelico, magari dieci minuti di devozione coatta.

La prima edizione è del 1960; ed essendo scritto in una prosa lievemente fuori moda, da gentiluomo che ha fatto buoni studi, vive in villa, e troverebbe volgare essere aggiornato - e lo è davvero, volgare - oggi risulta straordinariamente alla moda, un libro scritto da un falsario di genio; ed è leggero e croccante il suo italiano, tutto sul Tommaseo (però «cacanidio», pagina 55, sul Tommaseo non c'è; sarà forse un ribobolo di quella villa).

Cesare Brandi viaggia per la Puglia in cerca di cattedrali da amatore, di gravine per collezionisti, di scoperte bizzarre e bizzose, anche di «tramonti privati» - ne trova uno a Trani, dove trova anche un assaggio di «sacralità imminente e invisibile». È un libro goloso, sfizioso, tutto fatto di assaggi, un poco di Orazio di buona annata, una conversazione fatta da solo, un chiacchierio che proprio non è possibile scambiare per un sussurrato rosario.

Qual è, insomma, la Puglia di Cesare Brandi? A dirla brevemente, dal mio punto di vista, è una Puglia dove non si

parla mai, dico mai, delle orecchiette, specie delle orecchiette con la salsiccia in cima, né si parla della burrata di Andria, e tolto un breve e superciglioso accenno ad un rosé, non si parla di vino alcuno, non dirò i ruvidi San Severo, e i sodi Castel del Monte, ma certe cosette, appunto, da pellegrinaggio, come il Primitivo, il Donna Marzia, e il Padre Peppe, raro elisir di Noci altamurano. Per il mio gusto un po' teppistico, questa Puglia dà un po' sul candito; e far candito di San Leonardo di Siponto è legittima bizzarria, ma con la cattedrale di Troia e le mura di Lucera, c'è da lasciarci i denti.

Il libro di Brandi suggerisce una domanda: che cosa è una regione, dal punto di vista del viaggiatore raccontatore? Brandi è in primo luogo un viaggiatore casuale, il che va benissimo, ma anche con in testa una libreria di rimandi, diapositive da ripescare a occhi chiusi, schizzi e appunti; dunque, molto casuale non è mai: ed anche questo va bene, quando si ha la buona educazione di portarsi in giro la propria cultura come un bastone col pomo d'argento. Un po' come un mio amico di buon naso ha trovato un disegno di Delacroix a Porta Portese. Brandi trova, ad esempio, Castro.

Giusto: la Puglia è una regione ripostiglio, un solaio di regione, piena di strane, segrete, improvvisate meraviglie: non molto tempo fa vi scoprii Putignano, una miserabile miscela di plebe e di nobile, di ricotta forte e caciocavallo. Se consideriamo una regione - e la Puglia è specialmente adatta - come una pagina da costruire percorrendo, allora ogni percorso è una lettura, una scrittura diversa, una diversa favola, «altri romanzi». La Puglia è, appunto, una terra estremamente adatta ad essere adoperata a questo modo.

La prima volta che arrivai in Puglia, molti anni fa, in lambretta, la Puglia mi venne incontro con le mura spietate di Lucera: fu un lungo arrivare, per una strada tortuosa, e quelle mura stranamente luminose all'inizio della pianura, ferme davanti agli occhi per un'ora, mi persuasero che ero arrivato in tempo per l'arrivo della prima nave spaziale. Chi comincia la Puglia da Lucera, può puntare al Gargano o arenarsi a Foggia. Il Gargano non è illuminista. Direi che la Puglia non lo è mai, ma nel Gargano è specialmente accanita.

A San Nicandro - forse vent'anni fa - accadde quella non

dimenticata storia dei quaranta che si convertirono all'ebraismo e chiesero di emigrare in Israele, e il parlamento israeliano discusse e votò «sì»; malgrado Padre Pio e Monte Sant'Angelo, il Gargano ha un sapore insulare, periferico, drammatico, tra foreste, caverne, lagune, e una catena di montaggio di santi e di miracoli, che va assai più addietro del tempo cristiano. Su quel monte l'arcangelo Michele scese per tenere a bada un antico toro dionisiaco. Ma la Puglia è anche singolarmente elegante, di una strepitosa raffinatezza, che sta gomito a gomito con cose mute per la gran vecchiezza. Non è la stessa cosa arrivare a Martina Franca da Lecce o da Santa Maria di Leuca e dal Centopietre.

Ora il turismo sta sgretolando la mirabile Ostuni, ma fino a poco tempo fa Ostuni era uno stupendo «tempo lento». Una sinfonia classica potrebbe cominciare con Ostuni, continuare con l'allegretto di Martina Franca, con il grave di Lecce, finire in selvatico delicato ad Alberobello. Martina Franca - ormai lo si sa - è una delle meraviglie meno note d'Italia: Brandi ne sgranocchia mensole e balconi, forte della mia incompetenza ne amo la sregolatezza urbanistica, la vocazione da palcoscenico della cittadina. E, se queste cose gli stessero a cuore, potrei suggerire a Cesare Brandi un locale da quelle parti dove si mangiano ottime e selvatiche cibarie. Si può arrivare a Martina Franca per la valle di Itria, di cui dirò che è inquietante.

Tutta la Puglia è inquietante: non impervia e angosciosa come la Basilicata, ma in nessun caso luogo di riposo: non ne ha l'arteficio, la falsità. Non riesco a pensare un modo di leggere la pagina pugliese senza alcune materie cariche e forti. Giustappongo i vasi di Canosa e la purè di fave, il modo di sedere della gente nei vicoli dei villaggi, una splendida scenata isterica a tre a quattro a dodici in un angiporto di Bari vecchia, la gente di un cinema non barese che si rotola dalle risate ad ascoltare il dialetto barese rifatto per ischerno. La stessa regione che ospita città e cose che non sono già in America, come la statua di Lisippo, solo perché sono macchinose da smontare e mettere in cassa, accoglie luoghi duri e apparentemente poveri.

Mi va a genio Foggia per la sua assenza di bellezze, di



bellurie, di belletti. Ha una stravaganza, la chiesa del Calvario, preceduta da un viale con cinque cappelle; barocco, con un refolo di Gargàno. Ma la città è sgraziata, vitale, cupa, e quand'è golosa, è golosa di cibi forti, ricchi, accesi, di verdure aggrovigliate e irritate, di bei formaggi. Se devo esser goloso della pagina Puglia, la penso come un gran formaggio - non si dimentichi, un tempo la luna era formaggio - ora tenero e morbido, ora indurito e aspro; e sopra cattedrali ferrigne e cattedrali rococò, gente gentile e bizzosa, paziente e dura, e qua e là miracoli, apparizioni, grotte, facinorosi, santi e pietrefitte. Anche il mantecato di Lecce - penso alla Piazza del Duomo - perde dolcezza, e acquista il sapore di una esotica follia.

## VI IL BAROCCO

[*Un'altra biblioteca*]

Noi viviamo sostanzialmente, dal punto di vista dei valori letterari, in quella che è stata l'ideale biblioteca di Francesco De Sanctis: molto nobile, molto austera, ma da cui sfugge tutta una dimensione ambigua e fantastica della letteratura, che a noi pare essenziale. Vi sono delle cecità tipiche nel discorso desanctisiano che non sono assolutamente secondarie: la sua sordità all'Arete, la sua inintelligenza di Daniello Bartoli, la sua repugnanza per tutto il mondo secentesco, la sua ottusità al barocco. Poiché il nostro modo di intendere la letteratura è, da qualunque parte lo analizziamo, profondamente mutato, e in alcuni casi disperatamente portato verso il culto del mondo fantastico, tutto questo ci porta a frugare nervosamente tra scaffali che sono estranei e periferici rispetto alla storia della letteratura di De Sanctis. Petrocchi dice che non si può eliminare la storia letteraria, ma personalmente, quando penso a tutta la letteratura italiana nel suo insieme, non vedo i binari desanctisiani, o in generale storiografici, ma mi vedo piuttosto in una situazione da *Mille e una notte* in cui continuamente entro ed esco da uno scrittore a un altro, da un libro in un altro, attraverso aditi, porticine, passaggi che si cancellano appena percorsi, in una situazione estremamente fantasiosa ed irregolare.

*Signore dell'ombra*

Malgrado le aggressioni, le sortite degli eruditi, il Seicento resta ancor oggi un secolo fitto d'ombra; un secolo di malattia, di splendori retorici, di angosce taciturne; voluttuoso e macerato; cerimoniale e intriso di morte. La sua letteratura ancora attende chi le restituisca la dignità e

l'autonoma ricchezza degli altri secoli: la poesia barocca attende un dotto e innamorato barocco: l'*Adone* del Marino, uno dei grandi e perigliosi e sfrenati libri della nostra letteratura, non esiste in alcuna edizione, né attendibile né inattendibile; le antologie della lirica, ad esempio quella sgarbata e di buona coscienza, curata da Benedetto Croce, ci fanno intravedere una raffinatezza allucinata, una stremata invenzione: qualcosa che la nostra lirica non conoscerà più, né ha mai conosciuto prima.

Poiché non si possono allestire Mostre di Letteratura, ralleghiamoci di questa sterminata, nel duplice senso di infinita e dissanguata, mostra del Seicento lombardo a Milano. Ho fatto appena in tempo a coglierla nei suoi ultimi spasimi, ne ho goduto intensamente. Le grandi tele corrusche, luminose e sanguigne fanno bene le vendette dei poeti ancora sigillati nell'ossario della letteratura. Per i colori di quel secolo, l'ora della resurrezione è ben suonata. Non ci stupiremo che risorgano figure splendidamente cadaveriche, si rianimino piaghe, e una memoria di cielo e inferi assista corpi così intensamente morti. Questa mostra racconta in primo luogo una lite con la morte, direi una seduzione, un allettamento, un tentativo disperato di recupero.

Fu forse allora che, a Milano, come a Roma, come in tutta Europa, la morte cominciò a morire. Una pervasiva angoscia invase il mondo dei viventi; bisognava in qualche modo catturarla, indurla ad indugiare, occorreva intrattenerla, distrarla, chiuderla in un labirinto, un giardino, una scatola di odori; bisognava in primo luogo lusingarla. Si apparecchiaron dunque spettacoli in suo onore, di cui essa era la protagonista, gloriosa e fastosa; si ritrovarono il rosso del sangue, l'oro dell'aureola, l'argento angelicato, il giallo consumato e languido, il pallore trasparente dell'ectoplasma; si misero in scena figurazioni devote e gloriose, si adoperò il materiale che la stessa morte, isterica e decidua, aveva scatenato nelle sue orrende rappresentazioni: le epidemie.

Ecco ora, davanti a noi, quegli spettacoli seducenti e affascinanti; ecco il bel clangore dei soldati che si abbattono sotto i colpi degli uomini programmati da Dio per la vittoria, i dannati albigesi che vengono trafitti dall'angelo vendicatore; il trionfo di David presuppone un itinerario di stragi felici, di

nobili omicidi. Le ingenuità dell'isterismo e delle finezze del terrore si compiacciono dei martiri che lacerano le belle, discinte Agnese, Caterina, Lucrezia; Giuditta che decapita Oloferne splende di gioielli, certo indossati in onore della morte, che ella ha visto così da presso; la donna, che con fare da fantesca presenta la testa mozza del Battista, ha la chioma adorna di pesanti, felici gioielli: essa è lieta di quel bel peso sanguinolento che regge nel vassoio. Se il sangue sgorga con generosità sorgiva dal corpo di Santa Caterina, o da un Cristo che rinnova l'antica metafora della «fontana», se le carni cedono ai coltelli, alle ruote, alle lame, è insieme custodita l'immagine della morte come luce, il paradosso sacro delle tenebre illuminanti.

La testa del Battista si offre al Cerano o come parte di uno spettacolo sinistramente fastoso, o come pura consumazione luminosa, una sorta di lanterna, che insieme consacra la morte e disperde le tenebre. La misteriosa, iniziatica *Lotta con l'Angelo* del Morazzone, è una lite disperata tra oro e argento luminosi, dove l'uomo pare recare testimonianza del sole, mentre l'angelo è essenzialmente lunare. Ma *San Carlo in gloria*, e dunque salito oltre la sfera degli angeli, è nuovamente oro, immerso nel sole da cui si deducono tutti gli altri soli.

Di questa opera di seduzione sulla morte, di questo adescamento isterico e lussuoso, San Carlo è il protagonista, l'eroe. È il personaggio centrale, qualcosa che riassume in sé qualità contrarie, umori opposti, un taciturno - non lo vediamo mai predicare - che recita con le mani, con il viso, con le spalle, una parte oscura, enigmatica, tormentosa e tormentata. Questi pittori della morte gli hanno affidato un messaggio, lo hanno adoperato in forza della sua contraddittoria grandezza, lo hanno amato e patito e detestato ed esaltato: egli era l'uomo della morte, e da questo commercio il cardinale della grande peste cinquecentesca aveva tratto pietà e terrore.

V'è qualcosa di costantemente deforme, un che di sghembo e innaturale e terreo in questo corpo, questo volto; San Carlo non solo nell'epidemia milanese visse e trionfò, ma in un universo epidemico, visto come luogo della malattia, come malattia esso stesso: un cartiglio - «De morte transire ad

vitam» - ci rammenta il rovesciamento dei termini, l'arguzia teologica e barocca: la nostra vita è morte e solo la morte di codesta morte può darci vita senza morte. L'eroe di queste sottili deformità è egli stesso deforme: guardatelo, nel grande quadro del Cerano, mentre benedice gli appestati: come li chiede in dono, in elemosina, come li esige, quei morituri! È piccolo, sul cavallo bianco, va un poco storto, non è un centro di pace e di luce, ma un sacro spettro. E in mezzo ai teatini e gesuiti, corposi e fastosi, ecco quel volto di faina pensosa, malinconica.

Retoricamente irto di barba per le gote scarne, adora, si mescola, si insinua tra i Santi; i suoi colori vanno dall'oro della *Gloria*, al nero sotterraneo; eccolo nella *Processione del Santo Chiodo* di Tanzio da Varallo, lui, il nero centro delle tenebre, il signore dell'ombra; eccolo al suo tavolo di digiuno e di preghiera, lacrimoso sul suo libro di pietà; ma il messaggio del quadro di Daniele Crespi segue la lama di quel coltello che esce dall'ombra, nel centro del quadro, e punta alla gola dello spettatore, del devoto. E, ancora, nella *Comunione agli appestati* di Tanzio da Varallo, come sgomentano quel goloso sorriso, quelle due vene grosse sulla fronte, quasi due corna ferine custodite nella guaina della pelle. La sua pietà tortuosa, la dolcezza minacciosa, il silenzio affranto e ostinato, quel candore mortale, quella nerità negativa fanno di San Carlo il privilegiato colloquante con gli inferi, l'uomo intriso, contaminato di inferno e di cielo, il reggitore effimero e rigoroso di un mondo in cui gli stessi animali, la stessa natura sono sconvolti dall'isterismo, dal panico.

È il mondo folgorato dalla peste e dalle stragi, quell'universo che il Cerano ambiguamente celebra nella *Strage degli Albigesi*: nudi corpi destinati alla dannazione, guerrieri fieri e feroci, divine folgori per i cieli, e in alto, la felice, pacifica gloria dei Mandanti.

### *Innocenza e turpiloquio*

«Dio mio, come siete sboccati! Sembra che qui non ci si possa ricreare se non a forza di parole sconce e che ogni

onesto contendere, ogni pudore, ogni elevato sentire siano caduti in discredito ... e banditi per sempre da questo simposio».

Questa è l'opinione di Nerone, e siamo tutti d'accordo che Nerone era verosimilmente di bocca buona; ma giunto al capitolo 48, Nerone si scandalizza. Al capitolo 48 di che? Suvvia, Nerone parla di un simposio, un convito di gran chiacchiere sconce e spudorate; un convito stravagante, giacché ivi si incontrano illustri e meno illustri di tutti i secoli, una sorta di Convito dei morti, che, tuttavia, è una sordida ed escrementizia celebrazione della vita. Sto parlando di un libro assai curioso, un classico anomalo, miscela inaudita di genialità e cialtroneria, festa gergale, fiera del turpiloquio, gran cerimonia da lupanare.

*L'arte di fare fortuna*, di François Béroalde de Verville (Einaudi), è un libro del primo Seicento, di palese e dichiarata discendenza rabelaisiana; ma non è narrazione, non meditazione, né quel che vi si trova ha alcunché a che fare con il titolo; si può ben dire che sia un nobile imbroglio, un'ammirevole truffa, una giunteria di gran classe. Ma, infine, che cosa è? La struttura, se vogliamo usare parola tanto impettita e interita per questo festoso liquame, è quella di un banchetto cui, s'è detto, intervengono savi e poeti e illustri ignoti; diciamo alcuni nomi, non per intimidire ma per dare materia di riso, giacché tutti, senza eccezione, fan la parte dei buffoni: c'è Saffo, e Lutero, e Calvino, e Stazio, e Cesare, ed Euclide, e Pirro, e Socrate; e tutti parlano grasso, in quella maniera, per l'appunto, che disgusta l'imperatore Nerone. Tra gli innumerevoli invitati c'è anche Poggio Bracciolini, il quattrocentesco autore delle *Facezie*; e se si deve aggiungere un maestro al grande Rabelais sarà per l'appunto l'ameno Poggio, instancabile raccontatore di storielle per lo più indiscrete in ottimo latino.

Non vorrei aver dato l'idea che si tratti di un libro malizioso, o peggio pruriginoso; macché, tutto quel parlar di sesso ed escrementi e di prodezze e fortune corporali esibisce una sorta di greve innocenza, donde nasce un bizzarro incrocio di dottrina, anche di pedanteria, e di infantile impudicizia; ci sono tutte le parole che le madamigelle di quel tempo dovevano ignorare, ma hanno un

suono buffo, ridanciano, e insomma tutto il libro è la trascrizione dialogata di innumere facezie, storielle, battute, bei motti, e turpitudini bamboccesche. Il fervore delle voci trasforma questa sfilata di favolelli e strullerie in una sontuosa impresa linguistica, una bene orchestrata sinfonia di parole, dove si incontrano l'arcaico e l'inventato, il dotto ed il plebeo, l'allusivo e lo sfacciato. Di queste trovate vorrei dare un esempio che suggerisca in che modo è scritto questo testo che ci viene proposto in una straordinaria traduzione di Augusto Frassinetti.

Una madama Soldée si accinge «ben lavata e aggiustata» a lavorare il burro. Lo scola, lo rassoda, lo dispone in pani «da una libbra, mezza libbra, un quarto», li dispone in fondo ad una canestra di giunchi, e si accinge ad apporvi il «bollo, o marchio, o gambo (o fioritura, come lo chiamano i ben parlanti)». Codesto segno si applica con un legnetto inciso e per prendere codesto legnetto Madama deve arrampicarsi su di uno sgabello a tre gambe. «Che il diavolo si porti in eterno colui che fece la casa dove fu ammogliato il padre del vescovo che consacrò il prete che maritò la madre del padre di colui che forgiò la scure per tagliare il ramo da immanicare il piccone con cui fu rimossa la terra per piantare l'albero che diede il legno con cui fu fatto il primo sgabello a tre gambe...». E la signora Soldée «slittò, traballò e pencolò» e cadde riversa «ma con sì esatta mira da andare a dar di culo sopra la morbidezza del burro ... disfacendone le belle partiture e rimpastandolo sciaguratamente con il peso del suo gran deretano».

E vi è un passo su Lubecca «città amministrata molto bene», nella quale gli organi riproduttivi sono depositati presso l'amministrazione, che li dà a nolo, secondo le occorrenze; pagina che ha una ilare tristizia che direi swiftiana.

S'è detto, e un poco dato esempio, della bella traduzione, che è di Augusto Frassinetti, che tuttavia non la portò a termine; e, morto Frassinetti, completamento dell'opera e annotazione vennero affidati a Barbara Piqué, e Giovanni Macchia, amoroso indagatore di Beroaldo, la presentò all'onore del mondo. Negli ultimi anni della sua vita, Augusto Frassinetti si dedicò alla traduzione; Rabelais, Scarron, il

*Nipote di Rameau* di Diderot, testi che gli si presentavano come allettamento e sfida; e forse la prova somma doveva essere per l'appunto questo arduo e fantastico Beroaldo. In tutti questi testi affascinava Frassinetti, squisito stilista e raffinato «vocabolarista», la ricchezza sintattica e verbale; erano libri impossibili, vere prove di forza e di agilità verbale, capolavori dell'estro lessicale.

Nel tradurre, Frassinetti si poneva nell'atteggiamento dello scrittore che pone in opera la perizia di una vita per rendere onore ad un testo supremo; era, assolutamente, un letterato, imparentato ai grandi traduttori tra Cinquecento e Settecento. Oggi Augusto Frassinetti, morto nel 1985, patisce una ingiusta eclisse; scrittore anomalo, satirico e aristocratico, se ne sta ai margini della letteratura di questo secolo; pare dimenticato anche quel *Misteri dei Ministeri* che è un classico della satira dell'Italia contemporanea. Questa traduzione è «sua», come sono suoi i libri che scrisse: splendide prove di sottigliezza stilistica e dovizia verbale, insieme dotta, astratta, e splendidamente corporale.

### *Quel mito remoto che si chiama gatto*

Credo che sia impossibile parlare della *Gattomachia* di Lope de Vega, senza parlare un poco di gatti. Mi pare del tutto evidente che i gatti, intesi come felini da studiare in laboratori di naturalisti, non esistono. I gatti non sono gatti. Sono miniaturizzate figure mitologiche che entrano nelle nostre case, affollano le strade, qui a Roma alloggiano in mezzo alle rovine, affollano i vicoli della città vecchia. Già questo amore dei luoghi intimi o antichi, cioè dei luoghi più sottilmente umani, non può non insospettire: i gatti amano insieme la mollezza e la selvatica grazia dei luoghi affranti dal tempo; praticano i vizi colti della gola e del sonno, ma insieme sono eremitici, forastici, diffidenti, taciturni.

L'uso che l'uomo fa del gatto è del tutto fantastico, e insieme devoto. Chi ha gatti cade in una forma di gattodipendenza che non conosce disintossicazione. L'uomo avverte la qualità mitica del gatto, e a questa oscuramente si rivolge, e ubbidisce alla qualità nobile, araldica di



quell'essere dai grandi occhi fondi e senza sorriso.

Ma il rapporto è misteriosamente binario: il gatto a sua volta sviluppa un atteggiamento che mescola assurdamente uno stile di possesso e di riti di sudditanza; ma una fondamentale distanza, una sorta di mimetica trascendenza, fa sì che la signoria sia meramente recitata, accade per disposizione dell'essere umano, non è imposta; e la sudditanza è un gioco infantile e forse un gesto di mera cortesia.

Da qualche parte Konrad Lorenz ha scritto a proposito degli animali domestici - temo che questo empio linguaggio alluda anche ai gatti - che costoro credono di essere umani: poiché è chiaro che l'uomo aspira a farsi gatto, si ha uno scambio di ruoli; e non è impossibile che gatti e uomini costituiscano ciascuno la mitologia dell'altro.

Se l'ipotesi di Lorenz è fondata, la *Gattomachia* di Lope de Vega è un poemetto dedicato ai gatti in quanto uomini; è un frammento di una gigantesca opera sulle Metamorfosi, nella quale nulla resiste alla propria vocazione a diventare altro: e dunque non ci stupiremo della grazia ovidiana, del patetismo mitico, della devozione apuleiana. Il poemetto che ora appare in una bellissima traduzione di Alda Croce, accanto all'incantevole frastuono vocale e strumentale del testo spagnolo (pref. di Elena Croce, edizioni Adelphi), è non solo un capolavoro, ma un capolavoro strano, un libro altamente inconsueto, forse impossibile.

Siamo abituati ai disinvolti giochi poetici e narrativi che hanno come protagonisti profili di animali; ne conosciamo i toni, il ludico, l'eroicomico, il didascalico, il moralistico; ma il poemetto di Lope de Vega non indulge a nessuno di questi registri sebbene tutti li utilizzi e li abbandoni. Credo si debba ritornare all'ipotesi ora proposta: questi gatti sono tali in quanto hanno perfezionato una intima metamorfosi; forse sono i gatti dell'isola di Circe: potrebbe confermarlo la passionalità del loro stile di vita. Rammento che il *Faust* era una volta una commedia di burattini: una delle grandi immagini del nostro mondo stava in un gioco di corpi fittizi e lievi.

Allo stesso modo, una storia autentica di affanni, di angosce d'amore, di gelosia, di instabile felicità corporale e

duratura ambascia d'anima è affidata ai corpi agili ed eleganti di questi gatti tragici e minuscoli. Il fascino di questo testo sta nella miniaturizzazione di una tragedia, non già nel gioco, ma nella finzione che la tragedia sia stata illanguidita nel gioco. Questa duplice finzione dà al testo una sonorità fantastica e straordinaria: avvertiamo chiaramente di ascoltare in parallelo, a diversa distanza, due labirinti musicali; e il più accostabile itinerario del gioco ha senso e dimensione nel più fondo e alluso luogo della tragedia, che custodisce tutto intero l'ingegnoso lamento dei gatti.

Ho parlato di sonorità e chi si provi, aiutato dalla traduzione, a percorrere il testo spagnolo, si troverà immerso in un clangore di mirabili fiati, clarinetto, direi, corno di bassetto, fagotto, oboe; come accade in rari capolavori, sono suoni insieme felici e capaci di tragedia; la pura gioia della fonicità può raccontare una storia di inesauribile sgomento: il gemito di un clarinetto mozartiano è la nostra gioia, che non possiamo più distinguere dalla disperazione.

### *Un'isola poetica*

Dunque, Penderecki - un musicista che nulla di quanto ho ascoltato mi induce ad amare - ha tratto un'opera dal *Paradiso perduto* di Milton. Posso supporre quali tentazioni abbiano persuaso il musicista polacco, sensibile ad un misticismo chiassoso, ad usare un testo così periglioso e «grandioso». Ho posto tra virgolette la parola «grandioso» perché la grandiosità, l'estensione dimensionale, fisica del poema mi pare frutto di una illusione ottica; vivendo in un'epoca in cui la teologia è materia specialistica, come l'oftalmologia, veniamo schiacciati dal contatto con una intelligenza ed una fantasia per la quale la teologia è la dimensione normale, reale, lo spazio abitabile per eccellenza. Si dirà che, oggi, una esigenza visionaria esiste, e che la letteratura ne è documento: tutto vero, ma non ho mai detto che Milton sia un visionario: ripeto che Milton è una intelligenza teologica, meticolosa e argomentata, la cui estensione scenografica è risultato di un accanito calcolo matematico.

In Italia, al di fuori delle università, e anche lì un po' stentatamente - è così difficile da accettare questo rivoluzionario celicolo - Milton semplicemente non esiste: la sua inesistenza ha molte ragioni, in primo luogo la lingua. Milton scrive un inglese intensamente pensato in latino, per cui, difficile per gli inglesi, lo è assai meno per l'italiano che sappia, oltre l'inglese, un po' di latino. Ma questa stessa vicinanza rende difficile, se non impossibile, una traduzione credibile, giacché l'artificialità del linguaggio originario è parte essenziale della scenografia stilistica, dello stupore, della macchina dialettica.

In realtà, nella letteratura inglese, Milton ha una posizione, un prestigio imponente quanto arduo. No, non è un «isolato», sebbene sia un'isola intellettuale e poetica. Tra la fine del '700 e l'inizio dell'800, lavorò su Milton una delle intelligenze più assurde e mirabili d'Europa, William Blake, disegnatore e poeta; Blake era un visionario, ma un uomo per il quale la visione era la norma, non l'invasione; se ne occupò Füssli, il Fuseli degli inglesi, splendida anima coreografica. Quel poco di Milton che frantumato sopravvive passa per questi tramiti; ma finché non sarà recuperata la sua intensità puramente intellettuale, la sua identità di teologia e poesia, di argomentazione e racconto, Milton resterà quel genio scostante che è stato fino ad oggi, uno scrittore che si può non leggere: naturalmente, parlo sempre delle fortune italiane di questo eretico stilistico e filosofico.

Non ho nominato Dante: Milton non è dantesco per un motivo di fondo; Dante adopera una filosofia religiosa esistente, non è un teologo ma un apologeta della teologia; anche uno splendido argomentatore - tutto ciò che per Croce era non poesia, e che oggi ci affascina, per quella misura di esattezza e virtuosismo e fosforescenza enigmatica, e sonorità ritmata -: Milton aveva dedotto e articolato una teologia il cui grado intimo, la temperatura intellettuale fossero tali da diventare poema: in Milton accade qualcosa di unico, l'identificazione di teologia attiva e di creazione poetica: egli mima il giorno della creazione, quando la verità si dispiegò in alberi, animali e uomo.

Ma vi è un altro punto essenziale: Milton, che come teologo si propone veritiero, fa di questa teologia una sterminata

macchina poetica, cioè la usa come se fosse indifferente alla sua qualità di vero; e inversamente, usa la poesia come veicolo teologico, quasi fosse indifferente alla sua qualità stilistica: ma in nessun caso è indifferente al linguaggio: per questo il linguaggio di Milton, questo linguaggio solo scritto, mai parlato, un linguaggio-verbo, resta il culmine della creazione miltoniana, uno dei punti estremi della letteratura europea. Vi assicuro, vale la pena di leggerlo, magari come Joyce, teologo clandestino.

*Come scrive bene quell'anima corrotta*

«Tutto quello che chiedo è il diritto per la mia parte mascolina, per il Poeta in me (se mi concedete una cosa simile), di camminare per quei vantaggiosi sentieri che i miei predecessori da tempo hanno tracciato, di mettere in atto quelle norme che gli scrittori antichi e moderni mi hanno dato e per le quali sono degni di ammirazione. Se non posso, a causa del mio sesso, godere di questa libertà perché voi la usurpate interamente e solo per vostro uso, poserò la penna e non sentirete più parlare di me». «Non mi basta di scrivere per la cassetta. Alla fama attribuisco gran valore, come fossi nata per essere un eroe».

A questo modo scriveva, verso la fine del Seicento, una scrittrice inglese, il cui nome è stato offuscato dai secoli, ma in nessun modo cancellato. Costei, Aphra Behn, è tuttora materia di scandalo, di dotte irritazioni, di elusive ammirazioni. Le parole riportate ci dicono quale temperamento fosse il suo: una donna-eroe, secondo leggi che erano insieme teatrali, poetiche, psicologiche. Quelle parole vennero scritte dalla prima donna che, in Inghilterra, si guadagnò da vivere scrivendo.

Poche e ambigue notizie sulla sua vita; e non di rado irose, fastidite, rancorosamente ammirative. «Ha talento; ma è una squaldrina». «Oscena e vile». «Soavi versi scrive quell'anima corrotta». Nata nel 1640, ebbe vita breve e non felice: morì nel 1689, pochi giorni dopo la caduta degli Stuart che ella venerava; perché questa bizzarra «squaldrina» era una «tory». Donna, scrisse per il teatro, scrisse d'amore, e non

d'amore platonico ed eufemistico, non esitò ad adoperare il linguaggio violento e acre del desiderio, del denaro, della corporale astuzia; certo, tutto era commedia, e in qualche modo «finto» ma il linguaggio secondo il corpo era schietto, svelto, acido, insolente.

Ora esce in italiano quella che credo sia la prima traduzione di un testo di Aphra Behn: *The Rover, Il Giramondo*, una commedia del 1677, nella eccellente traduzione di Viola Papetti, che ha scritto una introduzione «dalla parte di lei». Aphra Behn assolve ai due doveri che secondo Virginia Woolf mettono alla prova la donna scrittrice: lottò con l'Angelo del focolare, il bisogno di rispettabilità e dedizione che il destino femminile richiedeva, e osò anche condividere il linguaggio maschile del desiderio amoroso.

*Il Giramondo* è un testo di avventure amorose della suburra; la sordidezza e l'eloquenza, la brutalità e la devozione dell'amore, si mescolano in una vicenda intricata, furibonda, mondana, una storia di angiporti, di smanie del corpo e di trasalimenti della mente, di prostitute, di mezzane, di finte prostitute, di capricciosi amori, di frodi, di risibili «onori»; il tutto collocato in una Napoli spagnolesca durante un carnevale: luogo e tempo di divertiti e fantastici furori e amori. La Napoli di Aphra Behn è un luogo della fantasia, una utopia del corpo. Forse non diversamente il Surinam in cui ambientò il suo famoso romanzo del «buon selvaggio», *Oroonoko*, fu un luogo mai visto, una utopia della salvezza secondo natura. Sentimentale e spregiudicata, fu ritenuta una spia, una avventuriera, un torbido talento. Fu considerato generoso l'ecclesiastico che ne consentì la sepoltura in terra consacrata.

### *Il barocco sono io*

Depongo, sulla scrivania, in mezzo ad un indescrivibile quanto familiare disordine, il bel volume, fastosamente rilegato in rossa pelle. Ottima prosa e belle, bellissime immagini. Il titolo: *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle Chiocciolate*. Autore, un Filippo

Buonanni che pare sia guida illuminata dei malacologi; anno 1681 (Edizioni Edi. Ermes, Milano, 664 pagine). Il volume è solido, tangibile, una compatta presenza fisica; leggo che fa parte di una serie di fastose ristampe di classici delle scienze naturali. Ma io che naturalista non sono, sono irretito da altro; infatti, penso alle chioccioline. In una vita dedicata alle lettere, è inevitabile imbattersi negli animali, che delle lettere sono frequentatori da sempre; ma sono incontri bizzarri, elaborati, anche impropri. Infatti, all'uomo di lettere «difeso ed emendato», per restare nel linguaggio secentesco, gli animali appartengono ad una retorica loro propria, sono immagini, figure, tropi, disegni verbali, prima di essere quel che si crede che siano, ingegnose invenzioni della ingegnosissima natura. Ci sono animali romantici, come la tigre e il leone; animali neoclassici, come l'anguilla e il leopardo; animali surrealistici, come l'ornitorinco e il canguro; animali decadentisti, come il gufo e il pipistrello; animali astratti, come la tartaruga e il polipo; animali espressionisti, come il pavone e il rinoceronte; infine, ci sono gli animali barocchi: e tra questi metterei le farfalle tropicali e le chioccioline. Nelle Opere Complete della Natura c'è tutto; ma toccherà al lettore scegliere quel che gli è soprattutto congeniale. Non mi stupisco che al Filippo Buonanni, gesuita, secentesco, collaboratore di padre Kircher, palesemente discepolo stilistico di Daniello Bartoli, le chioccioline siano tanto congeniali da dedicare ad esse una vita di paziente e squisita dottrina. Un'anima chiocciolina, quella del Buonanni, un'intelligenza a spirale, golosa di enigmi, di elaborate invenzioni, di stravaganze matematiche, di giochi geometrici; dunque, invaghita delle chioccioline, animali taciturni, occulti, e insieme labirintici. Ama il Buonanni la piccolezza delle chioccioline, la loro misteriosa generazione - le credeva nate dalla materia inorganica - la struttura sapiente, e soprattutto il disegno, l'incantevole stravaganza delle linee tortili che definiscono uno degli oggetti vivi - come altrimenti chiamarli? - più estrosi della Creazione. Ma questo è eccitante: che il Buonanni fosse insieme uno straordinario scienziato - la sua classificazione delle chioccioline fece testo anche per Linneo - e quella figura strana quanto fascinosa che è il Savio. Già nel titolo appare

una parola che scientifica non pare, ma che è sommamente secentesca: «ricreatione». Che cosa è mai la ricreatione? A noi viene in mente un termine scolastico, il riposo a metà mattina tra ore di latino e di matematica; ignoro se esista tuttora. Ma la ricreazione secentesca è assai più sapiente e sottile: è un momento di diletto e di dottrina, quasi che l'ora di matematica fosse essa stessa la ricreazione. Ma non basterà dire «diletto e dottrina». Non si tratta di una colta vacanza. Direi piuttosto che si tratta di un diletto filosofico, di un abbandono calcolato alla contemplazione filosofica: ma occorre ancora specificare che per codesta contemplazione non s'intende la fatica puramente mentale, ma una decifrazione di ciò che di filosofico è custodito e occultato nelle immagini del mondo; in questo caso, la misteriosa, elaborata invenzione delle minuscole chioccioline. Ma a questo punto appare un'altra parola squisitamente secentesca: appunto, il Savio. Il titolo del primo capitolo è il seguente: «Si spiega qual diletto habbia l'occhio del Savio nel vederle» (le chioccioline). E il secondo, anche più illuminante: «Come il diletto del veder le Chioccioline possa accrescersi alla Mente, facendo questa passaggio a pensieri più degni da quelle somministrati».

E a questo modo il Buonanni descrive il Savio: «il Savio vedendo, oltre gli occhi del corpo, col lume del discorso più minutamente distingue, e ne ammira la maestria dell'artificio ... Vede questi, e come se fosse anatomico ogni suo pensiero, penetra più dentro, va investigando, né mai si riposa...». Il Savio aspira ad una letizia mentale, ed è insieme l'uomo che indaga la Natura e l'uomo che medita i Concetti. Sappiamo quanto il Seicento amasse le corrispondenze, e dunque eseguiremo niente più che una squisita cerimonia barocca se noteremo una perfetta e polimorfa corrispondenza: Daniello Bartoli è autore di uno dei grandi libri di quel secolo, un libro quasi affatto smarrito: si intitola *La ricreazione del Savio*; dove vediamo congiunte le due parole di cui già s'è notata la intensa pregnanza. Né qui si ferma il gioco delle corrispondenze, giacché in quel libro sono alcune delle pagine più splendide e seducenti del Bartoli «savio» e sono appunto una descrizione delle chioccioline figure barocche, che forse attendevano quel secolo per uscire del tutto dalla

oscurità favolosa che le aveva adornate e occultate. Il Savio è dunque una varietà barocca del filosofo, ha in sé un che di segreto, di sperimentale, di astratto, è e non è un letterato, è e non è un uomo di scienza, giacché più che scrutare sperimentalmente, legge le meraviglie della natura.

Dando l'avvio alla sua affascinante ricerca, il Buonanni scrive: «Dopo aver mostrato, non essere puerile trattenimento, ma proprio d'un Savio, la considerazione di qualsiasi minimo lavoro della Natura, e in conseguenza delle Chioccioline ... mostra che le perle non si generano di rugiada, come Plinio, e altri crederono ... risponde al dubbio, perché paia di udire il sussurro del mare ... perché sien senza denti, senza cuore e senz'ossa, ne' pleniluni sian più grasse: perché pigre e stolide...». È impossibile non avvertire una qualità favolosa in questo catalogo di meraviglie; ma non si tratta di un elenco di mostruosità medievali, ma della scoperta di una natura che genera meraviglie, che produce ieroglifici significanti, sacre allusioni, immagini di un vero nascosto, in cui si incontrano la maestà e il diletto del significato della creazione.



## VII NOVELLE, RACCONTI, FIABE

### *Furti e frodi, lascivie e morte*

Una volta esisteva la parola «favolelli», per tradurre il francese *fabliaux*. La parola deve essere defunta, perché non la ritrovo in nessuna delle due godibili e goderecce antologie che sono state offerte in breve tempo ad un pubblico ovviamente ansioso di *fabliaux*: o favolelli?, la parola è sciocca ed elegante, non mi dispiace. *Il falcone desiderato* (Bompiani) ci presenta quattro «poemetti erotici»; *Fabliaux* (Einaudi) ce ne presenta ventuno, e li chiama «racconti», e di «erotismo» hanno la loro parte.

Ma sono, poi, «erotici»? Sono poemetti narrativi carnali, e la loro grande e insieme sottile dilettevolezza sta in questo essere terrestri, mortali, un tristo ed ilare racconto dell'ombra, un'avventura del corpo, una letizia della canaglia. In questo senso, il *fabliau*, come ci viene qui offerto, è una letteratura della fuga, della diserzione, una interpretazione del mondo come luogo del furto, della frode, della lascivia, del parlar grosso e grasso, della libertà che è in primo luogo libertà del corpo, cioè di ciò che può solo conoscere l'avventura e la morte.

È vero, come scrive Rosanna Brusegan (*Fabliaux*), che la *Ballata degli impiccati* di Villon non è lontana; ma quella morte di forza è già inserita in queste violente, rozze, splendide pagine di vita naturalmente illegale, immorale, illecita, impossibile. C'è un filo di impossibilità, di allucinazione depotenziata, un incantesimo da magalda giullaresca in queste favole corporali: e cito il cavaliere che faceva parlare le fiche (*Il falcone desiderato*) e il grandioso *Folle sogno* (*Fabliaux*), in cui una moglie insoddisfatta meglio che freudianamente sogna una bottega dove si vendono solo «cazzi e coglioni».

Questa scommessa del corpo è insieme felice e perduta; e poiché è stato citato Villon come protagonista e giustiziato di

questa libertà e catastrofe, ricordo un racconto di Stevenson, *Un alloggio per la notte*, in cui un ignaro Villon, coinvolto in un omicidio, vaga in una notte nevicosa in cerca di riparo, e lo trova nella casa del boia. Il boia sta alle calcagna, eternamente, agli uomini amorosi della libertà del corpo; ma la partita non si chiude, è furibonda ed ha una sua ribalderia, come quella partita ai dadi tra San Pietro ed un giullare. E dopo Villon verrà Rabelais; poiché «habent sua fata libelli», mi diverte ricordare che è uscita da pochi mesi una assai bella traduzione di Rabelais, di Frassinetti; e se la sincronicità è una cosa seria, ora dovrebbe toccare a Villon, al Batacchi e ad Ignazio di Loyola.

### *La masnada dei pellegrini in marcia verso Canterbury*

Il libro che abbiamo ora in mano, in una edizione semplice e gradevole, è uno dei più intensi, drammatici documenti della gioia mentale e vitale, così come riuscì a concepirla il Medio Evo, poco prima dell'anno 1400. Si tratta de *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer, di cui qui si ristampa la traduzione elegante e delicatamente annosa di Cino Chiarini e Cesare Foligno. Questo libro non ha mai avuto grande circolazione in Italia, anche se il film di Pasolini, violentemente privo di gioia, ne aveva reso noto il nome. Per certi versi può apparire un libro non agevole: in realtà è solo inconsueto; la struttura frammentaria - il libro non venne mai portato a conclusione - non è consueta ai lettori di Dante e Boccaccio; ma nemmeno è consueta quella fantasia articolata, bizzarra, felice e sottile che ne rende la lettura una letizia innocentemente impudica.

Il *Decameron* del Boccaccio è ferreamente e araldicamente chiuso nel rigore della sua drammatica cornice: la villa in cui si rifugiano tre giovani uomini e sette giovani donne per fuggire la terribile peste fiorentina. I racconti del Boccaccio, anche le fole liete e buffonesche, sono disegnati su uno sfondo tragico e infimo; i narranti sono protetti dalla loro giovane e sfacciata bellezza. Chaucer conobbe il Boccaccio, ma altre opere, probabilmente non il *Decameron*, eccetto il racconto di Griselda, che Petrarca aveva tradotto in latino e

che Chaucer rifece in inglese. Tuttavia giungeva dall'Europa, dall'Oriente, da ogni parte fino a lui un fervore di favole, un crepitare di battute, di burle, un fragore di battaglie favolose, infine un salmodiare confuso ed irrequieto. Chaucer non concepì una struttura chiusa, protetta, un castello narrativo con i ponti levatoi alzati; ma raccolse una lieta «masnada» di pellegrini in viaggio verso il santuario di Canterbury.

Pellegrinaggio, pellegrini vuol dire un moto continuo e disordinato, tappe in locande, vuol dire cibi, bevande, vino e birra; vuol dire porre il proprio corpo in costante contatto con l'aria, i venti, i profumi; e vuol dire anche eseguire uno dei grandi, arcaici gesti sacri, un omaggio all'unità del mondo; e dunque, il procedere dei pellegrini è insieme documento dell'ilare e un poco indiscreto disordine della vita, e della compatta e amorosa unità del mondo: qualcosa che solo un'anima, una fantasia intensamente medievali potevano concepire. In questo modo, anche la struttura frammentaria acquista senso, fa parte di quel «disordine», di quella discontinuità delle cose che un pellegrinaggio insieme svela e riconduce a unità.

Ho detto che il pellegrino ha un contatto con l'aria, il tempo, assai più brusco che non il narratore protetto nel giardino toscano: è anche ovvio che i narratori siano più aspri, più tipici; più divertenti e più litigiosi: essi esistono in modo corporeo, tengono in mano la storia, in modo tale che lo stesso autore, con sottigliezza fantasiosa, fa di se stesso uno della brigata, e si ridicolizza come narratore da poco: egli sembra sapere che il racconto è sempre e solo opera di fantasmi, e la sua capacità di diventare fantasma era ancora limitata dalla sua naturale umiltà di cristiano e di scrittore. Il pellegrinaggio si svolge in primavera, ed è, per parlare aggiornato, una primavera «ideologica».

«Quando aprile con le dolci pioggette ha penetrata fino alle radici l'arsura di marzo e adacquata ogni vena dell'umore dalla cui virtù s'ingenerano i fiori; quando zefiro puro col molle suo soffio ingemma i teneri germogli in ogni bosco e brughiera, e il sole ha percorso il suo mezzo tragitto in Ariete e fan melodia gli uccelletti che dormon la notte con occhi socchiusi, tanto li punge in cuore natura, allora brama la

gente d'andar pellegrina...»: con queste righe, che sono le prime dei *Racconti*, si descrive una primavera che non è locale, ma che è di tutto il mondo; una «primavera sacra» che si manifesta non solo nell'amore, nella breve ma fatale brama di vivere, nella letizia del cibo, ma nella «brama» di andar pellegrini: sì che si pensa che il pellegrinare fosse gesto lieto e felice, un grande gioco. La primavera chauceriana è fondamentalmente pasquale, nativa, fiorita. Ma non è una figura d'ornamento; al contrario, una condizione che si comunica, tramite i pellegrini, al felice lettore.

I pellegrini, dunque, esistono: non nel senso che rappresentano l'umanità, ma che sono i fantasmi vivi e vitali che, insieme, narrano e sono la narrazione. I pellegrini di Chaucer sono segni, luoghi araldici messi, come le lance e i pennoni cavallereschi, a guardia di diversi luoghi del mondo: il mondo dell'amore, dell'infinita, labirintica storia delle frodi e delle generosità amoroze, delle magiche imprese, delle moralità pedagogiche e sacre, dei miracoli, dei vizi e delle virtù; come scrive Attilio Brilli nella sua gradevole e acuta prefazione, questi *Racconti* sono un libro «polifonico», in cui noi intendiamo le voci dei narranti - chi dimenticherà mai il *Prologo della Comare di Bath?* Prima di Shakespeare non fu mai scritto nulla di così spudoratamente mirabile - e insieme le voci dei personaggi delle narrazioni; nell'uno e nell'altro mondo - mondo di fantasmi, e di fantasmi narrati da fantasmi - vi sono brutalità e lievità, il gioco del carnevale e la sacra festa; e la doppia giostra si snoda davanti al lettore con una delicata sveltezza cui non vorremmo resistere.

Cogliamo un istante un'altra immagine del *Prologo*, un'immagine di pio lezio: «E c'era pure una monaca, una Priora, dal sorriso assai candido e modesto, e il suo più gran giuramento era per Sant'Eligio, e aveva nome suor Eglantina: ottimamente cantava il servizio divino, convenientemente intonandolo con voce nasale...». Durante il pellegrinaggio, la grazia della Priora si allea al Frate beffardo, al Mercante, allo Scudiero, alla gran donna di Bath: perché il pellegrinaggio è il simbolo del mondo, delle sue ombre e «cose salde».

## *Sesso rusticano*

Per chi ama la novellistica italiana, ed io mi affermo della partita, il nome di Pietro Fortini era fino ad oggi pressoché mitico. Le Storie letterarie, menzogneri o millantatori archivi di nomi e titoli, lo citano; delle sue opere si conoscevano almeno due titoli, e sapidi titoli: *Le giornate delle novelle dei novizi*, e *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*. Ma, novelle, poche; qualche esempio che si era insinuato nelle antologie, e basta lì. Di questo novelliere senese del mezzo Cinquecento non s'era mai avuta una edizione.

Ma ecco qua: nella collana davvero benemerita dei «Novellieri italiani», diretta da Enrico Malato, esce ora una prima opera del Fortini: *Le giornate delle novelle dei novizi*; due robusti volumi, quarantanove novelle, oltre a poesie varie e un vero poemetto, a cura di Adriana Mauriello, il cui ampio, forse un po' generoso commento, rende leggibile un novelliere che agevole linguisticamente non è (Salerno Editrice, 945 pagine). Bene, è un bel trovare: non dirò che sia la tomba di Tutankamen, ma è davvero una scoperta curiosa e sapida. E vediamo di che si tratta.

Se l'impianto - una compagnia di giovani, donne e uomini, che si raccontano fole - è di derivazione decameroniana (mi è sgradevole scrivere «boccacciana», come dovrei), la prosa è tutt'altra faccenda. Pietro Fortini è un senese schietto, esemplare d'una città ricca e prestigiosa, ma angusta rispetto alla contemporanea Firenze, città ormai affatto internazionale. Fortini scrive senese, e la sua lingua ha un sapore aspro, arcaico, ed ha un miglio di discorso parlato, che talora dà sullo sciatto, ma anche lo esenta dai rigori di una sintassi vessatoria. Talora, come accade nel discorrere, si ripete, sbanda, lascia cadere e riacchiappa il filo; è, insomma, un favoleggiare plebeo, anche se il Fortini doveva essere di qualche cultura. Gli piacciono i modi di dire, le figure dell'eloquenza popolare.

Si vorrà sapere che genere di storie racconti. Anch'io ne ero assai curioso; il Fortini aveva fama di scrittore grasso, ma dopo tutto la nostra novellistica è tutta un po' sul grassoccio: Boccaccio ha fatto scuola. Ma va detto che il

«grasso» del Fortini ha qualcosa di singolare. Non è il fastoso e macchinoso peccare del Bandello, né esibisce il fantasioso sadismo del Lasca; non ha la grazia favoleggiante dello Straparola né il cupo e triste sermoneggiare di Masuccio Salernitano; di tutti costoro è più incolto, più ruvido, ma anche più grasso, di una pinguedine sensuale sgraziata ed elementare.

Le sue novelle traboccano di sesso: ma è un sesso rusticano, appena abbozzato, più da farsa che da commedia; un sesso senza amore, non particolarmente allegro, né, direi, piccante; ma grosso, pesante, didascalico; e tanto meglio gli riesce quanto più dà nel grosso, nel grado infimo. V'è una sorta di culto dell'infimo che a suo modo mi pare raro; uno specialista degli angiporti, dei bordelli, delle ruffianerie, delle trame adulterine un po' sfacciate ma anche un po' infantili, di una sudiceria che ha del bambinesco. In queste favole lussuose hanno gran parte preti e frati, oggetto di un dileggio furibondo (non è impossibile che il Fortini fosse di inclinazioni riformate); gli ecclesiastici sono lerci, sordidi, canaglieschi e gaglioffi e intesi a macchinare frodi carnali, con la complicità di meretrici e ninfomani.

Ecco, questo è il mondo di Pietro Fortini, che insaporisce il suo narrare di rancore ai danni dei fiorentini, dei napoletani, degli spagnoli; un italianaccio ante litteram. Ma v'è qualcosa di singolare che non spesso appare in queste novelle, ma con molta chiarezza; ed è una nota che non mi sembra frequente nei nostri novellatori. Ogni tanto appare una sorta di sgarbata pietà per i vecchi ingannati, per i lussuriosi beffati, per i tristi cui vana riesce la tristizia. Di carnevale un prete è indotto a insidiare quel che crede una dama, ma è un giovanotto travestito. Il prete è un poveraccio, che alla fine dovrà accomodarsi a quella burla di carnevale: «il tempo il dà di fare simili beffe» (novella 35); o un vecchio innamoratosi di una giovanetta, tanto perduto da sposarla, ne accetta alla fine il tradimento, e il figlio non suo; ma la vergogna lo stronca: «per il dolore, per la vergogna ... non ardia più alsare gli occhi, né per vergogna andava per Orvieto, e se pure andava a spasso, non andava più tanto ardito ma somnesso, con gli occhi bassi, pallido e malinconico» (49).

Più sboccato che lascivo, un poco canaglia, il Fortini ha talora strane e forse casuali grazie; le tracce di una malinconia da vecchio mal vissuto.

### *L'amore in maschera*

*I trattenimenti* di Scipione Bargagli (Salerno Editrice, a cura di Laura Riccò, 780 pagine), ecco un'opera assai singolare; mette conto di parlarne, sia girandoci un po' attorno, sia trattandola da lussuoso complemento oggetto. Andiamo con passo lento e con maniere didattiche. *I trattenimenti* sono stati pubblicati nel 1587, a Siena; Scipione Bargagli è un autorevole, prestigioso senese. Essere senesi nel 1587 non è né agevole né divertente; ed è, questo, un punto essenziale per accostarsi ai *Trattenimenti*. Siena è l'ultima città toscana a cedere all'invadenza fiorentina; nel 1554 è stata assediata e sconfitta; in quell'anno cessa per sempre la sua storia autonoma, la storia di una città che aveva avuto vicende politiche complicate e rissose, ma soprattutto, per quel che ci interessa, una vita culturale fortemente autonoma.

Da Santa Caterina e San Bernardino, Siena ha custodito e portato avanti una sua letteratura, scritta in una lingua del tutto specifica. La storia culturale di Siena è singolare: vivace, alacre, e insieme intensamente municipale; forse un poco angusta. Alcuni dei brillanti ingegni senesi se ne vanno: basti ricordare Enea Silvio Piccolomini e Claudio Tolomei; ma quelli che restano bastano a fare di Siena una città che potremmo dire letterariamente indaffarata. All'inizio del '500 ecco apparire le accademie: una soprattutto famosa, gli Intronati, una accademia di poeti, polemisti, teatranti, alcune delle commedie di quella accademia ancora si stampano e si studiano, non so se si recitano: ad esempio, *Gli Ingannati*, un'opera collettiva. Caduta sotto il potere di Firenze, Siena smarrisce la propria identità culturale; le accademie vengono chiuse, si riapriranno all'inizio del '600, innocue sedi di dibattiti ingegnosi.

Ritorniamo ai *Trattenimenti*; questa edizione, curata in modo ammirevole, appare in una collana di novellieri italiani;

ma è un novelliere Scipione Bargagli? In tutto questo libro ponderoso ci sono colloqui, conversazioni, dialoghi, poesie, egloghe, e anche qualche novella: sei in tutto. Non credo che arrivino a un quarto delle pagine del testo; onestamente, non ho contato. Vi è di più: le novelle non sono il centro del testo, vi appaiono in funzione di penitenze al termine di giochi e «trattenimenti» tra alcune fanciulle e alcuni giovani uomini, tutti di Siena; più esattamente, gli intrattenimenti sono collocati nel carnevale del 1554 a Siena, quando la città assediata è ormai prossima a capitolare.

In realtà, *I trattenimenti* è una celebrazione funebre ed elegante, una cerimonia per la fine di un connotato essenziale della vita senese: i giochi, le veglie. Un fratello di Scipione, Girolamo, ha scritto e pubblicato qualche anno prima dei *Trattenimenti* un libro sui giochi che si tengono nelle veglie senesi; codeste veglie erano famose in tutta Italia; e ancora nel '600 le ricordava il Marino in una ottava dell'*Adone* (segnalata nella prefazione): «ninfe e pastori / fanno giochi tra lor di tante sorti / quante suol forse celebrarne apena / nelle vigilie sue la bella Siena».

I giochi descritti dal fratello vengono fatti agire da Scipione; sono giochi di struttura squisitamente aristocratica: vi è un Gioco delle insegne, in cui si dibatte quale insegna convenga a ciascun giocatore (Scipione era un esperto di araldica); vi sono Questioni d'amore: se l'amante di donna nobile debba dare opera all'armi o piuttosto alle lettere. Vi è un fintamente rustico Gioco degli ortolani, in cui con maliziose allegorie si discute dei «vaghi e saporiti erbaggi e belli e dolci frutti». Vi sono disfide, giochi fintamente bellici, dialoghi rimati di ninfe e pastori. Come si vuole nei giochi socievoli, accade che qualcuno «paghi pegno»; ed ecco le sei novelle.

È essenziale dunque capire che cosa è questo libro singolare: una celebrazione postuma, un omaggio ad una tradizione elegante e squisitamente locale. Scipione Bargagli fu intensamente senese: e lo dimostrò, oltre che in questo libro, in un testo, *Il Turamino*, del primo '600, ristampato qualche anno fa (Salerno Editrice) che è una brillante difesa della lingua «senese», minacciata dalla trionfante fiorentinità. In accordo con alcune osservazioni di Claudio



Tolomei, il Bargagli difendeva una ipotetica lingua toscana, che pensava, come la greca, formata da vari e confluenti linguaggi locali.

Dunque, sei racconti: in effetti dal '700 di questo scrittore si leggevano solo le novelle e il prologo, una potente descrizione degli orrori dell'assedio. Un libro mutilato, che viene restituito alla sua interezza da questa edizione. I sei racconti hanno qualcosa di peculiare: chi conosce un poco la tradizione novellistica senese avrà letto le novelle di Pietro Fortini (già uscito in parte in questa stessa collana) e le novelle di Gentile Sermini, di cui manca una edizione attendibile; non si potrebbe immaginare nulla di più radicalmente diverso: come gli altri novellieri tengono deliberatamente del plebeo e dello sconcio, così il Bargagli è elegante, sobrio, pulito anche quando racconta vicende di corporale amore.

Tra queste, non sono molte; forse un paio; ed una vorrei citare, di una fanciulla che, vanamente innamorata, si mette in maschera - un altro carnevale senese - per concedersi, non riconosciuta, all'uomo che ama; è una novella di singolare grazia e insieme segretamente impetuosa; e oserei dire che ha qualcosa di stendhaliano, una passionale ed enigmatica cronaca dell'antica Italia. In queste non molte pagine narrative il Bargagli ha una nobile intensità che mi pare lo faccia diverso da altri novellieri del suo secolo; se a qualcuno lo si vuole accostare, sarà il grande, ma di troppo più feroce, Matteo Bandello. Il Bargagli è un aristocratico sopravvissuto ad una catastrofe, e di questa fa la materia del suo narrare.

### *Balzando su Balzac*

«Balzac, in Italia, è noto solo di nome». Ho ascoltato queste parole, dette da persona competente di libri letti e stampati, con un certo stupore. Balzac: ma non è uno dei nomi illustri, ingenti, invadenti?

Balzac ha scritto molto, tanto che solo il devoto lo conosce a fondo. Confesso di non essere stato uno di codesti devoti. Rischio di diventarlo. Ho finito di leggere i *Racconti e*

*novelle*, tratti dalla mole gigantesca della *Comédie humaine*; due volumi per complessive mille pagine, venti racconti. Libri «Oscar», svelti, da tenere in tasca, nella borsa. Ho detto: ho finito di leggere; non è esatto, ho lasciato un racconto da parte, perché l'idea di esaurire questi volumi mi dà un tal quale malessere. L'idea di raccogliere un gruppo di racconti, estraendoli dalla *Comédie*, è eccellente; i racconti hanno una velocità, una intensità terribile; ciascun racconto si legge in un tempo che va da mezz'ora a due ore. Una passeggiata: ma alla fine si è sfiniti.

È naturalmente ridicolo pensare di «recensire» Balzac. Posso solo registrare alcuni momenti, alcuni temi di privilegiata potenza, di sapiente orrore; perché Balzac è un adoratore dello sgomento. Una frase, che non sono in grado di rintracciare, dice all'incirca: c'è una sorta di intelligenza che appartiene solo alla malvagità; o forse diceva: la malvagità genera da sé una specifica intelligenza. Questa complicità di intelligenza e malizia sta al centro del narrare di Balzac, come si rivela in questi racconti. Spesso Balzac è stato discusso accanto a Dickens; a me verrebbe naturale proporre la vertiginosa fratellanza di un Dostoevskij. Con il narratore russo ha in comune la capacità di sedurre grazie all'angoscia.

Entrate in un racconto come *Sarrasine* - cui Barthes ha dedicato un libro - o come *Le Marana* (è l'ultimo che ho letto, e ancora ne patisco); dopo due, tre pagine vi accorgete che vi sentite in preda ad uno stupendo disagio, un lussuoso malessere che non vi consente di allontanarvene. Lo sapete, lo capite subito che sarà una storia di terribili, imperdonabili sofferenze; ritagli infernali: impossibile rinunciarvi.

Vi sono storie che odorano di delitto dalle prime righe; quando finalmente balena il coltello sentite una sorta di sollievo: che incubo attendere quel momento risolutivo dell'omicidio. Prendete un racconto lieve come *Una passione nel deserto*: storia di un «amore» tra un soldato fuggiasco e una pantera; niente di meno umano, e tuttavia è una storia terribile, dilaniante e insieme estremamente gentile. Talora, non spesso, Balzac si prova in gentilezze squisite, estreme; difficilmente più di qualche pagina, come la descrizione delle suore clandestine in *Un episodio sotto il terrore*, o la corsa

dell'amico che deve portare una ferale notizia nel *Messaggio*; ma la gentilezza di Balzac è sconvolgente, è una forma dell'orrore, è la presenza dell'umano, dell'infanzia, della amorosità nel cuore dell'inferno.

Intelligenza del male; una capacità di usare il male, di vederlo come presenza centrale, come luogo del mondo; non è il sottosuolo di Dostoevskij, non è la ilare follia dickensiana: il male balzachiano è il modo di essere del mondo, la sua legge, la sua struttura, anche la sua allegria; come i demoni danteschi, nei malvagi di Balzac appare non di rado una febbrile allegria, sconcia e furba; ecco *La locanda rossa*. Certo, talora i malvagi vengono puniti: ma la punizione non è mai esente da malvagità; la giustizia è modellata sulla mano del carnefice. Talora Balzac ride: ha un suo riso corposo, insolente, sgraziato e poderoso; e poi, sarà proprio riso? La storia del pittore Grassou, fallito e fortunato, è una trista risata; non c'è dubbio, Balzac è una canaglia.

Dire che in questi racconti si veda in qual modo egli sappia raccontare è inesatto; forse si vede qualcosa di più mirabile: quanto poco gli interessi saper raccontare. Balzac divaga, commenta, prende parte, insolentisce, deplora, chiacchiera, ammonisce, cita, riprende il filo, lo lascia indugiare, lo coglie e vi ci strozza; non è un raccontatore, è un parlatore, un oratore, un predicatore, di incerta fede, un cantante d'opera, un solista, un baro, un favolatore da osteria; gli interessa trasformare una storia in un inseguimento di parole; è quello che vi incanta, vi seduce, vi strega, vi fa star male e desiderare di star peggio, ma sotto la sua malefica e stupenda maestria. Se conosciamo poco questo impossibile Balzac, possiamo cominciare da questi racconti. Ma dopo, che cosa ci toccherà?

### *Dieci piccole inglesine*

«Mio padre è il curato di un paese a circa due miglia da Amwell. Sono nata nella canonica accanto al cimitero. Il primo ricordo che ho è quello di mio padre che mi insegna l'alfabeto dalle lettere scolpite sulla pietra tombale di mia madre. Ero solita bussare alla porta del suo studio, mi pare

ancora di sentirgli dire: “Chi è? Che vuoi bambina?”. “Andare a trovare la mamma. A imparare le letterine”. E molte volte, nel corso della giornata, mio padre metteva via libri e carte e mi portava in quel luogo. Mi faceva indicare le lettere, poi sillabare e leggere le parole: così, con l’epitaffio sulla tomba di mia madre come sillabario e primo testo scolastico, imparai a leggere». Quando ho letto questo attacco di racconto, ho provato qualcosa di simile a quel che debbono sperimentare i cani da caccia quando sentono la traccia di una selvaggina pregiata e importante. Che è mai questa storia di un epitaffio materno usato come sillabario? Qui c’è del fino. Vado a vedere la data, 1808. E chi ha scritto queste righe infantili e catastrofiche? Ah, ecco, Mary Lamb.

Proprio lei. La conoscevo solo come collaboratrice del più illustre fratello Charles: quelle storie da Shakespeare che si leggono da sempre nelle scuole d’inglese. Ma non per quel lavoro d’appoggio era soprattutto famosa.

Mary Lamb era entrata nella letteratura inglese per una strada un po’ indiretta: assistita da una tumultuosa follia aveva assassinato a coltellate la vecchia madre inferma. Un modo indiretto, ho detto, per attingere le regioni della letteratura. Riconosciuta pazza di intermittente demenza, Mary Lamb venne affidata alle cure del fratello Charles, letterato tra gli squisiti, ed anima tenerissima e sommessa; e a Mary, Charles consentì una vita protetta e attiva, la vita umbratile di una letterata tenuta per mano dalla follia.

Ma ritorniamo a quell’inizio di racconto. Nel 1808 Mary Lamb pubblicò un libretto curioso, all’apparenza una coserellina dolce e candida: si suppone, infatti, che dieci ragazzette, ritrovandosi a scuola, raccontino una qualche loro infantile, innocente esperienza, sotto la paziente regia di una maestra, la signora Leicester che dà titolo al libretto: *La scuola della signora Leicester*. Insisto, notate, a usare diminutivi: mi piace insistere sui caratteri minuscoli, esigui, acerbi, anche pedagogici dei raccontini delle bambine. Perché la grazia estremamente inquietante di questa storia sta proprio nelle implicazioni della innocenza infantile. Vorrei spiegarmi con un esempio musicale: in talune musiche mozartiane, brevi e stravaganti, appaiono strumenti inconsueti, dal suono bleso, acre e infantile: penso al corno

di bassetto e alla glassharmonika.

Il risultato è qualcosa di sinistro, di soave, di implicito; una innocenza insaporita di angoscia. In un racconto, *Le nozze di papà*, la madre morta e sostituita è rappresentata da una stanza - la stanza della malattia mortale - sempre chiusa, e che si può solo scrutare attraverso la serratura; quel nulla che si vede è la Madre che ha la durata della morte e la permanenza della vita. «Un balenare di tende cremisi», la memoria di una voce esile che la bambina tenta di rifare - non direi «imitare».

Ecco un altro attacco, che potrebbe dar l'avvio ad un racconto infinito: «Quand'ero molto piccola, ricordo, andai a stare per un periodo con uno zio e una zia che vivevano nello \*\*shire. Credo di esservi rimasta circa un anno. Ignoro il motivo per cui venni lasciata così a lungo dai miei genitori i quali, pur essendomi molto affezionati, non vennero mai a trovarmi in tutto quel tempo. Non prevedendo di avere un giorno l'occasione di raccontare i casi della mia vita, non ho mai pensato di indagarne i motivi». Onestamente, Stevenson non avrebbe fatto di meglio. In un altro racconto, *La zia strega* - cui forse ebbe mano Charles, e la cosa mi irrita - una bambinella racconta della instabile natura di una zia, «dolce creatura che mi amava più di ogni altra cosa al mondo» oppure «una strega, una creatura odiosa a Dio e agli uomini, che leggeva all'incontrario le sante preghiere e forse voleva distruggermi». Uno dei racconti più straordinari, *La bambina scambiata*, meriterebbe da solo un'indagine: mi limiterò a dire che si tratta della storia di una bambina di umile origine che è stata messa al posto della figlia di un nobile, e ne è consapevole; e che per divertimento macchina una favola teatrale, come usavano i bambini, che rivela la frode. A questo punto, rinunciando ad esaminare partitamente i racconti, non posso non chiedermi quale sia il significato di questa che dovrei chiamare la figura retorica dell'infanzia. La mente corre a due classici infantili, l'*Alice* di Carroll, e Pip, il protagonista di *Grandi speranze* di Dickens: di questo, leggetevi le prime due pagine e rabbrivite. L'infanzia delle allieve della signora Leicester è una sorta di Eden affollato di simboli: tutti i simboli, perché l'Eden non è l'innocenza ma la presenza, nel linguaggio dell'innocenza, di

tutti i segni del male, della decomposizione.

Il «bambino» è uno strumento di osservazione di spaventosa potenza, non velato dalle lusinghe della società, un mezzo per evocare il male, il dolore, il Serpente - noto protagonista dell'Eden - senza darne alcun giudizio, senza avvertirne la solenne malignità. La miscela di morte e vita, la complicità del benefico e dello stregonesco, l'ambiguità di nozioni come bambino, adulto, maschio, femmina, tutto ciò che è tabù per chi non è infantile, pare non aver veli davanti alla sensibilità fantastica di chi è acerbo. Fra tutti i modi della letteratura, l'infanzia è il più elusivo, il più fondo, insondabilmente malizioso.

### *Lo scrivano misterioso*

«Sono un uomo piuttosto anziano. La natura della mia professione, durante gli ultimi trent'anni, mi ha messo in rapporto abbastanza diretto con una categoria di individui interessanti e alquanto singolari, sui quali, finora, almeno per quanto ne so io, non si è mai scritto nulla: alludo agli scrivani, copisti degli avvocati».

Sono le prime righe del racconto lungo di Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*. Non posso leggerle - e quante volte le ho mai lette - senza provare ogni volta una sorta di stupore, un lieve sbalordimento, come di chi per la prima volta usi la macchina del tempo. Man mano che procedo nella lettura di questo, che è tra i grandissimi racconti che in una vita si possano leggere, non posso non chiedermi: «Dove sono? In quale anno, in quale luogo, chi ha potuto scrivere un racconto così totalmente privo di data, di coordinate geografiche?».

Bartleby ha una data: 1853. È l'anno, per dirne una, del *Trovatore* di Verdi. E allora? Solo questo: Bartleby non può essere contemporaneo del *Trovatore*, non ci credo, è un furto perpetrato grazie ad un uso astuto e frodolento della macchina del tempo. Qualcuno sarà andato magari nel 2853, è entrato in libreria, ha comperato, o piuttosto rubato questo *Bartleby* e lo ha riportato nello «stupido» secolo diciannovesimo.

La situazione - non la storia, giacché non v'è storia - di Bartleby è tanto semplice quanto insondabile; un pacato uomo di legge che ha uno studio con tre scrivani, ne assume un quarto: Bartleby. L'uomo di legge ha qualche parentela con certe figure di Kafka, oneste e chiamate a dialogare con il mistero; ma chi è Bartleby?

Costui «copia», letteralmente; egli è colui che trascrive, attentamente e silenziosamente, i documenti che gli si propongono. Ma quando l'uomo di legge gli chiede qualsivoglia altra prestazione, anche la più ovviamente collegata con i suoi compiti, come controllare quel che ha scritto, egli risponderà con una frase sommessa e cortese, che nasconde tenebre indecifrabili: «Preferisco di no».

Egli non esegue altri doveri che non siano il copiare; non gli si possono affidare commissioni, non accoglie né ordini né preghiere: preferisce di no. Bartleby non pare abbia né parenti né amici; non ha casa; e quel suo angolo oscuro, che dà su un angusto cortile, quella sedia e quel tavolo sono il mondo in cui egli ha scelto di vivere.

Ma vive, Bartleby? Invano l'uomo di legge cerca di irritarsi, di blandirlo, di licenziarlo; egli «preferisce» restare in quel posto. E quando il padrone cerca, disperatamente, di capire il misterioso e mite, ostinato «no» di Bartleby, egli risponde con un enigmatico: «Ma occorre spiegarglielo?».

Dunque, per Bartleby il suo comportamento è chiaro, ovvio; egli pare stupirsi che altri non capisca. Ma Bartleby è anche incomprensibile; e, misteriosamente, è contagioso. Quel suo verbo «preferisco» si comunica all'uomo di legge, agli altri scrivani. È impossibile colpirlo, allontanarlo, toccarlo in qualunque modo. Alla fine, sarà l'uomo di legge a traslocare, e la situazione si avvierà alla sua tragica conclusione.

Ma «chi è» Bartleby? Il fascino del racconto sta in questo semplice fatto: né i personaggi, né l'autore, né il lettore sanno chi mai sia Bartleby. Certamente ha a che fare con la morte: tre volte è detto «cadaverico» - «mitemente» - ed alla fine si ricorda che egli fu impiegato alle poste, all'ufficio delle Lettere Morte - Dead Letters - cioè lettere che fu impossibile recapitare, per la morte del destinatario.

È, forse, Bartleby, totalmente contagiato dalla morte, tanto da non aver rapporto alcuno con ciò che è vitale, anche il

semplice cibo? O è, semplicemente, dalla parte della morte, un uomo che vuole stare sempre al medesimo posto, giacché per lui il mondo non esiste? E perché, allora, accetta di copiare? Vengono a mente i personaggi di certi romanzi di Walser, come *L'assistente* o *I fratelli Tanner*, personaggi che nella devozione al servire mimano il grado minimo dell'esistenza.

Ma tra l'uomo di legge e Bartleby intercorre un qualche rapporto. È, forse, lo scrivano, un doppio negativo del suo padrone? Quell'essere magro e pallido è l'affettuoso mormorio del nulla che si spinge, si insinua nella vita dell'uomo fortunato, socialmente accettato? Bartleby è più che solo, è la solitudine; come tale ha una esistenza esigua, lisa, che sarebbe vano aggredire.

Perché questo è pur uno dei caratteri misteriosi di Bartleby: inoffensivo e rovinoso, egli non può essere sfidato. Polivalente e insieme quasi inesistente, Bartleby non è un personaggio: è una presenza misteriosa e dolcemente tetra, un sommesso messaggero del nulla, che ci consegna un messaggio, tanto indecifrabile quanto ovvio.

### *Strada facendo con Pallina*

In che modo si sceglie un libro da leggere, da, mi si perdoni la parola, recensire? Ad esempio, per dispetto, per sollievo, per protesta, per sfinimento. Dopo aver letto certi racconti psicologico-mondani di Capuana, avevo bisogno di qualcosa di risolutamente infimo, di ruvido, anche un po' volgare.

E la buona sorte mi ha portato tra le mani un buon normanno, il vecchio Guy de Maupassant. Un volume sodo e tosto, cinquecento pagine, ventisei *Racconti* (a cura di Mario Picchi, «I grandi libri», Garzanti). Sembra molto: ma quante pagine ha scritto Maupassant? I racconti da soli son più di trecento. Quante antologie si possono trascinare da questa produzione immane? E, notate, tutte antologie criticamente ben fondate.

Maupassant: in che senso, poi, è infimo, volgare, ruvido? È un grande scrittore o, come si dice, un sottoFlaubert, uno scrittore di racconti per riviste, che sarebbe una cosa



disonorevole? È un fatuo dalla penna facile, o c'è dell'altro?

Ho letto d'un fiato queste cinquecento pagine, con il piacere con cui si trova un vecchio amico, qualcuno di cui non si avevano notizie da troppo tempo, chissà se è ancora al mondo, forse s'è sposato, dove è finito il suo indirizzo? Insomma, un po' di senso di colpa. Come l'ho trovato? Non s'è sposato, è in buona salute, è sempre un eccellente cantastorie. Ho l'impressione che non sia al sommo della sua gloria terrena, ma l'ho trovato di un raro divertimento, uno di quegli scrittori di cui si può dire non annoia mai.

È vero, Maupassant più che lo spirito acre del critico, più che la ambigua lusinga del recensore, ispira la chiacchiera seduttiva del viaggiatore di commercio. Irretisce, stabilisce un rapporto personale, sembra sempre che ti racconti storie private, che ti confidi i segreti plebei cari alla ciarla oziosa del perdigiorno.

Ma è così? È, dunque, lo scrittore infimo di cui si parlava, lo scrittore volgare? La mia impressione è che Maupassant sia talmente gradevole da far dimenticare quanto complessa sia la sua invenzione narrativa. Non sono molti, ma ci sono, scrittori che tendono a sospendere la attenzione critica del lettore; ad esempio, Dickens. Forse Maupassant è della stessa famiglia: non basta leggerlo, bisogna rileggerlo. Occorre tenere a bada il fascino della straordinaria voce raccontante. E poco alla volta il racconto cambia.

In questa antologia troviamo alcuni tra i racconti più famosi di Maupassant: ad esempio, *Boule-de-Suif* (qui tradotto *Pallina*), e *La casa Tellier*.

La storia, in entrambi questi racconti, è facile, cattivante, curiosa. Ma se proviamo a riassumerla, resta in mano poca cosa. Nella Francia del 1870, occupata dai prussiani, Boule-de-Suif, prostituta, si trova in compagnia di gente distinta, in viaggio da Rouen a Le Havre; lungo la strada vengono fermati da soldati prussiani il cui comandante non consente che il viaggio prosegua, a meno che Boule-de-Suif non si intrattenga con lui, secondo le regole della sua professione. Ma Boule-de-Suif è patriota e rilutta. Le persone distinte che viaggiano con lei manovrano con pazienza per indurla a cedere; le offrono amicizia e rispetto, purché... Boule-de-Suif cede; il viaggio riprende, la povera ragazza è tenuta in

disparte, è tornata una poco di buono, una prostituta da tenere a bada.

Questo è il contenuto manifesto del racconto; ma la potenza del racconto non sta nella storia - non sta mai nella storia, se c'è veramente potenza. A una seconda lettura, quando già conosciamo, o crediamo di conoscere, la vicenda, vengono alla luce segni nascosti. La figura della donna grandeggia di fronte ai viaggiatori per bene, portatori di una equivocità più accurata, sensibile, sleale. La donna, la prostituta, è la persona onesta, generosa, indifesa, che non capisce la miserabile astuzia dei compagni distinti; dunque il racconto sta in questa duplicità, per cui la donna centrale, la donna venduta è insieme la figura infima e la suprema; ma non è ambigua, è semplicemente una figura più ampia, più solitaria, inclusiva di diversi, apparentemente incompatibili livelli di esistenza; ma solo lei, che fa mercato di sé, conosce la virtù astratta della generosità verso gli ignoti, della degradazione caritatevole.

Forse si può trovare un contenuto latente ulteriore: ignoriamo che questa storia abbia dei personaggi; Boule-de-Suif non è una persona, è un luogo di intensità misteriosa, un punto dinamico enorme, di cui non riusciamo a definire la forma, perché è totalmente duplice; è importante notare che la duplicità non è ambiguità; il luogo è sede della contraddizione, e per questo, perché è due immagini, il luogo Boule-de-Suif è l'unico esempio di totalità; tutto il resto, gli altri luoghi, gli altri personaggi, sono di volta in volta una immagine sola; sono errori, figure servili, gli schiavi della grandezza centrale; e in definitiva il tema del racconto è, appunto, la grandezza, e la sua irriducibile duplicità.

Anche *La casa Tellier* è essenzialmente uno studio sulla duplicità, non sulla ambiguità. La «casa» è un bordello, le cui cinque associate vanno con la padrona ad assistere alla prima comunione di una nipote di madama. Il racconto ha tre momenti: il bordello - la commozone cerimoniale, l'estasi non fittizia ma non religiosa - il ritorno, senza conflitti, alla condizione iniziale. La pluralità delle voci fa della *Casa Tellier* un racconto-parabola, ma privo della consueta garanzia di una morale; le donne del bordello sono tenere, un po' sciocche, sentimentali, ma sono anche la duplicità, il qui

e l'altrove, hanno una pluralità di volti, mai una maschera. La mia impressione è che anche Maupassant sia un autore dai molti volti; sotto il suo volto di viaggiatore di commercio, di seduttore normanno, si nascondono volti e volti, che raccontano una occulta storia di terribilità, di indescrivibile grandezza.

*Maghi, orchi, reucci...*

Personalmente, detesto Luigi Capuana: lo ritengo scrittore assolutamente deplorabile, e i suoi racconti e romanzacci come *Giacinta* sono tra il peggio che abbia prodotto il peggior secolo della nostra letteratura. E tuttavia qualcosa continuava a incuriosirmi, a insidiarmi, una lontana memoria, grazie alla quale non mi riusciva di dare semplicemente alle fiamme o archiviare nei solai della mia privata inquisizione il signor Capuana.

Da bambino, il nome di Capuana mi si era alleato a certe fiabe che m'erano assai care; e pertanto aspettavo semplicemente che i dotti, dato fondo, come sogliono, a tutto ciò che poteva esservi di sgradevole ma storicamente giustificato, si accorgessero delle fiabe. Pare che il momento sia venuto: ed ecco ora nelle amabili edizioni di Sellerio due raccolte: *C'era una volta* che è del 1882, e *Il Raccontafiabe*, che è del 1894, altre fiabe scrisse poi Luigi Capuana, e resta solo da sperare che escano tutte: perché è per queste opere e solo per queste - neanche per il pur leggibile *Marchese di Roccaverdina* - che il signor Capuana sopravviverà. Per amore di tutte queste Reginotte, e Reucci, e poveracci magati e trasmutati, e maghi e orchi, io voglio credere che ci fossero due Capuana, un Capuana Hyde e un Capuana Jekyll, e che uno scrivesse *Giacinta*, che sarebbe come fare a pezzi una tenera fanciulla o dar fuoco ad un affollato orfanotrofio, sotto Natale, e un altro scrivesse queste delizie, queste brioches calde calde e leggere, ridevoli, svelte, sciocche e furbe, povere e fastose, regali e plebee, come han da essere le fiabe.

Quando Capuana (quello bravo) pubblicò *C'era una volta* era il momento di *Pinocchio*; e figurarsi se dei colti e

aggiornati prefatori potevano lasciarsi sfuggire l'occasione: «le differenze tra *Pinocchio* e la raccolta capuaniana sono in parte riconducibili a un uso rivoluzionario e a un uso conservatore del materiale fiabesco». Oserei dire che *Pinocchio* ha una diversa dimensione, e soprattutto una sensibilità fantastica del notturno, del negativo, un naturale senso del labirinto interno che struttura la fola – giacché non me la sento di nominar «fiaba» *Pinocchio* – che non stava a cuore al Capuana, affascinato dalla iterazione, dal valore di gioco e insieme di sortilegio delle figure che maneggia, da quel loro apparire e scomparire, quel luccicare esiguo delle immagini; e la brevità delle fiabe fa già parte della fiaba, della sua stupenda e minima esistenza.

È interessante notare qualche differenza, se non mi sbaglio, tra la raccolta dell'82 e quella del '94. Dovessimo supporre che Capuana avesse letto e studiato *Pinocchio* – che forse non è e comunque poco importa – se ne dovrebbe dedurre che in quel libro egli aveva trovato un segno del negativo, del «nero», aveva veramente incontrato quella fata negativa che ininterrottamente insegue il burattino magato. Nella seconda raccolta vi sono grazie negate, condanne eseguite, orchii e orchetti e orchesse con la bocca sozza di sangue infantile, esseri non solo maligni, ma di non medicabile malignità: da uccidere.

Il rischio fiabesco, che è sempre presente nella favola, appare qui inasprito, incattivito, forse spaventato. Il tema della fiaba coinvolge la sacralità e la sconsecrazione, la degradazione e il disvelamento: il fascino di questi temi intimamente terribili sta nella loro miniaturizzazione, nell'esser ridotti a disegni d'aria, rapidi refoli di parole consuete, cantilenate. E di questa sacra burla Luigi Capuana è maestro.

#### *Quattro storie non raccontate*

Certamente debbono esistere da qualche parte lettori che non hanno ancora gustato gli squisiti malesseri che può offrire Joseph Conrad; giovanotti di acerba letteratura, suppongo, o vecchi che hanno dissipato una irritante

esistenza. Per costoro molto raccomanderei, o come iniziazione o come emendamento, questo delizioso volumetto, che raccoglie quattro racconti che vanno dal fascinoso truculento fino al più sottile travaglio, la tragedia immobile, di cui Conrad è maestro.

Un tocco conradiano accompagna la traduzione e non vorrei trascurarlo: una nota dell'editore dice: «L'editore dichiara di aver fatto di tutto per rintracciare Giovanni Marcellini». Giovanni Marcellini tradusse i primi tre racconti per una edizione del 1952; e con finezza è stata recuperata questa traduzione, singolarmente felice, alla quale ben si accompagna la traduzione dell'ultimo racconto, di Ottavio Fatica. In ogni caso, la nota dell'editore sembra una chiosa al famoso e stupendo racconto, *Il piantatore di Malata*.

Il primo racconto, come nota giustamente Enzo Siciliano nella introduzione, è un divertimento stevensoniano, con l'aggiunta di una esplicita citazione di Wilkie Collins (*A Terribly Strange Bed*). Ma gli altri tre appartengono al cuore del massimo Conrad. Quale sia codesto cuore non è facile né capire né suggerire. Conrad ha due qualità apparentemente contraddittorie, che pertanto generano una tensione affascinante e insopportabile, qualcosa che rammenta Dostoevskij. Il suo linguaggio è classico, la sintesi solida, il tono impassibile, la frase, il lessico sono lavorati con duro ed esatto mestiere; insomma, è una prosa tendenzialmente ferma. Ma codesto edificio stilistico immobilizza ed esaspera una microdinamica furibonda, una frenesia di enormi passioni alchemicamente miniaturizzate, fragori accuratamente placati, smorzati, ma che mantengono intatta la loro terribile forza distruttiva. Questa operazione di affrontare la tragedia con gli strumenti della tradizione, anche dell'accademia, dà alla pagina di Conrad una fermezza e insieme una violenza indiretta che consumano qualsiasi patetismo.

Malgrado l'apparenza, Conrad non è scrittore di storie da «raccontare»; in realtà, è estremamente monotono, nel senso che il suo tema essendo il centro, nessun altro tema potrà mai prenderne il posto. Presto ci si accorge che la monotonia essenziale di Conrad è ciò cui non vorremmo in nessun caso rinunciare, come quell'insieme di malessere e di decenza di

cui egli è l'instancabile portatore.

Per completare questo prezioso volume potrei suggerire un altro lungo racconto, *Il compagno segreto*, e risulterà chiaro che questo catalogatore di disperazioni e oggetti esattamente disegnati era, come chiunque tenti di «raccontare il centro», un perfetto allegorista.

### *Raccontò l'angoscia e la tenera malattia*

Dunque, è tornata: è tornata dall'Ade, dallo Sceol nel quale conducono la loro esigua vita sospesa le animule cui non resta altra vita che quella che si affida a poche pagine perfette, un suono, un colore: quella infida e triste vita che una volta si chiamava Gloria. È tornata la larva esile ed elegante di Katherine Mansfield, lei appunto, che avevamo quasi dimenticata, che sospettavamo prossima a perdersi. Siamo stati, io tra gli altri, siamo stati assai sordi. Ma vedete quale è il pregio di invecchiare: di poter dire, nel saldo porto degli anni, che una volta, in mare aperto, siamo stati sciocchi.

Il ritorno di Katherine Mansfield (*Tutti i racconti*, i primi due volumi presso Adelphi, tradotti da Floriana Bossi, Cristina Campo, Marcella Hannau, Giacomo Debenedetti, introduzione di Lucia Drudi Demby) ha tutta l'aria di essere definitivo. Torna secondo l'atto, il modo che le fu congeniale sempre, da ospite, da straniera, con un che di esotico e di eccessivamente esatto, questa donna che venne ad abitare il nostro mondo per trentaquattro anni, la perenne, consunta malata, morente innamorata della vita, cui ora spetta l'insopportabile, angusta eternità della Gloria.

Leggere, o rileggere dopo molti anni e molti libri, questi racconti, dà una sensazione di letizia dolorosa, la felicità severa di incontrare qualcuno che scriveva avendo in mente una sorta di perfezione, una scrittura elusiva ed impossibile, una letteratura esigente, rigorosa, spietata; e con quella idea della letteratura scriveva pagine di una lievità, una illusionistica inconsistenza, tra essere, alludere, cessare di essere; pagine che non vogliono voce per essere lette, ma non più di un sussurro interiore, una parlata di ombre, un

chiacchierio di pure immagini che hanno rinunciato al corpo, ma non a quella lancinante illusione che è l'esistere, il consistere in una instabile e rapinosa corrente di oggetti, cose, calore, acqua, fiori, ricordi, errori, amori e disamori.

Questi due primi volumi raccolgono *Felicità (Bliss)* che è del 1920, e *Garden-Party*, del 1922, l'anno precedente alla morte. In quegli anni, Katherine Mansfield ebbe amica e dirimpettaia l'affilata ombra vivente, il minuzioso pallore di Virginia Woolf, molto, molto inglese; ma in comune avevano quella diffidenza, quel fastidio del raccontare sociale e socievole, quello che Virginia Woolf riconobbe in Arnold Bennett, concludendo che «questo non è letteratura». E in quegli anni si preparava, forse ignorandolo lei stessa, uno dei massimi ingegni letterari del secolo, Ivy Compton-Burnett, in cui la feroce astrazione si allea ad una perfetta, pacata durezza di contemplazione vitale. Tre scrittrici, tre scrittori deliziosamente contaminati di intelligenza, astrazione, elusività, angoscia.

La fragilità, una fragilità inattaccabile e leggera, è la perfezione inseguita, quietante, castamente trattenuta dalla Mansfield. Nella prefazione, impetuosa ed elegante, Lucia Drudi Demby rammenta le «epifanie» joyciane: quelle subite, rapide apparizioni di immagini, ciascuna delle quali è isolata, ma che, giustapposte nella memoria, formano un disegno; esattamente questo disegno fatto di quantità discrete, separate, discontinue persegue la mano, esatta e severa quant'è leggera, della Mansfield.

«Nonostante i suoi trent'anni, Bertha Young aveva momenti come quello, che si sentiva la voglia di correre anziché di camminare, di abbozzare passi di ballo su e giù dal marciapiede, di giocare al cerchio, di buttar qualche cosa per aria e riprenderlo al volo, starsene lì a ridere di nulla, semplicemente di nulla». È l'inizio di un famoso racconto, *Felicità*, che dà il titolo al primo di questi volumi; e poiché quel racconto, mescolato con gli altri, è anche il nome degli altri, di tutti, forse dice e non dice qualcosa di quello che la scrittrice stava tentando: una condizione stilistica in cui la felicità sia insieme caso e precisione: sia abbandono e illuminazione.

«Non lottare contro il flusso e riflusso della vita», «una vita

spensierata, avventata», aveva scritto in un altro racconto; ma non può sfuggire come il fascino attivo di questa «felicità», di questa «vita» sia nella sua distanza, nel suo proporsi ed assentarsi ugualmente casuali, nella crudele e lieta distrazione con cui tormenta, invade, illumina, inombra, uccide. *Felicità* non è un racconto felice, è anzi uno dei più sottilmente angosciosi; ma l'angoscia, l'impermanenza, ancora l'errore è appunto il misterioso segnale, la tessitura sottile e compatta, che lega l'uno all'altro gli immotivati e irresistibili momenti di «felicità».

L'impressione che lascia nel lettore la trama delicata e sapiente di questa prosa, è ancora questa: una serie, che parola povera, una manciata - penso, insieme, al gesto di chi scaglia e di chi colloca - di istanti, di singulti di luce, che fanno apparire precari e struggenti profili, immagini a due dimensioni, ombre volontarie, appoggiate, ma non catturate dalla vita, né catturabili. Questo disegno di punti di luce non posa su nulla, è puro librarsi; e questa è l'esattezza perigliosa dello stile della Mansfield, quella rarefazione che non è mai provvisoria, labile, casuale.

Ma, molto lontano da quell'appunto di acre e volatile bellezza, si scorge qualcosa cui i punti che vediamo sulla pagina sembrano alludere: ed è un luogo di purissima angoscia, non un'angoscia psicologica, non un cruccio, l'affanno quotidiano: ma il dolore assoluto che è evocato dalla «felicità» di Bertha Young, il consistere, codesta felicità, di «momenti», di non essere la vita, ma solo la struggente, illuminante illusione del vivere; l'epifania, l'apparizione è qualcosa da «buttare per aria e riprendere al volo»; ma Katherine Mansfield sapeva che quello che lei voleva, esigeva, sperava, era scrivere «di nulla, semplicemente di nulla».

### *Prosa e racconti di Dylan Thomas*

Al lettore che chiedesse a qual parte porre mano in primo luogo, di questo massiccio e composito volume di prose di Dylan Thomas, credo che risponderai: *Il Dottore e i diavoli*. Non che sia, questa, l'opera straordinaria, la scoperta del



libro: la direi, anzi, di qualità mezzana, una cosa assai curiosa, singolare e avventurosa di costruzione, ma viziata da una qualità retorica - la retorica del film, giacché questo doveva essere appunto un testo cinematografico -, da una sentenziosità roca e impettita, che le tolgono velocità. Ma l'invenzione è splendida e a mio avviso illuminante: mai l'ambiguità sostanziale di Thomas si è concesso più scoperto e asciutto giuoco intellettuale.

La vicenda che si racconta nel *Dottore e i diavoli* è estremamente gustosa, ed ha fondamento storico del tutto concreto. Nell'Ottocento, chirurghi e studiosi d'anatomia in Inghilterra potevano, per legge, far pratica solo sui cadaveri dei condannati a morte; ne fosse causa la probità dei costumi o la cautela dei giudici, pare che la provvista fosse affatto inadeguata, per cui nelle Università inglesi grande e urgente era la richiesta di salme; è noto che la domanda crea l'offerta: pertanto, si era via via sviluppato un genere di assai notturno mercato nero: bande organizzate cavavano fuori dalle tombe cadaveri recenti, li vendevano alle Facoltà di Medicina; pare che per non più di sette sterline si potesse avere un articolo decoroso. Ma ecco che due di codesti uomini delle tenebre ebbero l'idea, economicamente assai evoluta, di prendere nelle proprie mani e curare l'intero ciclo industriale; non più attendere che capitati tra le mani un cadavere purchessia, che può anche risultare scadente e inadatto alla bisogna; ma fabbricarlo. Insomma, uccidere. Poveracci, prostitute, miserabili di nome incerto e non cari ad alcuno, venivano soppressi e tosto recapitati all'Università, affidati al chirurgo. Costui, che qui ha nome dottor Rock, accetta la merce senza far domande, paga subito e non senza generosità: ma appare chiaro che egli sa in qual modo venga confezionato l'articolo. Alla fine, il traffico viene scoperto: i due assassini vengono catturati, ed uno di essi finirà sulla forca, fornendo così legittimo materiale di studio al teatro anatomico della Facoltà di Medicina.

Il lettore troverà pagine assai gustose in questo scenario mai realizzato: specie certe torve e allucinanti immagini di bassifondi, di una vitalità grottesca e impudica, tra scena di genere e moralità allegorica. Ma il fascino dell'opera sta

essenzialmente nella sua radicale ambiguità. Ogni gesto dei suoi protagonisti è ambivalente; il dottor Rock è uno scienziato, e come tale investito di un compito morale cui non può disobbedire: il destino gli ha affidato il compito di conoscere e far conoscere sempre meglio i segreti del corpo umano: per obbedire a codesto imperativo gli servono cadaveri, e li accetta comunque procurati; non è suo compito confermare una moralità sociale, ma allargare a qualunque costo i limiti della conoscenza, della consapevolezza; dunque, un compito rivoluzionario. Suoi naturali alleati saranno dunque gli asociali, i delinquenti, i rubacadaveri; senza il delinquente, il compito morale del dottore non potrebbe realizzarsi; e l'imperativo morale del dottore trasforma dei ladruncoli in assassini. Né Rock né i criminali trovano aiuto nei valori collettivi: ma la loro diserzione è di segno opposto. Rock è un solitario, destinato all'odio della folla, come solitari e destinati alla forca o alla galera sono i suoi «collaboratori»: la solitudine del primo viene da fedeltà ad una moralità inconsueta; quella degli altri, da idiozia morale. Il problema è insolubile: forse non è nemmeno un problema, ma una condizione esistenziale, che può essere solo descritta, così come deve, talora, essere vissuta. Nessuna conciliazione, nessuna mediazione è possibile.

Codesto tema della ambivalenza, dell'ambiguità dei gesti vitali è essenziale a Thomas: è il tema di tutta la sua poesia, da quella prima lirica del primo libro di versi, *Io vedo i ragazzi dell'estate*, che allaccia simboli di gelo e fecondità, estate e rovina; la sua venne detta poesia di «tomba e grembo»: intendendo che tomba e grembo sono ugualmente fecondi e mortali, amorosi e impersonali.

Codesta casistica esistenziale assai più lucidamente si esemplifica nella poesia di Thomas: ma mette conto di vedere in qual modo preme anche in queste prose, risolvendosi quasi sempre in modo più imperfetto, giacché a Thomas servivano una velocità, un ardore, una solitudine verbale che mal s'accordano con il passo della prosa, greve di nessi e articolazioni.

I *Primi racconti* - scritti tra il '34 e il '39, contemporaneamente ai primi tre libri di versi - sono un baldanzoso tentativo di scrivere una prosa fantasiosa,

sonora, ritmica; gremita di simboli, insomma, quanto la poesia. Certo, non mancano le pagine intense, ma sempre ingorgate e surriscaldate. Le immagini, i frammenti di miti sfolgorano di selvatica atrocità; come il racconto del padre che brucia il bambino che egli ha avuto dalla propria figlia; o altre emblematiche e inafferrabili storie di streghe, di macchie di sangue, di venti notturni. Manca l'ironia che sola regge il giuoco dell'ambiguità, e sola ne può descrivere la tragicità dialettica e ilare. Sebbene estrinsecamente letteraria, la prosa dei *Primi racconti* è in realtà pratica e privata e impura, ben lontana dalla veloce, limpidissima articolazione delle pagine più felici.

Nel 1941 Thomas pubblicò il primo capitolo di un romanzo che non portò mai a termine: *Avventure nel commercio della pelle*. Quel che si poteva utilizzare della invenzione stilistica dei *Primi racconti*, Thomas lo salvò in queste poche pagine - qui, una sessantina - ma con più lucida gioia narrativa. Il protagonista, un giovanottello, lascia la cittadina natale e si reca a Londra, in cerca di fortuna: prima di partire rompe, straccia, guasta, insozza le care e vecchie cose che riassumono la rispettabilità sociale della sua famiglia: operazione che egli esegue di notte, segretamente, senz'ira e con metodo. Sul treno, nel gabinetto (luogo che Thomas ama molto, come a suo modo solenne e simbolico) butta via l'elenco delle persone influenti cui potrebbe rivolgersi; a Londra, finisce presso un antiquario, ed una improbabile ragazza lo colloca, nudo, in una vasca di acqua gelida, e lo ubriaca di acqua di colonia.

Nel *Commercio della pelle* Thomas mostra in qual modo egli possa affrontare e governare la dinamicità dell'ambiguo: con una violenta aggressione di ilarità. Una ilarità acre, intemperante, anche teppistica, clownesca, non senza un elemento di bruto e lucido sadismo, che è del clown; ma soprattutto plastica, visibile, tangibile, e direi anche recitata, da palcoscenico. Thomas ha gesti e ritmo dell'attore: proprio del guitto, intendo, cui accada di recitare con rapinoso stile, guidato dalla fedeltà alle esigenze di un corpo grosso, potente, colmo di vitalità. Le operazioni caute e anzi vigliacche con cui, la notte prima della partenza, nella casa ignara, il giovane ribelle straccia fotografie, scoccia teiere,

frantuma piattini, sporca quaderni e libri dei conti, sono una farsa brutale e rissosa, nient'affatto benevola e candida. E così la lettera che finge di scrivere da Londra, l'unica che veramente avrebbe caro di scrivere alla mamma che egli ha baldanzosamente disertato: «Cara mamma ... questa mia è per dirti che sono arrivato sano e salvo e che sto bevendo al bar della stazione con una puttana. Più tardi ti saprò dire se è irlandese...».

Delle opere qui raccolte, due sono tra le cose bellissime di Thomas, da leggersi per pura gioia dell'intelligenza e dei sensi: i dieci racconti del *Ritratto dell'autore da cucciolo*, e il radiodramma *Sotto il bosco di latte*.

L'una e l'altra opera illustrano le condizioni in cui Thomas può dare il meglio: giacché è scrittore di assai rigorose esigenze intuitive. Gli serve in primo il senso della voce, del personaggio, dell'elemento portante, senza il quale il discorso si fa casuale, astratto, impersonale; esigenza, questa, drammatica, teatrale. Codesta incarnazione della voce egli consegue nel *Ritratto* per semplice vitalità delle figure: come quel nonno che, a notte, nella sua camera, grida clamorosi *Hoplà!* a ipotetici cavalli impetuosi. In proposito, sulla scorta probante di codesto nonno di estrosa follia, è da notare come occorra a Thomas un elemento di demenza, di gagliarda bizzarria: ed appunto codesta sregolatezza gli consente di isolare la vitalità del gesto, depurandolo delle limitazioni impersonali della socialità. Di qui trae l'elementare ricchezza delle sue figure di ragazzi, ancora alla periferia della società, arroganti e fedeli ad una propria privata follia, mentitori, ladri, canaglie e, naturalmente, rovinosamente onesti. Così, anche, certe figure di fieri e capricciosi vegliardi: il nonno che solo di notte si mette il panciotto della festa e vuole essere seppellito in un posto dove, a stirarsi le gambe, non ci sia rischio di finire in mare; o lo zio Jim, uso a meno innocenti follie.

*Sotto il bosco di latte* è, naturalmente, una tessitura di voci, monologanti, dialoganti, un chiacchierio pettegolo e dolcissimo, tra sonno e veglia, di un villaggio gallese: gente fantasiosa, quella, litigiosa anche, legata in una comunanza solenne e tragica di vivi e morti, allacciati dal fatale confluire del sangue comune, dalla continuità di uomini e donne della

stessa tribù, legati alle stesse fedeltà, consapevoli dei medesimi peccati, ed anche, o soprattutto, di un medesimo riso. Giacché nel radiodramma, come nei racconti, il tema segreto è l'ilarità dell'esistenza fedele alla propria natura, ilarità che illumina e intende anche la morte e la solitudine e l'angoscia.

Insieme ai primi racconti del *Ritratto, Sotto il bosco di latte* è straordinariamente divertente; tanto intensa è la prosa, quanto rapida, gustosa, qualcosa che toglie il fiato e deliziosamente disorienta. Una prosa da toccare, maneggiare, calda e colorata, che rivela come l'intelligenza sia dotata di sensi, sia cosa terragna e concreta. Queste pagine mostrano un'altra essenziale qualità del lavoro di Thomas: una sorta di ipnotismo che fulmineamente si istituisce e si scioglie, un violento afferrare e abbandonare una preda sanguigna di immagini, e parole, e figure: gesto scattante, per nulla intellettuale, in cui, come in una balenante figura di danza, Thomas chiude la propria corporale allegria, e la ricorrente, selvatica tristezza.

### *Un cattivo con i fiocchi*

Divertente, estremamente divertente. Roald Dahl è uno degli scrittori più spassosi che conosca. E, soprattutto, è malvagio. Più esattamente, è quello che si dice «una carogna». È noto per alcuni libri per bambini, che hanno la qualità, rara e preziosa, di presupporre dei bambini molto, ma molto cattivi; bambini che fanno mangiare lucido da scarpe e medicine per mucche alla vecchia nonna.

Queste *Storie impreviste* (trad. di A. Veraldi, Longanesi) sono famose e se lo meritano; leggo nel risvolto che sono finite in non so quale televisione, e questo mi dispiace, perché mi pare che siano da godere in silenzio, appena assistiti dal fruscio delle pagine.

Dahl ha qualcosa dell'imbroglione delle tre tavolette; solo che, alla fine, ci fa scoprire l'imbroglione, e ti dà una sorta di disagiata sollievo; «proprio divertente» mormorate, tenendo a bada un brivido. Prendiamo queste storie: intanto ci sono dei bellissimi omicidi. Intendiamoci, mica omicidi

rumorosi, passionali, o da gangster; no, no: omicidi prudenti, furbi, che hanno della burla, anzi sembrano proprio burle. Tutti sono d'accordo che non c'è niente di più saggio, pertinente e interessante di un omicidio tra le mura domestiche; specie se è lei, la creatura debole e indifesa, che, con una astuta manovra toglie di mezzo l'uomo della sua vita.

Leggete *L'ascesa al cielo*: quella signora che ha tanta paura di perdere l'aereo, e quel marito che perde tempo, che all'ultimo momento va a prendere il regalino, e si sa per prenderlo bisogna servirsi dell'ascensore... Basta così. Anche *Cosciotto d'agnello* non è niente male, un pezzo appetitoso, e infatti c'è gente che si mangia un certo cosciotto cotto a puntino, e una signora di ottimo umore assiste a tavola.

E poi c'è l'Affittacamere imbalsamatrice; pochi clienti ma ben scelti, e soprattutto costanti, come deve essere un cliente. Dahl è un maestro nei giochi di prestigio che non riescono; è una grande finezza, ad esempio, come fa il protagonista di un finto suicidio a immaginarsi che la testimone che si è scelto per dare l'allarme è una pazza che nessuno prende sul serio? E quel tale che ha trovato in una casa di campagna un mobile antico di valore inestimabile, ma, che, essendo furbo, vuole portarlo via per pochi soldi, non può immaginarsi che gli riuscirà, appunto, a persuadere i rozzi proprietari, così che...

Il racconto che mette a suo agio il lettore, e gli fa pregustare una serie di giochi fascinosi è il primo, *Palato*, in cui c'è da godere il monologo sapiente di un esperto di vini che via via scartando, paragonando, assaggiando riconosce l'anno, la regione, il vigneto da cui è derivato un vino straordinario, un vino che merita una scommessa estrema, inverosimile. A Dahl piacciono le scommesse, specie quelle che inventano certi personaggi un po' matti, che della propria quiete, delicata mattana sanno contagiare le loro vittime. Un mignolo contro una Cadillac, ragionevole, no?

E la storia di quel tale che ha, tatuato sulla schiena, un quadro di un pittore famoso, un quadro che vale tanti dollari che... Tatuato sulla schiena, capite.

E la storia della signora che ha avuto in regalo dall'amante una magnifica stola di visone che ora deve fare accettare al

marito... Ecco un gioco di prestigio che riesce in modo stravagante, proprio stravagante.

Ho detto che Dahl è un poco di buono; gli piacciono i bambini cattivi, e non c'è da stupirsi se ora lusinga certe cattiverie degli adulti. I suoi racconti hanno come protagonisti delle canaglie, dei matti, degli imbrogliatori troppo furbi per riuscire. C'è una diffusa misoginia in queste storie, e non è detto che sia la qualità peggiore: una misoginia che mi ricorda la signora Highsmith, le sue storie di delitti complicati e freddi. Anche Dahl è un freddo, ma il suo distacco fa parte del gioco di prestigio. Non vuole perdere il controllo delle mosse, deve essere privo di sentimenti, di opinioni, di moralità, non è dalla parte di nessuno, eccetto che del gioco. Non ci si stupirà se, propriamente, nei suoi racconti non si incontrano personaggi, ma solo figure come quelle che si trovano sulle carte da gioco: il loro compito è di giocare, e lo fanno superbamente. Il titolo originale è *Tales of the Unexpected*, dove l'inatteso, il sorprendente, è il contrario dell'orrendo, del tragico, del magico. Dahl è un fabbricante di giochi, e sa che ai «grandi» piacciono i giochi un po' efferati; ma debbono essere giochi, nient'altro.

### *Nell'inferno quotidiano*

Per un lettore accanito, lievemente maniacale, come so di essere - maniacale, come un fumatore di tre pacchetti al giorno, un bevitore di whisky all'alba -, per un lettore coatto ci sono scrittori affascinanti, prediletti, che hanno il potere di cambiargli l'umore, raddrizzargli una giornata andata storta, renderlo blandamente filantropo.

Il fascino di questi scrittori non è strettamente legato al pregio che codesto lettore un po' suonato gli attribuisce; può essere un grande, un Dickens, ad esempio; ma anche un minore dotato di un certo talento specifico, una forma di intelligenza cattivante, ad esempio un Thurber, un O. Henry; senza perdere altro tempo, dirò che uno di questi scrittori è Isaac Bashevis Singer.

Se sono in preda ad un rissoso malumore, tre pagine di

Singer mi «stigrano», come si dice in certi dialetti emiliani; posso leggere Singer per ore, anche se è meglio leggerlo quando si hanno le paturnie. È un grande scrittore? Credo di sì, ma non mi sembra così importante, e poi chi sa che cosa è mai un grande scrittore? Certo è affascinante in modo intollerabile. Esce ora una nuova raccolta di suoi racconti, *La morte di Matusalemme* (Longanesi, traduzione di Mario Biondi); me la sono letta, come chi ritrova un vecchio amico, sono andato, poi, a rileggere *Gimpel l'idiota* e *I due bugiardi*.

Credo che Singer sia al suo meglio nei racconti, o almeno mi coinvolge di più in quelle dieci paginette, poco meno, poco più che ti offrono un cibo raro, che potrei chiamare l'angoscia divertente.

Singer è uno scrittore assolutamente ebraico, ma non è ebreo come, poniamo, l'ultimo Papini era cristiano; l'ebraicità di Singer è insieme storica e mitologica. Profugo dalla Polonia negli anni '30, quando il mirabile mondo della Polonia ebraica era ancora intatto, scrittore, sembra incredibile, in lingua yiddish, l'ebraico germanizzato degli ebrei orientali, una lingua che sta scomparendo, Singer ha conservato della sua patria religiosa e domestica un ricordo di una intensità straziante, ma per nulla patetico.

La sua Lublino, i suoi villaggi della campagna polacca, non sono luoghi geografici, ma momenti dell'anima, dunque appartengono ad una mappa eterna, sono consacrati in un ricordo perenne.

Spesso nei suoi racconti Singer accenna allo sterminio degli ebrei, ma quella strage esiste come esiste tutto ciò che entra in un racconto, è già parte della potente mitologia del popolo ebraico. In questa mitologia, che non è un trucco letterario e neppure una apologetica religiosa, sta, figura centrale, Satana; e non solo il principe dell'inferno, ma Lilith, e i demoni, e i dibbuk - i morti viventi - e la Gehenna. Per un ebreo, che ha patito dispersioni innumeri, dalla distruzione del tempio a Hitler, Satana è un personaggio con cui è opportuno avere dei rapporti espliciti; è inutile fare come se non ci fosse, o fosse una invenzione popolare. E anche con Dio, ma in qualche modo in seconda istanza - dopo tutto «anche Dio è antisemita» - e senza quella terribile familiarità che Satana, così antropomorfo, rende agevole.



Sia che racconti favole gremite di presenze oltramondane, come *La morte di Matusalemme*, o *L'ebreo di Babilonia*, o *Sabbath nella Gehenna*, o racconti di amori, di oscure vicende domestiche degli antichi villaggi ebrei, storie di eremiti, di prostitute, di mercanti, di frode e di devozione, Singer propone le sue immagini come essenzialmente parti di una gigantesca mitologia, per cui tutto ha una fosforescenza atroce, una intensità che non è immediatezza, ma piuttosto un'arsura mentale, una cupa e abbagliante epifania, la violenza di tutto ciò che è investito della grandezza del sacro, e della sua sproporzione.

I suoi personaggi, anche se infimi e sordidi, sono «grandi», hanno dimensioni sconvolgenti, sono figure da affresco, pantografie, immagini proiettate sulle nubi, icone smaglianti e infuocate. La sua grandezza indiscutibile di raccontatore si fonda sulla grandezza delle immagini, forse semplicemente nella pervasività di Satana, il continuato colloquio, la disputa, la lite, lo scongiuro, l'esorcismo che è il rapporto tra Satana e l'uomo.

I racconti di Singer sono atti rituali, sono affollati di gesti rituali ebraici - vanno letti con il glossario - e hanno loro stessi la pregnanza di un gesto rituale, un gesto colmo di potenza sacra e poco importa se codesta sacertà venga dal negativo o dal positivo; in un racconto di altro libro un ebreo apostata e dannato si rallegra quando sa di dover discendere all'inferno, perché se esiste l'inferno allora «tutto è vero».

### *Buenos Aires l'incantata*

L'uscita simultanea di due libri riporta all'attenzione dei lettori italiani una scrittrice argentina di grande, straordinaria sottigliezza: Silvina Ocampo. La Ocampo appartiene a quel gruppo di scrittori - Bioy Casares, Wilcock, soprattutto Borges - che in questo dopo guerra rese famosa la letteratura argentina, e fece di Buenos Aires un luogo familiare psicologicamente a chiunque amasse la letteratura. Questi scrittori avevano in comune una qualità singolare; erano scrittori «fantastici». Amavano le favole intricate, paradossali, elusive, ingegnose; oscillavano tra il «giallo» e la

favola orientale: in genere non indulgevano alla storia dell'orrore, non erano «gotici».

La lettura di questi due libri è una esperienza acuta, rara, squisita. *E così via* (Einaudi, traduzione di A. Meregalli e A. Morino) traduce una opera recente; l'altro libro, *La penna magica* (Editori Riuniti, traduzione di Elena Clementelli), raccoglie racconti tratti da due libri degli anni '60. Silvina Ocampo è nata nel 1906, e dunque la distanza tra i testi raccolti nei due libri ha una storia e una inquietudine; ma la grazia asprezza della sua scrittura è perfetta, coerente, identica; qualcosa di prodigioso.

Silvina Ocampo è scrittrice di racconti in genere molto brevi, non di rado due o tre pagine; sono racconti magici ma da cui è assente l'amore per il colpo di scena, che può tentare chi scrive brevi racconti; non di rado la magicità, l'invenzione del racconto, il suo momento fantastico va scoperto; talora, una volta scoperto, si rivela insieme fantasioso e patetico: come l'incontro della scrittrice con se stessa bambina in *La lezione di disegno*. In un racconto di *E così via*, *La sinfonia*, una bambina si innamora della musica ascoltando *Carnaval* di Schumann; la scelta non mi pare casuale, *Carnaval* è un pezzo enigmatico, che nasconde un gioco musicale su quattro lettere, che formavano il cognome di una donna che il musicista giudicava singolarmente amabile. In modo analogo, si ha l'impressione che l'arte della Ocampo nasconda un disegno occulto, una trama segreta, che tiene ben saldo il lieve tormento della narrazione, tanto lieve che pare disposto a disperdersi, a svanire.

La prosa della Ocampo è schietta, pulita, asciutta; una scrittura magra, ben lontana dagli echi impliciti della prosa di Borges; e la grazia di questa pagina viene appunto dal rapporto inconsueto tra un discorrere attico, esatto, sommesso, e le tentazioni che offre allo scrittore una materia instabile e insidiosa.

Il fantastico della Ocampo non è l'allegorismo magico di Borges; e tuttavia un gioco allegorico vi si nasconde, ma per l'appunto resta nascosto, ed è questa condizione che dà il fascino del racconto. Il pianista bizzarro (*La musica della pioggia*) potrebbe essere una allegoria della qualità infantile, lievemente demente, dell'arte, ma non è necessario che lo

sia; può essere per l'appunto un gioco infantile, un poco sinistro – ma solo un poco – come sanno essere i giochi innocenti. «Per ingannarmi mi dicevi sempre la verità, per dirti sempre la verità ti ho sempre mentito». Questo rapido paradosso apre un racconto, *La parrucca*, della *Penna magica*, ed è lo schema di un gioco cui non può che ubbidire colui che inventa, scrive, racconta; ogni scrittore è schiavo di una Penna magica, che dà il titolo ad un racconto che può essere una allegoria della casualità disperante della possibilità di scrivere: la coscienza umiliante e meravigliosa che scrivere è l'esperienza della presenza invisibile e improbabile di un altro, la penna che scrive.

Ho accennato al patetismo che si mescola alla fantasia ma la Ocampo non è di natura patetica; anche l'incontro con se stessa bambina è un momento magato ma severo, sgraziato, cioè esente dalla grazia della nostalgia; ha lo sgarbo stupendo dell'amorosità infantile. I personaggi di questi racconti hanno qualcosa di miniaturizzato, sono bambole animate, minuscoli fantocci astuti, amabili, improbabili, il titolo di un racconto, *Memorie segrete di una bambola*, potrebbe riassumere il nodo del racconto fantastico della Ocampo: ricordi lievemente deformati, resi impossibili da una alterazione di chi ricorda; i bambini che affollano i suoi racconti non sono teneri e patetici infanti, ma luoghi di una fantasia inestricabile, capricciosa, che pronuncia con voce blesa incantesimi potenti, un po' atroci, un po' affettuosi, e molto divertenti.

### *Il bimbo feroce e l'orco innocente*

Michel Tournier: l'uscita di due volumetti di pensieri diversi nella collana dei «Coriandoli» di Garzanti (*Casa, città, corpi, bambini*, 106 pagine; *Immagini, paesaggi*, 108 pagine, traduzione di Roberto Rossi) mi ha indotto a verificare il mio ricordo, la sensazione, l'immagine d'archivio di questo scrittore singolare quanto affascinante. Prevalsa nel mio ricordo una presenza di grazia, una preziosa, elaborata sapienza di discorso; lo ricordavo come uno scrittore lieve, una sorta di sughero, il piumaggio di un volatile policromo e

veloce.

Rileggendolo, mi sono accorto delle guise singolari, strane, con cui la memoria adatta una immagine agli imperativi della propria fantasia. Certo, c'è della lievità, c'è una straordinaria grazia nella prosa di Tournier, ma adesso, dopo aver letto e chiuso tre o quattro suoi libri, non mi sembra che sia questa la qualità che per prima, in modo evidente, lo contrassegna; la grazia in Tournier è una corrente sotterranea, un aroma di acqua occulta sotto una terra riarsa, fulva e faticosa. E forse la qualità di Tournier sta in questa dialettica tra il momento notturno della grazia, e qualcosa d'altro, che è insieme terribile, mostruoso, feroce, sontuoso.

L'immagine dell'Orco ricorre con frequenza nei racconti di Tournier; ora, l'Orco, preziosa icona dei terrori notturni, è figura di lussuosa ambiguità. La sua terribilità si esercita sui bambini, non è vero? Lo sappiamo tutti; ma in tal modo egli è costretto a frequentare bambini, ad adottare guise infantili, a farsi in qualche modo infantile; l'Orco è funesto ma è anche innocente; si è contaminato di infanzia, come il protagonista del mirabile, inquietante *Re degli ontani*. Inquietante: veramente, Tournier è sempre inquietante; la sua fantasia ha una vocazione mitologica, pensa per grandi immagini, per gesti giganteschi, ammira e persegue le sproporzioni, vi è dovunque qualcosa di lussuoso, di sontuoso, e insieme non di rado sinistro; sa essere funereo e adorno, i suoi racconti sono affollati di momenti cerimoniali ed esiziali, sarcofaghi regali; e forse la vocazione di Tournier è appunto questa regalità mitica, che ha familiari la morte e il fascino della potenza. Una regalità ubiquitaria, che può trasformare in dovizioso ed opulento anche la materia corrotta: come, nelle *Meteore*, i depositi di rifiuti di una città, o in questi «pensieri diversi», le fogne del Cairo.

Vi sono immagini improbabili, deliberate, che ritornano emblematicamente. Così è la ghigliottina «da casa», un oggetto lavorato con cura da un minuzioso artigiano, un raffinato ebanista, che poi la farà funzionare... L'avevamo già trovata, preziosa e letale, in un racconto del *Gallo cedrone*, dal titolo schubertiano *La ragazza e la morte*; quella ghigliottina portatile, prodotto di alto artigianato, e insieme vera, efficace, è un perfetto Tournier. In *Casa, città, corpi*,

*bambini* trovo questa citazione, che ben s'addice all'autore di *Gilles e Jeanne*: «Mi ricordo di un fatto di cronaca. Alcuni adolescenti, una domenica pomeriggio, avevano sequestrato un vecchio. Dopo averlo torturato a lungo, stavano per impiccarlo quando la polizia è intervenuta appena in tempo. Furono interrogati. Alzarono le spalle. Uno di loro spiegò: "Non sapevamo che cosa fare"».

Vorrei fosse chiaro che non è un aneddoto moralistico; Tournier è affascinato da quegli adolescenti che si comportano con la gratuita ferocia di un antico imperatore; impiccare un vecchio per combattere la noia è un comportamento lussuoso; c'è indubbiamente dell'*humour noir*, in questa descrizione, ma ciò che è «ridicolo» è la finzione regale recitata dagli adolescenti, che rimanda alla fastosa decomposizione dei rifiuti nelle *Meteore*.

Un'altra citazione, tratta da *Immagini, paesaggi* illustra forse con precisione la predilezione di Tournier per la magnificenza di una natura innaturale, anzi poderosa tanto da apparire mostruosa. «Visto in India. Un uccello si posa su una palma. Lascia cadere degli escrementi che finiscono ai piedi del tronco. Essi contengono un seme di banano. Poiché la terra è stata fertilizzata dagli escrementi dell'uccello, il seme si sviluppa. Un germoglio di banano cresce e si avvolge attorno al tronco della palma. Presto è raggiunto da un secondo germoglio, poi da un terzo, ecc. Come una mano dalle dita numerose e sempre più forti, il giovane banano sbucato dalla terra impugna la palma e la strappa dalla terra. La palma sradicata viene sollevata, portata via dal banano, e continua a vegetare, talvolta a molti metri da terra, in quella prigione di rami».

La bizzarria barocca dell'evento naturale si ingigantisce, si moltiplica nella straordinaria «recita» dei due vegetali, che si esibiscono in una impresa insieme regale e teatrale; e c'è in tutto Tournier una passione teatrale, specie per le forme periferiche, il buffone e la spalla, il prestigiatore; e poiché quest'ultimo fa sparire le cose, ecco suggerita una sua familiarità con la morte, il prestigiatore fa sparire se stesso, e in realtà la botola in cui sprofonda lo uccide; anche la botola recita, esercita un potere, come quegli adolescenti intenti ad una divertente impiccagione del vecchio.

Si avverte in Tournier una vocazione religiosa, che pare celebrarsi nel rito, nella mitologia, nella simbologia; il momento religioso di Tournier è tutt'uno con il momento regale, è la forma sensibile e attuale della regalità, della sua terribilità e della sua grazia, quella grazia che continuamente si insinua nelle pagine non di rado violente di Tournier. La parola «ispirazione» che egli usa è letteralmente il respiro, il vento che lo Spirito Santo, il Paraclito, gli insuffla, di cui lo investe, ed è anche il segno senza volto della pura Potenza, la mostruosa e sacra grandezza che regge il misterioso senso del mondo.

### *Frammenti del mondo fra incubi e ilarità*

«Con la cacciata delle topacce rifuoriva presto la mia salute nei lunghi sonnelli che facevo per vari giorni seguiti circa non so quanti in guisa di morto».

«Qui lo so che c'è un movimento che non può fermarsi mai quando il sole è alto, per causa degli affari, e niente può essere immobile perché la fluttuazione dell'aria è una grande disfazione continua che si può anche vedere con gli occhi, vedendo come la luce confonde le cose più che illuminarle. E quanto più l'aria è densa di gas di disfazione, tanto meno lascia tranquille le cose. Assieme alla luce che le dilata, assieme alla forza di gravità che le stanca tirandole dal basso, le mette in disfazione continua senza pace».

La prima di queste citazioni viene da *Le avventure di Guizzardi*, che Gianni Celati pubblicò nel 1973; la seconda è dall'ultimo libro di racconti, *Quattro novelle sulle apparenze*. *Le avventure di Guizzardi*, libro di singolare invenzione, trascrive il monologo autobiografico di un personaggio spostato, irregolare, lievemente delirante, coinvolto in un linguaggio faticoso, approssimativo e tuttavia denso, alacre. È un libro mosso da una dinamica comica e tetra, un sogno che oscilla tra ilarità ed incubo; e il linguaggio tien dietro a questa continua oscillazione. Se si leggono ora le *Quattro novelle sulle apparenze* si ha la sensazione che il mondo fantastico di Celati sia totalmente mutato; dove, prima, avevamo a che fare con un discorso convulso, sgangherato e

chiassoso, ora ci troviamo di fronte a discorsi sommessi, misurati, anche lenti, sottilmente pensosi.

Tuttavia, se isoliamo un segmento di questa prosa, insieme a quanto di novità porta seco, ritroveremo qualcosa che già conosciamo. La parola centrale del brano ora citato, «disfazione» potrebbe venire dalla prosa del Guizzardi; ma un Guizzardi fattosi cupo, ostinatamente malinconioso, la cui fantasia si sia irreparabilmente intinta di sogni meditanti; forse, è diventato un filosofo pazzo, figura socialmente garantita, protagonista naturale dell'esperienza quotidiana, della quotidiana inettitudine ad esistere. «Disfazione» è parola sonora, foneticamente intensa, come le parole del Guizzardi; ma con in più un onere, un gravame che oserei chiamare guittoniano, che Guizzardi ignorava.

È vero, la lingua di Celati è cambiata, ma solo perché è cambiato un poco, non totalmente, il personaggio mentale che parla dalle sue pagine. Non è un disperso nel mare dell'oggettività, ma un faticoso iniziato alla decifrazione di un frammento di mondo; in entrambi i casi, è un fallito; non per incapacità a tener testa ai temi che ha evocato, ma per scelta di fondo, o piuttosto per consapevolezza che il fallimento è connaturale all'essere, anzi è la condizione più vicina alla intelligenza del disordine, dell'errore, di quello scheggiato enigma che ci lacera il corpo e la mente.

La citazione della «disfazione» viene da un racconto, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, che mi pare straordinariamente nitido, esemplare, quanto è, insieme, nebbioso, enigmatico, elusivo. Il personaggio, un pittore di ornamenti per giostre, va cercando, lungo la via Emilia, un luogo in cui la luce faccia grazia alle cose, non le torturi, le lasci consistere «immobili». La parola «immobili» torna continuamente a designare le cose che riposano nel proprio essere, non disturbate dal frammentato urgere dell'esistere; cose che sono uscite dall'universo esasperante delle apparenze.

Nel primo racconto, *Baratto*, un personaggio di tal nome, un docente di ginnastica, smette di parlare, entra in un silenzio non specialmente solenne, anzi distratto, anche buffo, da film muto; ma è il silenzio di chi non tollera più di avere a che fare con l'apparenza delle parole. Baratto, il

dipintore di insegne e giostre, uno scrittore fallito e un venditore di contenitori alimentari che non ha mai visto, personaggi, se vogliamo usare parola tanto romanzesca, di questi quattro racconti hanno in comune un mite, forse idilliaco disorientamento, un disagio totale, che rende il loro gestire intenso quanto inane, sconclusionato, in accordo con sporadiche intuizioni, o piuttosto sospetti; come se l'orma di un significato, l'ipotesi di una connessione necessaria e illuminante fosse continuamente imminente, e continuamente perduta. Il linguaggio narrativo di Celati è il linguaggio dello smarrimento.

Leggo nel risvolto che Celati ha ora tradotto un racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*. Bartleby, l'impiegato postale che sceglie l'inazione, l'astensione - il famoso «Preferisco di no» - è l'emblema, il modello mentale di questa sconfitta delicata, sapiente, onesta, cui obbediscono Baratto e il dipintore paesano.



## VIII TUTTI I COLORI DEL GIALLO

### *La storia del romanzo poliziesco*

*Breve storia del romanzo poliziesco*, di Alberto del Monte (ed. Laterza). L'idea di affidare la compilazione di una «breve storia del romanzo poliziesco» ad un filologo, qual è Alberto del Monte, ordinario di filologia romana all'Università di Cagliari, è di per sé sana e ragionevole. Il critico estetico non troverebbe materia né per assensi né per rifiuti in questa gran congerie di libracci che vogliono essere strapazzati, cincischiati, dimenticati in treno, buttati in un canto ed eliminati infine, tramite il sacco di Santa Rita, ad ogni trasloco. Non così il filologo: capace di dedicarsi senza perplessità ad un compito intellettuale, per quanto angusto e specifico, costui dispone di un cervello di singolare efficienza analitica, alimentato da una passione esclusiva quanto astratta.

In verità, il filologo ha non poche qualità dell'omicida ideale. Uomo di passioni occulte, di meditazioni clandestine e iniziatiche, di vocazione scontrosa, il filologo aggredisce i suoi testi con quell'odio mescolato ad amore con cui il criminale lavora la sua vittima. Entrambi si avvalgono di una razionalità capziosa, sanno attingere un grado di concentrazione estatica, non abbisognano delle povere gioie del rilassamento. In tutti noi dorme un filologo: per lo più mediocre, non va oltre certe ostinate bizzarrie della memoria, capace di ritenere per una intera vita un arcaico numero telefonico, un indirizzo cui non corrisponde più alcuna casa; o certi capricci di una sensibilità pronta a catturare un particolare irrilevante, e a tenerlo stretto con passionalità provocatoria; ma nei rari eletti la filologia è una sacra follia, intollerante e visionaria. Ora, nella gerarchia delle cose del male, al delitto perfetto spetta la medesima dignità che all'edizione critica nel mondo del filologo. Vi sono criminali di tanto cesellata e artata sottigliezza da farci

esclamare: «Costui veramente era uomo da darci l'edizione definitiva del *Decameron*!». E si consideri, dunque, come la frustrazione sociale avvii a prematuri patiboli teste destinate forse, adorne della sobria aureola di una canizie virtuosa, a sveltare sopra cattedre prestigiose.

Il romanzo giallo - intendo ora quello che, inaugurato da Poe, culmina in Conan Doyle, Edgar Wallace, Agatha Christie - soddisfa in primo luogo il filologo che è in noi: il nostro amore per le cose trascurabili che sospettiamo piene di senso; l'idea, solenne e puerile, che l'universo sia colmo di frammenti di significato, che l'occhio esercitato ricostruisce su esilissimi indizi. La filologia, che da una parte confina con la criminalità rettamente intesa, dall'altra si arroventa fino a sfiorare i sobborghi della teologia. Nel romanzo poliziesco, l'opera del criminale trova intoppo nell'opposta azione di altro, non meno astratto filologo: il detective. Rappresentanti del bene e del male, della ragione e della follia, essi recitano una farsa, una tragedia mitologica: non altro è il senso di quella mirabile unità di spazio, luogo ed azione che, tramite le dotte mani di Aristotele, Eschilo ha consegnato ad Agatha Christie.

Vi sono state discussioni, cui questo libro compendiosamente accenna, alla rispettiva importanza dei fatali protagonisti del giallo: l'assassinato, l'assassino, il detective. L'assassinato - preferibilmente gli assassinati, per sottolineare il carattere categoriale, non privato, del crimine - è la classica comparsa. Il copione gli toglie ogni speranza di un avvenire privato; pertanto, la sua maschera sarà la più rozza, effimera e sommaria. Basti dire che può anche essere buono, nel senso più comune del termine: sorte che, in un romanzo giallo, tocca solo alla servitù, tolto il maggiordomo. Wallace preferisce le canaglie anche in veste di assassinati: metodo saggio, che consente al lettore di identificarsi con l'uccisore. Talora è lecito variare una serie di defunti odiosi con un *entremets* di morto dabbene: ostacola l'acritica identificazione e ci aiuta a odiare il criminale.

Il delinquente, dunque, deve compiere possibilmente non uno ma più omicidi, legati l'uno all'altro in una squisita sintassi di nequizia. In tal modo, il criminale si presenta non come uomo, ma come potere e principio. Non è il cattivo: è il

vicario del diavolo sulla terra. Per questo, occorre che nel delitto ci sia un elemento di astrazione, di arbitrarietà: i rozzi, mediterranei delitti passionali non fanno libri gialli. Gli autori di romanzi polizieschi che vollero «restituire l'assassinio alle persone che lo commettono», come Raymond Chandler scrisse a proposito di Dashiell Hammett, vennero fatalmente spinti verso la letteratura: conseguenza non tutta da deprecare.

Nella figura del criminale deve nascondersi una segreta contraddizione: per quanto estroso sia il suo calcolo e temeraria la sua fantasia, egli non è intimamente libero; a chi conosca le leggi di comportamento del male, le sue mosse risulteranno prevedibili: la follia più disordinata è pur sempre prigioniera di regole rigorosissime. La parte della libera ragione che riconosce e denuncia le trame della malvagità spetta al detective. Costui parte in svantaggio: estraneo al farsi del male, entra in gioco quando questo è già esploso. Nella gnosi del giallo, il detective deve capire non solo razionalmente, ma per mimesi passionale, le operazioni del male: deve diventarne padrone, deve sperimentarlo, maneggiarlo, viverlo senza cedere alla sua atroce dinamica. Padre Brown, il detective inventato da Chesterton, è un prete: in realtà, tutti i detective hanno qualcosa del prete. Sherlock Holmes è un visionario; Maigret un malinconico intenditore di nequizie; miss Marple, in Agatha Christie, è una zitella, essere che conosce le passioni solo perché le conserva tutte dentro di sé allo stato di umori, come farfalle mostruose che uno spillo domestico inchioda in una simulazione di volo e di vita, dentro una bacheca senz'aria. Esseri solitari e fanatici, costoro perseguono il compito di conoscere e capire quello che hanno nel cuore, che è poi quello che è in tutti noi: voglia di rubare, lussuriare, uccidere e finire impiccati.

Dopo la stagione della Christie, il giallo è dirazzato in sarabanda sadica: ha lasciato le ville del Sussex, governate da maggiordomi adorni di eletti favoriti, ed è piombato nell'inferno industriale americano. Agli assassini già studenti di Oxford, dai vestiti impeccabili e dal tratto distinto, galanti, intenditori di buona musica, sono subentrati bruti butterati, stupratori, alcoolizzati, drogati. Al revolver pulito, allo

stiletto erudito si sostituiscono rasoi, mattoni, petrolio. Con deficiente senso dell'economia, che denuncia la surrettizia invasione dell'infima passionalità, la vittima non viene semplicemente uccisa, ma straziata, dilaniata, disfatta. «Quando lo incontro» dice un personaggio di Mickey Spillane «quello me lo lavoro con il coltello». Gente sgradevole. Decaduto come genere plebeo, il giallo ha dato in America almeno due scrittori notevoli: Dashiell Hammett e soprattutto Raymond Chandler. Sepolto in collane popolari da poco prezzo, Chandler è da noi quasi affatto ignoto come scrittore: in America e in Inghilterra è già argomento da tesi di laurea; ne hanno scritto la biografia, ne hanno raccolto le lettere e le testimonianze. Il detective di Chandler, Marlowe, è una figura patetica: nella frequentazione del male è andato troppo oltre; la dinamica del crimine non l'ha ancora travolto, ma già largamente segnato; psicologicamente, è uno sfregiato. Marlowe lo sa: sa di essere un dannato consapevole in una bolgia di dannati stupidi. È una invenzione da Graham Greene. Io preferisco Chandler.

Messo davanti a questo materiale caotico, greve, incondito, Alberto del Monte ha eseguito una prima, utile ricognizione: ma l'impressione conclusiva è quella di un archivio indiscriminato, polveroso e senza cadaveri, sebbene forse non privo di preziosi indizi. Abbondano gli elenchi di titoli e le date, tra cui quelle di inizio e fine della prima guerra mondiale; manca ogni tensione allucinatoria. Dirò di più: a mio avviso, l'autore non sarebbe capace di compiere un delitto perfetto. Come si conviene a non asseverativo recensore, aggiungerò il rituale: vorrei sbagliarmi.

### *Quel caro zio Chesterton*

Se un recensore ha una coscienza, e più genericamente dei doveri - e di ciò si può agevolmente dubitare - io non dovrei consentirmi di leggere e recensire Chesterton; uno Stato bene ordinato dovrebbe censurarmi e forse sottopormi a indagine giudiziaria. Chesterton per me è qualcosa di diverso da uno scrittore: è una sorta di zio, un bizzarro zio che sa raccontare storie incredibili, che dice sciocchezze piene di

una strana saggezza infantile, che non sgrida, non educa, ed eccita come solo uno zio può fare. In effetti, ho imparato qualche nozione d'inglese sulle storie di Padre Brown; ma non direi che Chesterton mi sia stato docente: troppo confuso e disordinato, questo uomo d'ordine, per insegnare qualcosa.

No, non ammiro particolarmente le storie di Padre Brown: più furbe che ingegnose - gli zii hanno di queste debolezze; ma credo che *L'uomo che fu Giovedì* sia uno dei libri più deliziosi che abbia letto dalla mia adolescenza; non ho detto che è un grande libro: ma è certo che è un romanzo delizioso, brillante, velocissimo, inquietante. È un «giallo» cosmico, un «thriller» che riguarda Dio - come quasi tutto ciò di cui scrisse Chesterton, uno zio che ha sempre tentato, con misto successo, di persuadere che Dio è estremamente divertente. Chesterton è una miscela di qualità contrastanti: ama il brivido, ama la risata, ama Dio: e tutto ciò insieme, quasi in una corsa precipitosa, senza fiato. Qualunque siano le vostre convinzioni, se ne avete, questo libro - agilmente tradotto da Luciana Crepax - non vi lascerà delusi; forse avrete la sensazione di essere oggetto di una straordinaria beffa; ma sarete fieri della qualità straordinaria di una beffa ordita a vostro pro.

Perdonate un chestertoniano dalla nascita: ma, se proverete un ilare brivido a questa lettura, vorrei suggerirvi di leggere *Le avventure di un uomo vivo* (lo trovate negli «Oscar» Mondadori, nella antica e superba traduzione di Emilio Cecchi). Spero che a questo punto qualche editore si rammenti almeno del *Napoleone di Notting Hill*.

Non v'è dubbio che Chesterton amasse alcune qualità che possono apparirci desuete: ad esempio, l'ordine; ma di quale ordine si tratta? L'ordine di Chesterton non è la disciplina; si potrebbe dire che è anzi un poco indisciplinato; direi che è un ordine planetario, astronomico, un ordine irragionevole e impossibile, che scandisce il susseguirsi delle stagioni, l'esatto levarsi e tramontare del sole, e l'apparizione di «Victoria Station» ad un certo punto della metropolitana.

Che esista l'ordine è assurdo, impossibile, miracoloso: la vocazione universale è il caos, e tuttavia il caos resta la grande utopia negativa cui instancabilmente ritorniamo, che

ci è negata dall'interporsi del miracolo insondabile dell'ordine. Essendo un miracolo, l'ordine è ironico e buffonesco; Chesterton non cita come esempio di prodigio i padri del deserto, ma cita l'orario ferroviario, questo supremo, umile e sarcastico documento che ha per tema la intelligibilità dell'universo. Non interessa che le sue polemiche siano annose; interessa la sua avversione al mito della disperazione, la sua impetuosa certezza che tutti i colori sono meravigliosi, ma il nero non è un colore.

Un po' ruvidamente, potremmo dire che questo zio chiassoso è diffidente, forse ostile, alla morte come programma: «non so che dirne, non l'ho mai sperimentata» dice un suo personaggio dell'*Uomo vivo*, un personaggio che certamente aveva sperimentato uno zio come Chesterton.

### *Specchio delle mie trame*

Di Rex Stout si sa molto e nulla: gli autori di «gialli» come gli autori di fantascienza non hanno mai una vera e propria biografia, e il nome è sempre dubbio, forse uno pseudonimo identico al nome autentico. Dunque, Rex Stout è l'inventore di quel Nero Wolfe che sembrava studiato per lo stile di Tino Buazzelli. Nero Wolfe è grasso, goloso, moderatamente maniaco; è un detective immobile, che risolve i problemi con una sorta di eleganza orientale. Giuseppe Pontiggia ha scritto che Nero Wolfe unisce la classe del detective di stile inglese con la misteriosa esattezza di un saggio cinese che applica la regola del «nonfare», una sorta di astensione attiva, che consente alle cose di accadere. Dunque Rex Stout è uno scrittore ingegnoso. Non stupisce apprendere che prima di passare ai «gialli» abbia tentato la strada del romanzo, con risultati assai interessanti. *Due rampe per l'abisso*, scritto nel 1929, è un libro elegante e singolare. Secondo il risvolto non ebbe successo, il che persuase Rex Stout a disertare la storia della letteratura. Si può definire il libro un giallo rovesciato; ma il rovesciamento consente una astuzia tecnica da studiare. Noi sappiamo subito chi è l'assassino: un uomo che, la rivoltella in tasca, sale per una scala per andare ad uccidere qualcuno. Ad ogni gradino

corrisponde il recupero di una parte della sua vita, così che la sua storia terrena è tutt'uno con l'obiettivo della sua lenta, peritosa ascesa verso il delitto. Ogni capitolo comprende una laconica descrizione del procedere dell'assassino, e la restituzione di una parte di vita, la somma delle parti dà come totale un delitto. Inoltre, il racconto è impostato da fuori, per così dire. L'autore, dico Rex Stout, dà del tu al personaggio, e in qualche modo lo aiuta a ricordare. Questo artificio dà una strana forma al racconto, continuamente toccato e mosso da una presenza puramente stilistica, qualcosa che non appartiene alla «storia». Infine, come completo rovesciamento del «giallo» a ogni capitolo appaiono personaggi che potrebbero essere la vittima dell'ultimo capitolo. È ovvio che un giallo capovolto non può non assomigliare molto ad un giallo normale: ma è una somiglianza inquietante, simile a quella che ci restituisce lo specchio. Chi vediamo, quando ci guardiamo nello specchio? E se fosse la figura dello specchio a guardarci? L'io destrorso e l'io mancino si scrutano in silenzio, interrogativamente.

### *Il budino col brivido*

Vi dev'essere una differenza profonda, drammatica, istituzionale, tra il lettore di gialli e il lettore di qualsivoglia altro genere di intrattenimento sensazionale: tra l'assassino e il vampiro, tra la vittima e un'astronave caduta in un agguato v'è una differenza solenne, direi filosofica; non essendo che un mediocre lettore di gialli, posso con tutta onestà riconoscere che l'appassionato di delitti si orna di una dignità singolare. È un lettore paziente, attento, lento, prudente; la sua memoria deve trattenere nomi e indizi, avvedersi di un ammicco, schermirsi con autorevolezza da una indicazione ovvia, sensata e pertanto sicuramente falsa. Il lettore di romanzi polizieschi può assomigliare al quieto e malizioso decifratore di rebus, ma anche al geniale interprete di testi mutili e linguaggi sapientemente cifrati. La fantascienza è eccitante e sommaria, un rionale fuoco d'artificio alimentato dalle angosce del quartiere; un racconto dell'orrore è laconico come un urlo, o elaborato

come un notturno lamento canino; ma un buon romanzo del delitto è calmo, freddo, taciturno, e non è incline a cedere la sua preda prima della penultima pagina - l'ultima non di rado serve ad un matrimonio. Senza matematica, logica, curiosità è meglio non mettercisi.

Ho in mente ora, è chiaro, quello che fu per qualche generazione il romanzo giallo: di origine inglese, con un fondo di perbenismo autocritico, un acuto senso del male, quale può avere solo una persona che ascolta i penitenti o legge i giornali. Questa narrativa ha diversi livelli di classe, ma ha sempre una classe; ha etichetta, decoro, e segue le proprie regole con l'accanimento devozionale con cui in altri secoli si scrissero sonetti o si manovrarono aristotelici testi teatrali; oserei dire che questo genere di narrativa è l'ultimo a conservare nel nostro secolo sregolato il gusto di essere fatto in obbedienza ad un manuale, secondo gli esempi, rigorosamente. Se leggiamo Edgar Wallace (*I Giusti e la loro legge*, Mondadori) ci troveremo in un'Inghilterra di maggiordomi e grandi magioni che sarebbe del tutto congeniale ad una Ivy Compton-Burnett, o ad un Wodehouse. I Giusti sono dei virtuosi del delitto d'onore; uccidono in modo così sfacciatamente superiore perché, si capisce, sono di ottima famiglia, gente che il delitto lo ha nelle vene, come la dignità retrattile e sensibile; essi, come dice uno di loro, intervengono dove la legge non è in grado di punire; ricchissimi, ignorano l'avidità; d'animo nobile, hanno in disdegno le passioni grette e torve che ispirano la maggior parte dei delitti e rendono agevole l'opera degli inquirenti; essi, di estrazione spagnola, girano il mondo: li troviamo lungo le vie di scorrimento dei grandi treni-letto, con lo stiletto e i baffi sottili; chissà mai in quale paese lavorerebbero oggi, se non se ne fosse persa la semenza.

Wallace non è uno scrittore statico: al contrario, nel suo modo nobile e colto, internazionale e high life, preannuncia i furori dinamici del giallo d'azione. Le imprese dei Giusti coprono continenti: vanno a Londra per impedire che avvenga un furto a Siviglia, furto che manderebbe in rovina una legittima ereditiera portoghese. Viaggiano con l'orario ferroviario e il dizionarietto degli alberi genealogici.

Il giallo statico, tendenzialmente immobile, da unità di



tempo e di luogo e d'azione, eccolo apparire con la deliziosa Agatha Christie. Creatura meravigliosa, odorosa di tè e di pasticcini di ribes, abitatrice occulta di case di sobborgo, antiquate e malsane, di una ferrea regolarità d'orario e d'abitudini, sobria e malvestita, pettegola e di una meschinità diabolica, capace di conoscere i segreti più maliziosi del diavolo, questa sigla - Agatha Christie - che ignoro se corrisponda ad un individuo, o non piuttosto ad una specie - è stata certo regalata all'Inghilterra come compenso al perduto Impero; e forse ci ha guadagnato.

Esiste una teologia segreta, in questi romanzi, come una sociologia, una psicologia generale, rudimenti di economia e molta buona educazione; se il delitto in Wallace è questione di classe, ha il marchio «questo morto è alla maniera del conte» - nel caso della Christie è una cosa «che non si fa», un caso di maleducazione, con un sospetto di indecenza, come una relazione irregolare; insomma qualcosa da risolvere con una pettegola minuzia e una indecente curiosità - come nel caso della signorina Marple (*Indagare è il mio peccato*, Mondadori).

Il presupposto della signora Christie è che l'assassinio è una attività naturale, e che essa va scoraggiata ma sospettata in chiunque: tra l'uomo e il suo naturale desiderio di sopprimere «gli altri» non sta una cosa labile come la coscienza ma la partecipazione comune di noi tutti alla fantasia, al temperamento dell'omicida; per cui qualcuno finirà sempre per fare il medesimo ragionamento, e consegnare il colpevole alla legge. Nel mondo borghese e dolcemente ignobile della signora Christie non ci sono giustizieri, non gesti solenni e retorici; l'inferno del reo sarà la pura semplice legge, il mondo degli avvocati e dei giudici, delle eccezioni della difesa, degli interrogatori, dei verbali, dei ricorsi, ed anche la eventuale impiccagione sarà una pratica eseguita da un anonimo statale con scatti di stipendio: e, nel suo insieme, l'intuizione mi sembra sottile.

In Wallace il delitto aveva qualche grandezza, e la punizione, poi, era un fioretto, una «veronica»; ma nel mondo suburbano e perbene in cui trionfa miss Marple neanche un delitto, un massacro, una serie di delitti da far impallidire un Borgia dà più il brivido della rivelazione infernale; l'omicida

è un rozzo, un ignaro, che non si era accorto che l'inferno era già dovunque, ma soprattutto nelle case oneste e quasi pulite di quegli impiegati regolari, quegli avari anziani, quelle signorine taciturne. Domestico come un budino di cioccolato, il romanzo di Agatha Christie è quanto di meno dinamico si possa immaginare; datemi una casetta a due piani in rosso mattone, un giardino, un deposito abbandonato e farò germogliare i morti ammazzati come fiori in primavera; e, nel limite del possibile, non sentirete nessun rumore - il rumore è maleducato, l'omicidio sconveniente, che sarà mai un omicidio rumoroso?

Sono d'accordo, non amo gli omicidi rumorosi: pertanto, se un qualche piovorno e prenotturmo piacere il lento romanzo delinquenziale può darmelo, il così detto giallo d'azione mi allarma. Quegli efferati strazi di salme ormai innocue, quelle aggressioni e sevizie e mutilazioni e torture e sfregi, quel giocare di coltelli e silenziatori e granate, sono di un realismo piatto e volgare; ma anche qui ci sono gradi: Lemmy Caution non lo vorrei alla mia tavola ma ci si potrebbero fare quattro chiacchiere, come accade con un loquace e improbabile compagno di viaggio; gli eroi di Spillane («Quello quando lo trovo me lo lavoro con il coltello») mi sembrano inutilmente emotivi; e questo poi, che ho appena letto, il nuovo Nick Carter, mi fa lievemente orrore.

Nick Carter non ha propriamente autore, ma è scritto a più mani, da una cooperativa, verosimilmente, di carnefici licenziati per scarso rendimento; il risultato è un eroe medio, una sorta di epitome della maggioranza detta da taluni silenziosa, da altri, più pensosamente, strisciante; è l'affascinante anche se un poco urtante riprova che per fare un assassino di Stato basta un cervello fatto di idee ovvie, comuni, banali, quotidiane. Ho l'impressione che Nick Carter - l'uomo medio omicida - sia Adamo dopo il peccato originale, in un momento di disgrazia così perfetta e irreparabile che neppure le bestie osavano mostrargli i denti; era talmente impregnato di morte che solo Iddio osò avvicinarlisi, e diserbarne il Paradiso Terrestre.

*L'estremo dubbio*

Ne sentivo parlare da qualche tempo, ma, a dire il vero, non m'ero mai provato a leggerlo; ma accadeva che qualche amico, qualche competente attendibile - è quasi un ossimoro - mi suggerisse: «Da' un'occhiata a Friedrich Glauser». E così l'ho letto. Glauser: uno scrittore svizzero tedesco, morto giovanissimo nel 1938; ora è in Svizzera un classico del Novecento; un paio d'anni fa fecero a Roma un convegno su Glauser. Ma chi è Glauser? Leggo nel risvolto che «ebbe vita dolorosa e ribelle, tra viaggi, Legione straniera, soggiorni in ospedali e manicomi».

Un «maudit»? Aspettate. Tecnicamente, i romanzi che ho letto appartengono ad un genere preciso: sono romanzi polizieschi. Gialli. Può uno scrittore di romanzi polizieschi essere un grande scrittore? Santo cielo, «grande» è una parola invadente. Ma che Glauser sia uno scrittore singolare, non v'è dubbio. La grandezza è una carica, un cavalierato che dà idea debba accompagnarsi ad una certa forma di imperio, di successo: Thomas Mann? Mah, forse non è mica tanto importante essere grandi.

Glauser: Sellerio, in quella collana dei «piccoli blu» che è una delle scoperte della nostra editoria recente, sta traducendo tutto Glauser; con questo *Regno di Matto* sono già sei. C'è da chiedersi come mai nessuno si fosse accorto di Glauser, prima d'ora. Non me n'ero accorto nemmeno io, e li avevo in casa in queste belle traduzioni, piacevolmente pedanti, minuziosamente annotate. Annotate? Già, perché Glauser è scrittore robustamente svizzero, e abbisogna di note che spieghino usi cantonali, e si indovina che la lingua debba essere peculiare, locale quando non dialettale.

Romanzi polizieschi: e fedeli ad alcune prime regole del gioco del crimine. In primo luogo, l'investigatore. Il sergente Studer; questi non è un personaggio bizzarro e misterioso, come quel tale che ama le orchidee; o brutale e generoso, come quell'altro che ha il pugno facile e rovinoso. Non è una macchietta per libercoli da appendere nei chioschi della stazione. L'invenzione di Studer sta al centro del narrar poliziesco di Glauser. Studer è mite, attento, un po' geniale, e un po' travet, è un decoroso marito e un padre non straordinario, ma che fa il suo dovere; ma la sua genialità - la

genialità di Glauser - sta nel modo di porsi di fronte al delitto. Ora mi viene in mente qualcosa che c'entra solo indirettamente: il racconto poliziesco di Chesterton.

Come scrittori, Glauser e Chesterton non hanno nulla in comune: ma condividono l'interesse per questo racconto che ha in sé una dimensione teologica - anche se Glauser non parla mai di teologia -, giacché il delitto è un dato estremo, una esperienza suprema del commercio col male; e dunque ha a che fare con il centro dell'immagine umana: è un po' ovvio, ma si può citare Dostoevskij. Di fronte al delitto, Studer si muove tenendo ferme alcune idee guida: in primo luogo, che nessun delitto ha mai un'unica causa: gelosia, denaro, vendetta sociale; sarebbe troppo facile; poi, che colui che ferisce è per la sua natura di essere estremo, un individuo che va studiato con una sorta di venerazione; infine, che il concetto di delitto è opinabile. «È stato un incidente e insieme un delitto» dice Studer al termine di una delle sue inchieste; vorrei anche aggiungere che a Studer, investigatore, accade sempre di entrare nell'alone del male, di uccidere, pur essendo innocente, giuridicamente. Già, la legge. Glauser è un raccontatore poliziesco che considera il delitto non come materia giuridica. Né avvocati, né giudici, né, si aggiunga, il delinquente sa che mai sia il delitto; occorre che qualcuno, partecipe insieme del male e della pietà, indaghi: Studer.

Glauser è scrittore non facile, ma non difficile: però ho dovuto leggere due volte *Il regno di Matto* per capire quale delicatissimo incastro, quale allusiva macchinazione metta in opera questo scrittore. Nulla, neanche nelle conclusioni, è gridato, nulla è esplicito, quando il mistero viene scoperto, ci si accorge che, appunto, è un mistero. *Il regno di Matto* si svolge in un manicomio, altra condizione intrinsecamente misteriosa, ed estrema, della figura umana. Il matto non è meno impossibile e inevitabile di colui che uccide. Penso che tutti i libri di Glauser esigano una rilettura: e vi prego di credermi, la seconda lettura, quando la curiosità quotidiana è esaurita, è deliziosa; forse non è la parola giusta, ma se sapeste che tenera delizia sono i delinquenti di Friedrich Glauser.

## *Giallo nel tempio della Storia*

«È un poliziesco classico» leggo nel risvolto di questo veloce, irrequieto racconto di un delitto nella Spagna di oggi. E che squisitezza di delitto: durante un brevissimo black-out, viene assassinato il segretario del Partito comunista, Fernando Garrido; ambiente, una riunione del Comitato centrale. Un delitto insieme impossibile e inevitabilmente filosofico.

Dunque ritornando alla citazione editoriale: «un poliziesco classico»? Certo, ci sono gli ingredienti, per l'appunto, classici; non solo l'assassinato, ma l'investigatore, Pepe Carvalho, una figura sottilmente disegnata, un duro, e insieme un inesistente, il punto vacuo, la lacuna verso cui naturalmente, in guise che direi filiali, precipita il male. C'è anche un investigatore ufficiale, governativo, un ex franchista, un uomo del padrone; mentre Carvalho, come deve essere in questa giostra di sapienti ambiguità, è un ex comunista.

La vicenda è narrata in modo assolutamente competente: dunque, tanto basterebbe per chiudere il libro. E invece no: si legge, e con tesa e amara attenzione, perché il tema cattivante del racconto non è la scoperta dell'assassino, ma l'incontro con il tema arcaico, insondabile, inestinguibile del delitto, dell'errore, l'irruzione del male come segno dell'irriducibile disordine umano.

Potrei dire che il tema ha una dimensione teologica (e il libro mi rammenta due autori per altro affatto dissimili, Brelich e Morselli): la maestà spietata e illimitata della Storia, il mito cui si sono consacrati gli uomini del Comitato centrale, non è impervia alla incursione del male, alla penetrazione di questa «cosa» minuscola, sommersa, perfino fragile, questo ago che lacera la compattezza, la coerenza, il significato della «verità». Dunque spetta al male, a questo ago di tenebre, una grande anche se oscena dignità: smentire l'orgoglio della salvezza, la mitologia del compito che il destino affida a taluni esseri umani.

Il delitto non avviene in un luogo naturalmente delittuoso, anzi in una sede drammaticamente devota alla propria

purezza, tra uomini che, senza eccezione, conoscono l'acre aroma del martirio; sono tutti degli scampati alla distruzione che spettava ad uomini della loro fede. Se vi sarà un assassino, dunque, dovrà essere qualcosa di simile a ciò che per gli antichi cristiani era il lapsus: un fedele che ha ceduto all'allettamento o alla minaccia dell'esistere quotidiano; in questo racconto, qualcuno che è uscito dal tempio della Storia, ed ha accettato, o si è persuaso, o acconciato a vivere nella povera storicità del quotidiano, dove l'errore da sempre è irriducibile, dove il male è sovrano occulto, e i conti non tornano; dove la ragione della Storia viene meno, è un balbettio, una strana cantilena, si sospetta una allucinazione maniacale.

Dunque, sarà il «male», il delitto una forma ineliminabile della verità? Sarà, anzi, un lato irriducibile della verità ciò, per l'appunto, che la rende tale, e come tale disperatamente incomprensibile?

IX  
TUTTI I COLORI DEL NERO

*Non c'è salvezza per il mostro incolpevole*

La vigilia di Natale del 1764 venne pubblicato a Londra *Il castello d'Otranto*, nella mentita veste di traduzione da un originale italiano cinquecentesco, opera di un improbabile Onuphrio Muralto. Ne era autore Horace Walpole, giovane aristocratico, estrosa figura di inventore e promulgatore di mode singolari, di eleganti bizzarrie. Il successo dell'opera, prontamente ristampata, lo indusse a togliersi di dosso quel travestimento «all'italiana», e ad accettare nella letteratura inglese il posto che gli compete, di inventore di una nuova maniera, direi di una nuova incrociata razza di romanzi. Nasceva infatti col *Castello d'Otranto* (Sugar) il romanzo «gotico», miscela di fantasie esotiche e medievali e di affetti, di emozioni ormai preromantici. Come accade nel *Castello*, l'ispirazione ad una vicenda di sinistri prodigi e ingegnose iniquità viene da una Italia fantastica, luogo perverso e passionale, terra di veleni e congiure e torve trame: quella stessa fittizia regione «machiavellica» che aveva ispirato anche capolavori ai drammaturghi elisabettiani: e non è caso se continuamente si avverte nelle pagine del romanzo una memoria stilistica shakespeariana.

*Il castello* non è un capolavoro: ma fu, allora, un libro di violenta e pertinente novità, qualcosa di inesatto, di scolastico, di goffo, anche, ma che non era paragonabile ad altro, una emozione senza precedenti; e i molti romanzieri che poi si provarono, spesso con risultati tuttora affascinanti, in quel genere sconciamente misto, sempre riconobbero in Walpole l'inauguratore e il maestro.

Una favola eccitante, intricata, angosciosa, insaporita di prodigi, tra miracoli e magie; nessun interesse per il verosimile psicologico, ma una violenta devozione alla dinamica delle passioni; molta oratoria, accuse nobili, indifese lamentazioni, allettamenti clandestinamente

malvagi; pudicizia da collegiale minacciata da perfidia da fiaba; insomma, una mescolanza mai portata a maturazione tra elementi non solo estranei, ma repugnanti reciprocamente: questo sapore di falso e di patetico fu la rivelazione, il fascino del nuovo genere. *Il castello* fu, ed è tuttora, un mostro letterario, l'esplosione di una invenzione patologica.

Riprendendo un tema già caro agli elisabettiani, il romanzo «gotico» ritrova la ricchezza tematica, l'ambiguità, la potenza fantastica del male; il malvagio può essere un insondabile, metafisico eroe. Questa invenzione appare del tutto chiara e consapevole in *Frankenstein* (Sugar) che Mary Shelley, moglie del poeta, scrisse, per scommessa, durante una vacanza svizzera, nel 1817. Non romanzo «gotico», strettamente, ma del terrore: un thriller metafisico; ed è romanzo che ancora oggi stupisce per la straordinaria intelligenza, per la ricchezza della tematica implicita. Se Shakespeare ispira, e ridicolizza, le ambizioni di Walpole, Milton è il mito - nel senso letterale - di Mary Shelley. Come nel *Paradiso perduto*, il tema è enorme e atroce: la naturale dannazione della creatura, la sua impossibile relazione con il creatore.

Frankenstein forma una creatura che dell'uomo ha la vocazione agli affetti, ma che è fatalmente condannata dalla propria mostruosità. Respinto, rifiutato, costretto ad una atroce solitudine, il mostro muta la propria originaria gentilezza in furore omicida. Di fronte a lui, Frankenstein, colui che lo ha tratto dal nulla, che solo potrebbe capirlo, travolto dalla stessa cieca ripugnanza, non può che odiarlo, combatterlo, inseguirlo per ucciderlo.

L'ambiguità è tragica e perfetta: il mostro è incolpevole, e appunto per questo per lui non c'è salvezza. L'inferno gli spetta, è la sua condizione naturale. Solo Frankenstein potrebbe alterare questa condizione, potrebbe, come creatore, «capire l'inferno», e dunque alterarne la qualità impervia. Ma come creatore Frankenstein è solo capace di un odio privilegiato, e il suo rifiuto sigilla e completa la dannazione: non solo quella del mostro, ma la propria. Infatti, il mostro è nato da lui, e non v'è sua iniquità e follia che non si riconduca a lui. Creatore e creatura sono complici,



alleati e nemici. Con fantasia che anticipa gli astratti deliri di Poe e Melville, il romanzo si chiude con un inane, mortale inseguimento tra i ghiacci del Polo. Si inseguono due immagini mostruosamente simili ed estranee, legate da un destino radicalmente, infernalmente amoroso.

### *Fra' Ambrosio scopre la lussuria*

Nel 1796, un ventunenne di illustre famiglia, Matthew G. Lewis, pubblicava un curioso libro: *The Monk, Il Monaco*, destinato ad un successo clamoroso ed esemplare. Veramente, in Inghilterra già da una trentina d'anni era venuto di moda una sorta di romanzo che si chiamò «gotico», e che oggi diciamo nero: racconti di terrori, fantasmi, magie, intricate nequizie, sapienti incesti e stupri magistrali; povera cosa, in genere, come letteratura, ma tale da conferire un curioso aroma a quel secolo lucidamente irrequieto. *Il Monaco* imperversò per l'Europa; lo lesse e amò Hoffmann, che ne trasse certe clandestine formule, meravigliosamente magnificate poi nei magici congegni degli *Elisir del diavolo*; si meritò una recensione di Coleridge, inorridito e affascinato - un libro «empio» e «squisito». Ma la fama di questo romanzo fu, ed è sempre stata, di genere assai estroso: o furore o oblio. Trascorsi i deliri romantici, parve destinato agli archivi della «storia della cultura»; risorse a nuovi furori quando lo riscopersero in Francia (il rifacimento di Artaud è del 1930-31) ed ora pare che gli si prepari una nuova reviviscenza da noi, in omaggio alla recente rinascita del decesso letterario, ai trionfi delle tombe e dei sudari.

Qualche anno fa uscì una traduzione dell'originale: ora, nella collana «Il Pesanervi» amabilmente terroristica, esce la versione di Artaud; che, essendo a sua volta in gran parte rifacimento di precedente traduzione francese, ci colloca a tre o quattro stazioni di distanza dal capolinea gotico: dal quale tuttavia giungono fino a noi miste fosforescenze, effluvi insidiosi e strepiti di visionarie catene.

*Il Monaco* (mi riferisco all'originale di Lewis) è un assai curioso monstrum, un non comune esemplare da sottoporre a indagini teratologiche. Difficile dire che mai sia, questo

oggetto infido, minatorio, raffinato e rudimentale, in cui si mescolano, o giustappongono, galanterie spagnolesche, melodramma, tragedia, farsa, teologia diabolica, intrighi amorosi e smanie sadiche. E non solamente l'irto miscuglio dei generi, dei toni, eccita e disorienta, ma la palese assoluta ignoranza dell'autore stesso su ciò che egli sta facendo, ciò che vuol fare. Si ha l'impressione che Matthew G. Lewis fosse una federazione di personalità ragionevolmente colte, legate a comune sorte da qualche impreveduto estro del destino (naufragio, viaggio in diligenza, quarantena) e costrette a costituire un'improbabile alleanza, talora anche urbanamente litigiosa. Terrori sacri, visioni oltremondane si mescolano a curiose pagine di pedagogia razionalistica, deliziosi exploits omicidi si accompagna no a pagine di umorismo popolaresco, s'irridono le superstizioni e si fanno camminare sanguinolenti fantasmi, ed anzi si danno amori e frustranti abbracciamenti con spettri che recitano modeste poesie. Vi è anche una traccia di polemica anticattolica ed anticlericale, certo a difesa, contro gli insinuanti tepori del purgatorio del più corrusco e nobile inferno. È, dunque, un oggetto difficile, sghembo, e che tuttavia agisce; ed anzi forse il suo agire viene appunto da questa imperfetta, discontinua coscienza strutturale, questa predilezione disordinata, adolescenziale per un libro che si muova contemporaneamente in più direzioni, che si smentisca di pagina in pagina, e che tuttavia abbia un suo centro bruciante, un cuore deforme e potente. Da questa commistione viene non già una dialettica, che vorrebbe astuzia e coscienza, ma una serie di tensioni avviate e consumate in varie direzioni, dal fosco al buffonesco, dal diabolico al lezioso.

Codesta abnorme struttura nasconde percorsi e segni di assai sottile fascino: Ambrosio, frate eloquente ed arrogante, di proterva santità, corrotto da femmina mentitamente accostatagli in veste di novizio, scopre, come gradi di un coerente esercizio spirituale, la lascivia, la lussuria, la libidine, lo stupro, l'omicidio, il commercio col diavolo, la vendita dell'anima; ed infine, quasi aureola ustionante, gli viene regalato un inconsapevole incesto: segno certo e a suo modo divino che egli ha percorso la retta via per scendere

agli inferi - o forse salire, giacché in queste pagine anche i cieli, cui Ambrosio morente viene diabolicamente assunto e donde strapiomba a sfacelo e dannazione, anche i cieli narrano la gloria dell'inferno.

E si veda come ingegnosamente si snodi la favola di Matilda, la corruttrice; prima novizio, poi donna innamorata, quindi maestra di arti magiche, anima venduta al demonio, sensale della dannazione di Ambrosio, si svela alla fine essere infernale da sempre, incarnatosi in quelle guise per lavorare la perdizione del frate.

Queste vicende si mescolano ad altre, cortesi ed orrende; amori perplessi e contrastati, morti fittizie procurate per consumare stupri, libidinose aggressioni perpetrate in cimiteri sotterranei, in mezzo a cadaveri sfatti, ballate nordiche ed ispaniche, monache feroci, una sepolta viva che stringe tra le braccia il cadaverino «orrendo» del figlioletto: via, non mancano i sadici manicaretti, e le socievoli galanterie di questo frenetico romanzo.

In che modo ha agito Artaud su tale testo? Allo scrittore francese interessava dell'opera di Lewis, quello che egli chiama la «fosforescenza» del terrore, il rifiuto dell'«escremento della realtà», la rete degli esorcismi, dei gesti magici, i segni del soprannaturale. Ha agito quindi sull'imprecisione strutturale dell'opera di Lewis per sostituire, alle tensioni irregolari, una continua, ostinata pressione in direzione di codesta fosforescenza; ed ecco scomparire gli effetti comici - fino a cancellare quasi affatto un personaggio, Jacintha - i residui satirici e polemici; e anche ha diradato e insieme impreziosito il brulichio degli orrori. Per Lewis, l'orrore nasce dalla ripetizione, dal catalogo degli oggetti repulsivi, ed è una repulsione fisica, ottusa, tangibile; Artaud accende codesto materiale degradato, lo alleggerisce, vi insinua presentimenti di altri sensi, insuffla allusioni. Vi è una gravezza fisica nella angoscia di Lewis - tema ricorrente è l'istantanea dissacrazione, l'inavvicinabilità del cadavere anche di una creatura amata. Artaud sostituisce a questa magia nera oggettuale una magia psichica, una invasione di prodigi. Ed ancora: Artaud «scrive»: cioè tocca gli oggetti con una sua arguta, elegante retorica, non priva di un calcolato isterismo.

Quando leggiamo «Era la Monaca sanguinosa ... Sollevai il velo e vidi il suo volto spettrale, stralunato, vuoto, le mani di gesso, e il sangue che imbrattava il vestito», siamo certi che si tratta di una manipolazione; ed infatti la descrizione dell'originale non è più di una didascalia pedante e di maniera.

Nella prefazione al suo rifacimento, Artaud aveva scritto: «Deploro di vivere in un mondo in cui i maghi e gli indovini si nascondono»; se mai vi fu mago capace di nascondere a se medesimo i propri prodigi, questi fu Matthew G. Lewis.

### *I terrori piacevoli*

Un tale trova un anello che ha una virtù insieme magica e stranamente aggiornata: chi lo fa ruotare sul dito torna indietro di cinquantasette secondi della propria vita. Il che significa che potrà commettere un breve e sapido illecito, e poi annullarlo con un moto del dito. Ad esempio, potrà osare su di una hostess, in aereo, un gesto di insolente confidenza, e nell'istante in cui l'urlo indignato della gelida e fascinosa femminetta dell'aria sta per esplodere, cancellare l'evento, il peccato, ritornare l'impeccabile passeggero di cinquantasette secondi prima. Ma ecco che sullo stesso aereo accade qualcosa di imprevisto: un oggetto estraneo, forse un meteorite, colpisce un motore, l'aereo si incendia, precipita. Inutilmente il proprietario del magico anello ritornerà indietro nel tempo di quei brevi cinquantasette secondi; inutilmente cercherà di persuadere ogni volta il pilota a correggere la rotta; inutilmente rallenterà all'infinito la caduta dell'aereo, febbrilmente riportandolo a quel punto fatale, quei cinquantasette secondi «prima» che accadesse l'irreparabile, che ogni volta si ripeterà identico. Quel viaggiatore dovrà precipitare eternamente, sempre salvo, sempre morituro...

Come racconto dell'angoscia, mi sembra un'ottima e semplice idea, quegli orrori elementari e ostinati che troviamo nei sogni, nella calma iterazione di un tic nervoso. Da che ho letto quel racconto dell'orrore, non specialmente pregevole come stile, quell'unica invenzione, il tema di quella

caduta luciferina, quell'inutile protrazione della fine, mi torna a mente come un delicato, solitario supplizio, un'angoscia da cui mi posso svegliare con una rapida gratitudine. Poi, mi chiedo perché mai abbia scelto di leggere quel racconto, quel libro che si offriva per l'appunto come un modesto ed economico contenitore di orrori; perché sia sorta una vera e competente industria che fornisce a prezzi ragionevoli brividi, terrori, raccapricci, malesseri e sussulti. In quantità ben dosate, la paura è calmante, la morte rivitalizzante, lo squartamento è rilassante e i fantasmi danno grazia e decoro ad una serata squallida e ripetitiva.

Scriveva Edmund Wilson, uomo elegante e forte, che i racconti del terrore gli facevano lo stesso effetto di un «bum!» esclamato con voce blesa da un fanciullino alle sue spalle. In effetti, è raro trovare un buon racconto terrorifico: tuttavia, quando lo si trova, la soddisfazione non è piccola. Nuoce, a mio avviso, al racconto del terrore la nobile ascendenza: è difficile dimenticarsi antenati come Hoffmann e Poe, è difficile non avvertire, o goffamente mimare, la vocazione letteraria delle fantasticherie terrificanti. Da questo punto di vista, la fantascienza, risolutamente esclusa dalla letteratura dalla sua assenza di antenati, è nettamente favorita. Credo infatti che la ricerca di eleganze letterarie nuoccia ad un onesto e competente terrore: i denti di Berenice, il crollo della casa Usher sono terribili fantasie, ma quell'angoscia appartiene ad un difficile cerimoniale letterario e simbolico, non è un sentimento, un'emozione, ma un colore della prosa.

Forse il perfetto scrittore dell'orrore e dell'angoscia resta H.P. Lovecraft: non proprio «scrittore», più devoto del mostruoso che della letteratura, ma insieme di buone e non nascoste letture, con qualche bel sussulto, un che di teso e sovraccarico che non guasta in quella materia in falso inferno. «I cani abbaiano solo che lei movesse in un certo modo la mano destra» è una frase del miglior Lovecraft, e dà insieme una ragionevole dose di terrore e di disumanità. Il gusto letterario di Lovecraft è come un profumo di mediocre qualità ma assolutamente pertinente alla persona che se ne adorna, come certe zaffate che esigono labbra tumide e fianchi pesanti. Non è privo di gusto, ma ha un gusto

sbagliato nella maniera giusta. Succede a pochi.

Meglio, piuttosto, tenersi al genere calmo, freddino, tra orrore e giallo. Ecco un raccontino decoroso: una fanciulla frequenta una medium; vuole entrare in contatto con un fratello morto qualche tempo prima, giovanissimo, in modo tragico e misterioso. Il fratello morto, evocato, dirige la sorella a compiere un atto di sinistra giustizia: ucciderà la medium, già testimone decisiva al processo conclusosi con la condanna a morte del fratello. L'idea è buona e raccontata con sobria lentezza; ma un poco antiquata. I fantasmi, se non mi sbaglio, vanno poco, e rischiano di finire in quel pensionato degli spaventati notturni che già ospita gnomi e folletti; la loro fosforescenza è tremula e non ci aiuta neppure a leggere il giornale. Nati in un tempo di terrori meno quotidiani e precotti, cedono di fronte alle ingegnose e sinistre macchinazioni del contemporaneo Spirito del Tempo.

Ecco un altro racconto: un solitario - oggi i solitari non meditano Dio ma escogitano notturne follie - si costruisce una casa di così raffinati congegni, che essi, ed essi soli, lo nutrono, vestono e proteggono; ma non lo possono proteggere dalla sua fantasia temeraria: egli scopre, inventa, costruisce, non saprei come dire, un pozzo, uno spazio vuoto verticale che cambia, rovescia le cose che l'attraversano; egli stesso vi è penetrato ed eccolo mancino, con il cuore a destra, e non so che altro; tenta di coinvolgere un amico nella medesima trasformazione; ne viene una colluttazione sull'orlo del pozzo, l'inventore precipita di nuovo in quel vuoto attivo... Ne uscirà rovesciato un'altra volta, questa volta dall'interno all'esterno...

Nei secoli scorsi, alchimisti e necromanti si diletтарono di immagini mostruose, di visioni cui solo i cuori più forti potevano reggere; altri profetarono avventi di belve, di luci abbaglianti, di fuochi migranti da altre stelle. Come nella fantascienza, così nel racconto del terrore, specie nella versione più recente, troviamo le spezie della profezia, e non sempre insipide; leggo un racconto di una ventina d'anni fa: un tale, solo sopravvissuto a New York, si difende di notte per vicoli e fogne uccidendo con ogni arma certi esseri piccoli e aggressivi; ma solo all'ultima riga noi apprendiamo chi sono quegli esseri minuti e innumerevoli: sono i bambini

di sei anni, entrati in rivolta per sterminare gli adulti; e quell'adulto è appunto l'ultimo da uccidere.

Tra Ottocento e Novecento, un modesto scrittore inglese, W.W. Jacobs, scrisse un breve e singolarmente pulito racconto del terrore, o piuttosto un aneddoto sommesso e dimesso: *La zampa della scimmia*. Un saggio indiano ha dotato una zampa di scimmia del potere magico di soddisfare tre desideri: ma lo scopo di quel saggio è di mostrare che ogni tentativo di modificare il proprio destino è empio e rovinoso. Può esservi desiderio più modesto delle duecento sterline che si augura il proprietario della zampa? Ma quelle sterline gli saranno consegnate dopo poche ore come indennizzo per la tragica morte del figlio: e che cosa uscirà dalla tomba quando la madre chiederà, come secondo desiderio, che il figlio torni vivo? Una cosa che il padre immagina abbastanza per riuscire, mentre qualcosa busca fiocamente alla porta, a restituire - terzo desiderio - il figlio morto alla sua tomba.

### *Deliziose macellerie*

Gli scrittori che amano eccitare nel lettore un ragionevole senso di sgomento, un saggio ribrezzo, una ben dosata miscela di paura, brivido e disgustata sorpresa possono ricorrere a vari strumenti, a varie chiavi; possono scrivere racconti di media fantasia, attingendo al guardaroba della tradizione, che nelle sue origini si mescola alla fiaba: fantasmi, vampiri, chiavi che girano lentamente nella toppa, ululati di cani vigliacchi e sensibili, taciturne apparizioni di gatti - i gatti hanno grande credito tra i patiti del terrore, per ragioni che mi sono oscure -, infine il consueto ossame e la ben nota fosforescenza, che ormai si acquistano ai supermercati. Vento, pioggia, case solitarie, mentecatti, tutto serve alla ricetta ma è sostanzialmente accidentale.

Posti davanti a quello stesso tema - eccitare e spaurire il lettore - altri scrittori, o comunque scriventi, ricorreranno a guise più consapevoli e sottili; non ignari del carattere misteriosamente significativa del terrore, delle sue vaghe ma innegabili implicazioni magiche o sacre o simboliche, essi

possono agire in modi diametralmente opposti: possono laicizzare il terrore o portarlo a livello liturgico.

Uno splendido caso di laicizzazione del terrore è il repertorio teatrale del Grand Guignol: ed è recente una antologia di questi incantevoli ex voto della follia plebea parigina, il *Teatro del Grand Guignol*, curato da Corrado Augias (Einaudi). Qui non fantasmi, non visioni, non allusivi terrori notturni: ma un orrore schietto, quotidiano, coincidenze sinistre, vendette sinfoniche, aguzzini a forti ma non magiche tinte; non vampiri, ma medici del manicomio, non morti che fuoriescono da tombe, ma vivi creduti morti che in quelle vengono sepolti. Leggo che nel 1962 venne messo all'asta il materiale scenico del teatro, e che vennero fuori tutti i più arguti e sapienti strumenti di tortura: caso di realismo addirittura banale, appena redento da una traccia di profetismo.

Questo teatro ama le coincidenze di privilegiato sgomento, in ambienti meticolosamente dissacrati. Una prostituta accoglie nella sua camera un uomo spaurito, braccato e feroce; dal sommario colloquio ella apprende che quell'uomo le ha ucciso il figlio, e si vendica ammazzandolo di coltello, in una scena lievemente dionisiaca. Affascinano in un testo del genere l'assoluta brevità, il movimento sommario, poco più che didascalico, del discorso: potrebbe essere un classico «tre atti», e sono otto paginette magre come quella prostituta illuminata brevemente dalla luce dell'odio. Non so quale sia la percentuale di tombe ed obitori nell'insieme di quel teatro; qui se ne ha un solo esempio, ma di eccellente qualità. Un amante disperato fotografa la salma della fanciulla diletta morta improvvisamente; a esequie avvenute, sviluppa la lastra, e appare ai suoi occhi inorriditi la fanciulla con gli occhi aperti. Una sepolta viva? La si potrà salvare? Bene, noi sappiamo che il Grand Guignol non ama il lieto fine. Ama invece i manicomi, e un delitto, attentamente preparato da alcune vecchie pazze che vogliono accecare una ragazzetta, è particolarmente eccitante, specie se il delitto è evitabile, ma destinato a non essere evitato.

Ma forse l'invenzione più globalmente intensa di questo teatrino dell'orrore è *Il bel reggimento*, nel quale un ulano perseguitato dai suoi camerati si vendica con un astuto



scambio di fiale, per cui il giorno della vaccinazione all'intero reggimento verrà inoculata la rabbia. Il reggimento dovrà venir sterminato, il colonnello si fa uccidere dopo aver scoperto e fatto soffocare l'assassino. Ottimo: servire a temperatura ambiente. E la temperatura ambiente doveva essere piuttosto alta, in quel teatrino, se ogni tanto doveva intervenire il prefetto di polizia a chiedere che certe scene raccapriccianti venissero rese più pacate; e si racconta di una decapitazione che mandò in tal visibilio gli spettatori da risollevarlo il problema della liceità e utilità sociale di madama ghigliottina.

Il teatro del Grand Guignol nasce alla fine dell'Ottocento naturalistico e borghese: non è simbolista, ma realistico come una macelleria spiegata da Zola in un momento di iracondia laconica. Ma ci sono dei limiti con quel che si può fare con coltelli, manicomi, batteri, prostitute. Ad esempio, non si può dare il brivido all'infinito; un inferno terrestre rende impossibile o di ardua agibilità un inferno oltremondano. D'altronde, non si può negare che vampiri e fantasmi non sono cosa seria, sono buoni per paure notturne, di tipo infantile. Certo, con i vampiri qualcosa si può combinare di non male, e il vecchio Dracula di Bram Stoker qualche soddisfazione la può dare. Il fatto è che il mito del vampiro, del nemico totale, pallidamente allude al Nemico, il consigliere di peccato, il governatore degli inferi. Ecco: costui è il vero protagonista di un racconto del terrore che non sia ozioso, ma che sia pedagogico e edificante.

Si è detto mille volte che il tempo in cui viviamo, eclettico e incline alle rivalutazioni più spericolate, sta eseguendo una rivalutazione di Satana, nella quale forse neppure il Grande Nemico sperava più. Si è detto anche che la scomparsa di Satana altro non era che il suo più felice travestimento, una trovata geniale: e che il nostro secolo curioso e frivolo l'abbia svestito del suo svestimento e l'abbia ritratto fuori dal suo nulla, riluttante e spaurito. Finché si diffonde un clandestino culto del Nemico, la cosa non è preoccupante; dopo tutto, Satana legge più e meglio di Goebbels, e si tiene aggiornato; ma la cosa diventa preoccupante quando se ne occupa la letteratura.

Il classico, il capostipite della nuova letteratura satanica è

vecchio di appena cinque anni; ma per il carattere onnivoro del nostro tempo *Rosemary's Baby* è già un libro quasi introvabile. Il libro di Ira Levin è di una modestia difficilmente superabile, e tuttavia di lettura garbata e gradevole, e la nascita del diavolo dal grembo di una onesta sposa tradita dal marito malefico e ambizioso pare un aneddoto sull'amor materno, stucchevole ma non troppo irritante. *Rosemary's Baby* ha l'onestà di essere banale in tutto, eccetto nel diabolus ex machina: il bambinetto con le corna e gli occhi magati. Nella prospettiva di una rinata letteratura satanistica, quel romanzo sarebbe un precursore reticente e irresponsabile; ma intanto ha rimesso in circolazione il capufficio delle bolge, e c'è da scommettere che vedremo ben altre avventure, altre astuzie.

Intanto, dietro a quella trovata da serata in famiglia, altri si sono mossi: qualcuno ha scritto un macchinoso e solenne *Esorcista* che reca in copertina favorevoli testimonianze di ecclesiastici, e che ho trovato lievemente illeggibile; ed un Satana illeggibile non è, non può essere una cosa seria. Altri libri ho scorto, che in ispirito di festosa degradazione si proclamano scritti alla maniera di *Rosemary's Baby*. Diffido. Per scrivere un competente libraccolo assatanato, bisogna essere o amanti delle storielle sui matti o, diciamo, gente delle dimensioni di un Milton, se non di un Dante. Milton era un eccellente latinista e c'è da scommettere che una storiella sui matti non l'avrebbe mai apprezzata. Dopo tutto, mi sembra meglio tener duro sui vampiri; ce ne sono dei modelli recenti che promettono decorosi risultati.

### *Dramma e ironia*

Isak Dinesen, pseudonimo della danese Karen Blixen, è una raccontatrice di storie; potremmo aggiungere che è una delle grandi raccontatrici di questo secolo, una Tusitala, come gli indigeni dei Mari del Sud chiamavano Stevenson. Finita la lettura di queste *Sette storie gotiche*, primo libro, apparso nel 1934, di una donna ormai cinquantenne, può accadere di pensare a un grande racconto, come *Un alloggio per la notte*, appunto di Stevenson, o il *Velo nero del pastore* di

Hawthorne.

Se Stevenson avesse studiato teologia in una tetra facoltà di Edimburgo, se Hawthorne avesse coltivato caffè nel Kenya, e frequentato, oltre che Roma, Elsinore - bene, le cose andarono molto diversamente, e toccò a Karen Blixen unire nel paradosso della sua intelligenza mistificatrice e rigorosa, sillogistica e magica, di saldare memorie africane, danesi, italiane, e disporle secondo un occulto disegno, una storia di visione insieme drammatica ed ironica; un gioco che è impossibile distinguere dalla cerimonia.

Vi è, incidentalmente, un altro paradosso nella storia di Karen Blixen: questa scrittrice danese scrisse in inglese, e tradusse poi i propri libri in danese. Il suo inglese - qui splendidamente tradotto - è metallico e solenne, mosso da una bizzarra, nobile irrequietezza; le parole sono solide, ferme, e insieme intensamente sonore, come si addice a parole cui spetta eseguire un difficile disegno, una sorta di balletto eternamente immobile. Cercherò di sfiorare la natura, il fascino difficile di questo disegno. Ho parlato di memoria: non vorrei far pensare ad una narrazione privata, sarebbe imperdonabile pochezza anche per un recensore.

La memoria di Karen Blixen non le appartiene: è un deposito, un archivio, anche un falso. I suoi racconti sono collocati in un Ottocento che è, essenzialmente, il tempo dopo la rivoluzione francese. Vi sono personaggi che hanno vissuto il Terrore, che hanno sfiorato Robespierre. Ma, tutti, sono, non storicamente, ma psicologicamente e teologicamente, dei legittimisti: sono, in modo crudo e orgoglioso, dei nobili.

Ma non sono dei sopravvissuti: sono dei catacombali. Il loro compito è quello di contrabbandare in quel «sempre» che non cessa di agire, anche se fatto clandestino, la felicità del disegno, il rifiuto dell'interpretazione sentimentale dell'esistenza, la vocazione ad una lettura per enigmi del mondo. La storia è esattamente il contrario della Storia. Il disegno, anche se aperto, allude sempre all'ipotesi di ulteriori storie; l'enigma si spiega con ulteriori enigmi.

Nel racconto *Diluvio a Norderney* poche persone e un cane - quest'ultimo, tanto inutile da apparire sospetto - si trovano a trascorrere una notte in una casa pericolante tra le acque

che lentamente salgono: con ogni verosimiglianza è l'ultima notte della loro vita. Potrebbe essere un'occasione eroica, esibizionista: è, invece, la notte della suprema mistificazione, una serie di finzioni che solo in quanto tali toccano la verità, quell'occulto disegno che ciascuno porta nella propria vita.

Al centro di questi mirabili morituri stanno un Cardinale e una dama dal nome solenne: Nat og Dag, Notte e giorno. «Eminenza, credete alla caduta dell'uomo?» chiede la dama, e il Cardinale medita e risponde, con una sorta di ilarità: «Ho la convinzione che vi sia stata una caduta, ma non dell'uomo. Della divinità piuttosto. Quella che noi serviamo è una dinastia celeste di grado inferiore». Poiché, nel momento in cui leggiamo questa frase, siamo realmente di fronte ad un Cardinale, siamo coinvolti in una eresia eroica, una scelta esplicita della nobiltà dell'inferno. Ma quando assisteremo ad una metamorfosi della figura del Cardinale, la dichiarazione non perderà senso, ma acquisterà un diverso significato: qualcuno ha scelto la maschera del Cardinale per conseguire quella terribile nobiltà, giacché non ne esiste altra.

Nel racconto *Le strade intorno a Pisa*, straordinario gioco di specchi ed echi, un poeta proclama a sfida di un onesto e ragionevole monsignore: «Non sapete dunque che quel che vuol creare Dio in realtà è il mio Don Giovanni, è l'Ulisse di Omero, e il Cavaliere della Trista Figura di Cervantes? È palese che costoro sono gli unici esseri per cui furono creati il Paradiso e l'Inferno, perché non vorrete mica figurarvi che un Dio Onnipotente voglia contentarsi in eterno, in un modo senza fine, di mia suocera o dell'Imperatore d'Austria?». Dio è il deposito dei disegni, degli enigmi: e tutto ciò cui un essere umano può aspirare, è di trasformarsi in personaggio, in disegno ed enigma; uscire dalla Storia, entrare nella storia: l'alchimia notturna di Sherazade.

### *Orrori in concerto*

Vorrei provarmi a parlare di due libri in una sola nota: Hartmut Lange, *Il concerto*, e Agota Kristof, *Quello che resta*. I due libri possono, credo, stare insieme per un tal quale color nero che li apparenta, per una materia stravolta

e variamente angosciosa, le allusioni letali; infine, più ruvidamente, per essere del medesimo formato, essendo apparsi in una medesima collana, e perché i due autori mi sono totalmente ignoti: sono libri che possono catturare a caso, dopo la lettura di due o tre pagine, ma la cattura è salda e prensile.

*Il concerto* di Hartmut Lange svela fin dalle prime righe la scena mentale in cui si svolgerà: è Berlino ma una Berlino simultaneamente dei vivi, e dei morti; anzi il racconto tratta propriamente della vita sociale dei morti di Berlino, gli uccisi, coloro che patirono una morte sconcia per mano di altri tedeschi. Ma non solo quelli: giacché questa Berlino è anche affollata degli altri morti, gli assassini, ed esiste un problema perentorio ed insolubile: questi morti, queste tribù di fantasmi debbono anche avere dei rapporti, forse convivere, forse gli uccisi hanno un compito verso i loro assassini. Tra i fantasmi degli uccisi due soprattutto governano: Frau Altenschul, intorno alla quale si rinnova la vita colta e squisita della Berlino dei morti, e la figura tragica e centrale di Lewanski, un pianista ebreo, ucciso a ventott'anni, e dunque fermato per sempre a quella età nella parabola della sua vita di musicista.

Tutto il racconto ruota attorno a questo tema, il concerto cui Lewanski si dedica, che ha il suo culmine in una preziosa, straziante esecuzione della *Sonata op. 109* di Beethoven. Ma quale concerto? Quello che egli tenta davanti al pubblico dei «suoi» morti, o quello, misterioso, terribile, impossibile, che egli tenta nel sotterraneo del bunker dove sono raccolte le ombre innumerevoli degli assassini? Se solo Lewanski potesse suonare perfettamente quella terza variazione; se vi riuscisse, gli assassini saprebbero di avere espiato; ma Lewanski è morto troppo giovane, non riesce, forse non riuscirà mai a suonare quell'esile e angoscioso segmento, e dunque il concerto non sarà quel che dovrebbe essere, il suo destino è di essere un gesto rituale imperfetto, e tuttavia destinato a essere infinitamente tentato.

Il concerto di Lewanski è un infinito progetto di redenzione, ma la sua conclusione è destinata a restare enigmatica. Lange è scrittore di mano leggera anche nel sinistro, e di rara esattezza anche nel notturno, nella

consuetudine con le immagini nebbiose dei morti. È un libro tragico, di tragicità tedesca, la grande tragedia di un Lenz, un Büchner (un Wagner?).

Agota Kristof, leggo nel risvolto, è una ungherese che ora vive in Svizzera e scrive in francese. È possibile che questo *Quello che resta* (il titolo francese è *Le grand cahier*) sia uno dei libri più eccitanti e, semplicemente, straordinari (o volevo scrivere sconvolgenti?) che abbia letto in questi ultimi anni. In una prosa di perfetta, innaturale secchezza, una prosa che ha l'andatura di una marionetta omicida, *Quello che resta* è il luogo di incontro della malvagità e della innocenza. Durante una guerra, due fratelli gemelli vengono affidati dalla madre alla nonna; il raccontatore e protagonista è la voce binaria dei gemelli, testimoni impassibili e feroci dell'orrore, uccisori, seviziatori, odiati odiatori della nonna strega e assassina, destinati, i gemelli, a separarsi solo uccidendo il padre e utilizzandone il cadavere come ponte per varcare una zona minata. Uno passa, l'altro è quello che resta.

Il racconto di eventi atroci, di personaggi deformi, di macchinazioni infami procede con speditezza maniacale, senza apparenti articolazioni emotive, nella bizzarra voce unisona dei gemelli, per ciò stesso mostruosi, ma insieme dotati di una lucidità atroce, implacabile tuttavia pacata; la voce di una binaria presenza infernale, congrua alla qualità infernale del mondo, luogo infame e familiare, consueto e impossibile.

Definirei *Quello che resta* un esempio di raffinata terribilità, un «orrore» dalle nervature lucidissime, non un fantasma, ma l'invenzione di un mondo totalmente degradato e insieme in qualche modo nobile, la nobiltà della ferocia intellettuale, della minuta crudeltà stilistica.

X  
IL BIANCO E IL NERO DELL'UMORISMO

[*Contro la pornografia dei buoni sentimenti* ]

Il fascino del discorso umoristico sta nella sua ambiguità, nella provocatoria contraddittorietà: socievole e insieme oscuramente asociale, ci offre sollievo e irritazione: ma l'irritazione è destinata a sopravvivere alla breve distensione del riso. L'umorista deve essere frivolo, fantastico, e di specifica furbizia: quella che talora gli consente di contrabbandare preziosi e vietati frammenti di idee. Dunque è un personaggio importante, difficilmente catturabile, erede del bizzarro, grottesco *fool*, il buffone che saggiamente coltivava un frammento di filosofica demenza.

In Italia l'umorista ha una sorte curiosa: la pornografia dei buoni sentimenti gli conferisce una dubbia dignità di cinico, di sicario. È incredibile l'inettitudine del lettore italiano ad avvertire ed apprezzare la peculiare qualità del discorso umoristico. L'ironia va annunciata da un asterisco, il paradosso è crucciosamente scostato come poco serio, il leggero e letale gioco della satira non può sperare di avere la meglio sui pingui e villosi impropri. Si tollera, per la sua manifesta umiltà, l'umorismo della battuta, al più della fola; ma si sospetta appena che vi sia un altissimo, e civilissimo, umorismo, capace di fiorire pienamente solo nel discorso critico, nella dotta annotazione, nella astratta e malinconica utopia.

*Umorismo nero*

Mitologi e folkloristi concordemente tramandano che una cosa hanno in comune streghe e dèi, diavoli e folletti: il riso. Si tratterà, naturalmente, di ilarità assai diversa: dalla clamorosa, un poco canagliesca, risata di Giove esilarato dalla camminata sbilenca di Vulcano, al ghigno stridulo e

iettatorio della fattucchiera che si rallegra delle sue pozioni letali.

Ai nostri tempi, il riso degli dèi è affatto spento: ma quell'altro, metallico e matto, lo si ode senza tregua. Ed anzi vuole ora la moda - sibilla volubile ma non insensata - che l'umorismo nero, funereo e secco, vada prendendo il posto della più rozza comicità sessuale che traumatizzò la nostra adolescenza. Stimolano ad un breve discorso sulla materia i racconti, non di rado notevoli, e i disegni, quasi tutti affascinanti, che Bruno Tasso ha raccolto nell'antologia *Umorismo nero* (ed. Garzanti). Abbozzo per un libro d'ore per l'età della megamorte, questa raccolta fitta di scheletri, fantasmi, omicidi, ed in genere di ogni prodotto primario e secondario dell'industria del cadavere, conferma a mio avviso la qualità stilistica e morale di codesto umorismo, non fonte di infima e corrotta dilettezza, ma espediente inteso a proteggere il decoro, la decenza intellettuale dell'uomo civile, aggredito e manomesso da potenze funeste insieme rozze, anonime e arroganti.

Pressoché tutte le cose attinenti al decesso sono oggi in decadenza. Vi è in codesta antologia un amabile racconto di Middleton, *La nave fantasma*, in cui si discorre di un villaggio talmente affollato di fantasmi che i villici nemmeno vi facevano più caso: anzi, li trattavano con disinvolta cortesia, e anche simpatia, non fosse che talora disturbavano con i loro frastuoni notturni. In verità, la decadenza dei fantasmi non è fenomeno recente: ma non per questo è meno patetica. Wilde, nel suo classico *Fantasma di Canterville*, ce li mostra non privi di orgoglio professionale; e sebbene sia divenuto troppo facile insolentirli e irridarli, conservano una stravagante dignità, come certi matti che si impuntano torvamente a recitare parti di uomini nobili o illustri. La crisi dei fantasmi si colloca, se non sono in errore, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, quando da oggetto di pubblico terrore si mutarono in materia di letteratura, di poesia; nel secolo scorso si è avuta solo azione di retroguardia; oggi, sono decaduti a tanta avvilita discrezione, che tutti noi conosciamo persone che non ne hanno mai visti. Non si può dire, veramente, che nei molti secoli delle loro fortune i fantasmi abbiano dato un apprezzabile contributo ai



nostri rapporti con l'Abisso; anzi, io inclinerei a considerarli precursori del cinema di massa, articolati in generici e divi, ma tutti fatalmente inchiodati ad una intollerabile monotonia di gesti, interventi, rumori, millanterie. Non è da stupirsi se ad un certo momento essi hanno cominciato ad incontrare freddezza, poi ostilità, infine aperta irrisione: come nei cinema di paese, le rozze, sempre uguali imprese dell'eroe già irresistibile suscitano ondate di empio, ribaldo scherno; quello, a colori, mena gran spadate con occhi allucinati e astratti: e giù in platea ci si rotola. Di codesta decadenza non faremo tuttavia colpevoli i fantasmi, costretti, per quel che se ne sa, sotto ferree leggi, ma le Metro, le Fox oltremontane, gli inetti registi angelici.

Codesto invilimento di immagini già solenni non è che parte della più generale decadenza della morte. È divenuto estremamente difficile lavorarsi con intelligenza, pazienza, anche astuzia, una morte propria, personale, che abbia di noi stile e senso: una morte di buon taglio, da portarsi a lungo, in luoghi ove presumibilmente l'abito da cerimonia è di rigore. Oggi, enti appositi sono in grado di fornire a milioni di umani una morte economica, portatile, maneggevole, completa di istruzioni, per chi dovesse darsene pensiero all'improvviso. I grandi magazzini del decesso vendono una morte infima, in vilpelle, in pegamoide, in plastica, dai colori chiassosi e approssimativi, fatta in serie.

Man mano che è andata degradandosi, la morte è diventata arrogante, insolente. Ce la suggeriscono ammiccando, ce la propongono con tutti i trucchi di una cattivante propaganda, quasi fosse bevanda, dentifricio, slip. Come già si ebbero cibi e confezioni per famiglie, ora ci si dice che questa cosa - la morte - viene prodotta per regioni, nazioni, continenti. Vi sono varie guise di morte, spiegano gli esperti, con quella mite pedanteria che è il primo gradino, inconsapevole ancora, dell'umorismo nero: si può bruciare, venir ustionati, cotti, vaporizzati, frantumati, scheggiati, liquefatti, sciolti, consumati a inconsistenza d'ombra, di fiato di infante, sparpagliati come un mazzo di carte buttato all'aria da un giocatore che non sa perdere...

No, non ci metteremo a discutere col diavolo, né con un dio furibondo, né col nulla; ma fingeremo di ridimensionarle,

queste potenze della distruzione, con la battuta civile, fredda, allusiva. Faremo capire alla morte che è maleducata, al demonio che la sua abitazione soffre di un difettoso riscaldamento, ammoniremo il dio irato contro l'ipertensione. Una vendetta dello stile. Postuma, ovviamente, giacché allo stile si addice anche la descrizione.

A mio avviso, in codesto compito di preservare la libertà dello stile contro il fato tracotante, l'umorismo ha parte non piccola. Dopo aver ridotto i molesti fantasmi a innocui e patetici pensionati - migliorando, nell'insieme, il livello estetico dell'universo - oggi l'umorismo nero si è assunto il compito di sbugiardare il Defunto. La crisi degli inferi ha lasciato libere energie che vanno dedicandosi al ridimensionamento dei Cari Estinti. Evelyn Waugh, nel suo ammirevole *The Loved One*, di cui si dà qui il famoso capitolo dell'imbalsamatore innamorato, ha rettamente inteso come vada formandosi una classe di defunti, incline alla sopraffazione e all'alterigia. Certamente, non è possibile negare che essi godono di un grado di stabilità del tutto sconosciuta a noi vivi. Come ammonivano gli asceti medievali e noi verifichiamo, non siamo che dei goffi avventizi, provvisoriamente tollerati in compiti vilissimi: ma i defunti sono di ruolo. Tuttavia, il loro contegno è non di rado irritante: non appena hanno conseguito quello scatto di carriera che assicura loro stabilità e inamovibilità, eccoli distaccati, calmi, indifferenti, in mezzo al tumulto degli inani affetti. Ai nostri occhi, essi detengono il segreto del «dopo», intrattengono rapporti con dèi e demoni, percorrono l'abisso con agio di turisti.

A dire il vero, non pare vi siano ragionevoli motivi per far tanto conto dei trapassati: chiunque abbia letto relazioni di sedute spiritiche avrà potuto constatare quanto depresso ne sia il livello mentale; per di più, persuasi a incauta ambizione dalla insolente sicurezza di cui godono, si provano talora in schizzi metafisici, corrispondenze escatologiche, e documenti poetici che solo un incallito defunto potrebbe pensare di far stampare a spese dell'editore. Ricordo che un vent'anni fa, a Milano, un tale diede alla stampa un volumetto di versi dettatigli da un ectoplasma stilnovista, che non doveva aver mai goduto il favore dei suoi contemporanei. Costui aveva

coltivato sette secoli di rancore e infine, abusando della sua situazione privilegiata, era riuscito a farsi stampare il volumetto in caratteri gotico dannunziani.

Vi sono molti modi di ridimensionare le ambizioni di un defunto: molti lettori ricorderanno *La congiura degli innocenti* di Hitchcock, esempio illustre di umorismo nero; in quel film la svalutazione dell'impaccevole cadavere era affidata ad un famoso paio di calzini a righe, policromi e scadenti, che denunciavano rozzezza e volgarità del possessore di quei piedi. Quando Poe nel racconto *Non bisogna scommettere la testa col diavolo* scrive che un certo decapitato, malgrado le cure affettuose, «andò peggiorando e alla fine morì» si rifiuta di accordare all'ucciso il raccapriccio cui costui ritiene di aver diritto; così, in un educativo disegno, Tomi Ungerer mostra un soldato romano tagliato in due da una micidiale spadata: mentre una metà del guerriero resta in piedi, sia pure sorpresa e disorientata, e ancora regge l'aquila e la targa, l'altra metà rivela, cadendo, il didentro dell'eroe antico, ripieno di budella color salsiccia marezzata; e ricorderò infine la ballata *Il cavaliere e la dama* di Ingoldsby, egregiamente tradotta in versi da Cusatelli, in cui un marito viene utilizzato dalla vedova come esca per anguille: esempio di straordinario distacco, destinato certamente a mortificare anticipatamente le possibili pretese del consorte deceduto.

A proposito di quel particolare defunto che è il proprio coniuge, vorrei chiudere questa nota con una citazione che a me sembra non priva di interesse: riprova, inoltre, di quanto sia congeniale alla nostra età il gusto dell'umorismo nero. Su un noto settimanale femminile, che intrattiene con le lettrici una corrispondenza non di rado sconcertante, apparve una lettera di vedova recente: in essa si raccontava come il marito, ormai al punto di morte, in presenza di testimoni avesse detto alla moglie: «Elvira, basta pasta e fagioli»: dopo di che era immediatamente spirato. Esempio singolarissimo di stile nero: l'istante che per lo più i morituri si riservano per pronunciare quelle indiscrete volontà, quei moniti ricattatori che poi intralciano per generazioni la vita dei sopravvissuti, egli lo sprecava, con signorile disdegno, per pronunciare una frase vilissima, anche volgare, a estrema

irrisione della sua angustiante, reazionaria divinità domestica. E non v'è dubbio che, in quel modo, egli volesse salutare la fatale, imminente libertà.

*Venite, il re vuol giocare*

Quando ho aperto il plico che custodiva il volumetto di Israel Zangwill, ho avvertito un lieve sussulto. Zangwill! Ma chi si rivedeva mai. Dalle diapositive scolorite della adolescenza, la memoria ne ha scelte tre. Una, assai nitida, raffigura un catalogo: è il catalogo Sonzogno, direi attorno al 1935, catalogo che quella casa editrice stampava e distribuiva con incredibile prodigalità, con mia intensa gioia, giacché ero un appassionato lettore di cataloghi, sui quali si sono formate le basi della mia cultura. Ora, in questo catalogo figuravano numerose opere di Zangwill. La seconda diapositiva è ugualmente chiara, e raffigura una immagine irrecuperabile: quella via Pasquirolo, a Milano, una via angusta, buia, tortuosa, di cui l'euforica cordialità delle bombe non ha lasciato neppure un mattone. Rammentandola, quella stradiciola che frequentavo settimanalmente, aveva un delicato aroma di ghetto, che ben si addiceva ad uno Zangwill. Infine, una diapositiva sbiadita: un libro con una copertina policroma, un libro che ho letto e dimenticato; questo stesso *Re degli schnorrer* che ora mi è stato restituito per posta.

Israel Zangwill, scrittore ebreo tra fine secolo e inizio Novecento, è morto nel 1926; pressoché ignorato dalle storie letterarie; autore di libri intensamente ebraici, di trascrizioni minute di giornate, di vite, di morti ebraiche, annotatore di questa nazione dentro una nazione, favolatore di gente straniera dovunque, erratica, drammatica, astuta, sventurata, superstiziosa, legalistica, cavillatrice, eroica. Questo *Re degli schnorrer*, che è del 1894, è un libro delizioso e bizzarro, come la figura che lo governa e muove, lo schnorrer sefardita Manasse Bueno Barzillai Azevedo da Costa. Che cosa è uno schnorrer? È qualcosa tra il mendicante, lo scroccatore, il millantatore, l'ozioso, l'ingegnoso. Schnorrer è colui che giudica che il lavoro sia

attività precaria e insicura, mentre una mendicizia, un parassitismo sapientemente organizzato è duraturo quanto la società che lo ospita. Uno schnorrer è strettamente legato al mondo religioso ebraico, e pertanto esegue compiti essenziali ritualmente, come svegliare i fedeli perché dicano le loro preghiere tempestivamente, accorrere alle funzioni religiose perché sia raggiunto il numero rituale di presenti, sedersi terzo a tavola perché sia raggiunta la privilegiata condizione del pasto consacrato, tessere trame matrimoniali, da sensale diligente e esperto di tutte le regole della sensoria domestica.

Lo schnorrer è un illegale custode e parassita della legalità. Non è un furbo, è un maestro, un discettatore, un giurista; è anche un mirabile sofista, come da Costa, grandioso quanto miserabile, infimo e sovrano, che vive saldamente fondato in un mondo allucinatorio, di una allucinazione minutamente organizzata, confermata, articolata, insieme costruita di niente, inafferrabile, e inattaccabile. Questo «re» è regale in ciò che definisce la categoria del regale: l'inutilità indispensabile, il non poter aver torto, la prevaricazione legalistica, la generosità, la prodigalità di denaro altrui, la magnanima riscossione del dono altrui come se fosse un tributo, una regalia da inferiore a sovrano.

Protagonista di un romanzo ilare, questo «re» non è una figura da burla; non è un personaggio, ma veramente, e ancora regalmente, una funzione, una carica, un emblema, uno stemma. È l'uomo del gioco e del rito, della frode e della verità, della miseria e del possesso totale; qualcosa che forse poteva apparire solo nell'ambito di una fantasia ebraica, la fantasia di un popolo esperto, insieme, della persecuzione e della grazia, del ripudio e dell'elezione. Il modo di essere di da Costa è talmente sottile, esatto, e volatile e capzioso da essere a fatica inteso dai suoi stessi correligionari; egli è un ebreo per gli ebrei, un'anima periferica, un uomo che non tanto vive nel mondo, quanto adopera il mondo; l'oro altrui passa veloce per le sue mani, non diversamente dai vestiti usati, dal cibo lussuoso e perituro. Fedele solo al proprio stile, da Costa quando si fa invitare a pranzo diventa colui che invita, il signore della mensa, il cibo è suo, ed egli lo accorda a colui che lo ha invitato. La società ebraica inglese,

formata dalle due ostili nazioni dei sefarditi spagnoli e portoghesi, e dagli ashkenaziti tedeschi, esiste in qualche modo al servizio di costui che si definisce e si conosce «re».

Scritto alla fine dell'Ottocento, *Il re degli schnorrer* ha, mi sembra, un sapore imperfettamente ottocentesco. Zangwill non ha nulla che lo accosti a un Dickens, e nemmeno a un Gissing, scrittore di malinconie da angioporto; l'ebreo Disraeli gli è imparagonabile. Mi domando se possa valere per le comunità periferiche e sostanzialmente isolate la regola linguistica, per cui queste sono sostanzialmente conservatrici: non so con quanta ragione, in questo racconto - impossibile a riassumere, e poi non ne varrebbe la pena - sento qualcosa di settecentesco: l'indifferenza alla psicologia, la scelta della figura - una immagine, una dinamica, una funzione - piuttosto che del personaggio; il gusto alacre dell'avventura, ma che non tende a diventare una storia continuata, ma piuttosto una costellazione di rapide luci, di esigue e instabili epifanie attorno ad un tema. Lo stile, ben trascritto nella traduzione di Marta Navazza, è come direbbe il settecentesco trapiantato Savinio, una superficie, una distesa che del profondo fa un uso del tutto illusionistico, come se, per una ingegnosa anamorfosi, tutta la materia della terza dimensione fosse stata trasferita nell'ambito esile ed elastico di quell'unica superficie, le due dimensioni che vanno guardate, lette in modo indiretto. La grazia di questo libro sta nella sua singolarità, la sua imprevedibile apparizione in un mondo letterario e sociale estraneo. Ecco, *Il re degli schnorrer* è un racconto «estraneo», nato da qualcosa di segreto, di occultato nelle viscere del mondo, e insieme di definitivamente lontano.

### *Una magnifica demenza*

Qualcosa di cui rallegrarsi; una idea insieme spiritosa e intelligente e, perché no, criticamente acuta. Nei «Narratori della Fenice» della Guanda esce il primo volume di una serie dedicata a Wodehouse. Lo stile della presentazione non lascia dubbi; Wodehouse viene presentato come «scrittore», non come ameno intrattenitore, compagno di viaggio, buono

per serate uggiose e crucciose. Il volume che esce ora, *Lampi d'estate* (Guanda), tradotto felicemente da Carlo Brera, porta una introduzione di Fruttero e Lucentini. Mi piacerebbe leggere alcune recensioni: Pietro Citati, ad esempio, Alberto Arbasino; ma non mi dispiacerebbe leggere Asor Rosa o Angelo Guglielmi.

*Lampi d'estate* appartiene ad un ciclo - Wodehouse scrive in cicli, come i poeti epici - quello di Blandings e Lord Emsworth, il nobile appassionato di maiali. Blandings è una dimora rurale, antica - vi ha pernottato la regina Elisabetta - e nobilissima. Ma chi conosce il ciclo se ne rammenterà quanto basta, e chi lo scoprirà ora ne saprà quanto basta dopo un paio di capitoli. Ma dopo quei due capitoli sarà già immerso in un fragoroso divertimento, e non penserà ad altro.

Infatti, Wodehouse è estremamente divertente, forse la lingua inglese non ha mai avuto scrittore così meticolosamente, pedantemente divertente; Jerome, perfino Jerome Klapka Jerome, eroe della mia infanzia, non gli resiste: ogni tanto, Jerome diventa saggio, pensoso, ha perfino delle idee.

Ma il problema non è questo: questa edizione pone schiettamente la domanda: perché Wodehouse è tenuto alla periferia della letteratura, un po' come Agatha Christie? E se fosse invece un vero, geniale, avventuroso scrittore, tenuto a bada da lettori e critici pensosi e un po' malinconici?

Non ho dubbi: Wodehouse è uno scrittore, cosa che Agatha Christie rischia spesso di essere ma, a mio avviso, non è. Dirò anche che Wodehouse è uno scrittore di rara originalità, al cui nome ha nuociuto la rigorosa specializzazione. Fa sempre ridere, come può essere una cosa seria?

Scrittore apparentemente facile, se ci mettete le mani, se vi chiedete perché sia tanto adescante, quale sia la sua qualità letteraria, vi accorgete che è sfuggente, inafferrabile. Fruttero e Lucentini scrivono che Wodehouse è il grande «scrittore che non serve a niente». Perfetto. Credo che qualunque scrittore dovrebbe sperare di non servire a niente; ma non è così facile. Dicono anche, Fruttero e Lucentini, che appartiene alla sommità degli scrittori consolatori. Non ne sono sicuro. No, non ho in mente una

interpretazione tragica di Wodehouse; ma mi pare che Wodehouse sia scrittore di alto artificio, un ingegnoso inventore di ordigni da gioco, spesso ripetitivi, come accadeva alla antica commedia attica e latina.

Forse gli strutturalisti non faranno in tempo ad accorgersene - e poi non hanno grande senso dell'umorismo - ma gli intrecci di Wodehouse farebbero, il cielo ci salvi, al loro caso. A ama B, ma sospetta che B ami C, che invece ama A. Poi c'è un E che ama i maiali, un detective (F) che ama A, un maggiordomo (G) che aiuta gli amori di C e D; terribile.

La grazia di Wodehouse si affida ad alcune sottili risorse; il suo linguaggio è incantevole; l'inglese si presta stupendamente a quelle lievi oscillazioni di tono che sono non di rado irresistibili; tradurlo non è facile per niente. Per queste rapide, inattese sfumature ha un orecchio infallibile; poi, c'è l'inverosimile mondo dei suoi romanzi, di cui *Lampi d'estate* è un globale esempio. Baronetti inverosimili, giovanotti impossibili, innamorati improbabili; un'aria insieme infantile e artificiosa, un raro equilibrio di scioccheria e di sottigliezza, di astuzia e di dabbenaggine, con qualche goccia di demenza. Wodehouse è stupendo nei personaggi stupidi: e non è una cosa da poco; Lord Emsworth sfiora l'idiozia - ma una idiozia da Lord - e suo fratello sfiora la demenza; come non ricordare l'epopea idiota di Berto Wooster? Qualunque lettore sa di essere un po' Berto Wooster, e in quel santo della stoltezza insieme si nobilita e degrada.

Gli piacciono i maggiordomi, specie abbastanza irreali; Jeeves è supremo, ma il qui presente Beach, servile e dignitoso, è un ottimo esempio; è fondamentale tener presente che la servitù è sempre *tory*, conservatrice; qualche estrosità è da prevedersi nei baronetti, mai nella servitù talora venale ma di stile impeccabile.

Quando trascrive un dialogo - e lo fa sempre - Wodehouse mette assieme non una serie di indizi psicologici, ma una serie di manierismi, di tic, di coazioni linguistiche - si vedano in *Lampi d'estate* gli stupendi frammenti monologanti dell'Hon. Galahad, vaniloqui parentetici, erratici, delicati, *patchwork* di ricordi, citazioni, «ora mi ricordo che», «quel tale che», storie parallele, aneddoti frammentari; e il tutto in



poche righe. Allo stesso modo le poche frasi del maggiordomo hanno connotati di nobiltà inconfondibile; così come le concise esclamazioni di Lord Emsworth hanno un delicato, adorabile aroma clinico.

Nel secolo ventesimo, un secolo piuttosto sinistro, Wodehouse ha portato il tono mentale, non tanto l'estro - non è estroso - quanto l'esattezza del congegno comico dell'antica commedia. Fruttero e Lucentini citano Plauto; non hanno torto, ma vi è in Plauto un indiretto amore per il quotidiano che Wodehouse ignora; il comico di Wodehouse è irrealista, non c'è traccia del vero e tuttavia non c'è nemmeno traccia del falso; anzi, come non pensare quanto sapeva di falso ogni tentativo di fare della letteratura del vero?

Il mondo di Wodehouse è inattaccabile, senza fessure, senza crepe, simile all'«opera buffa» del '700; rimanda a Paisiello da un lato; e per la letteratura? Ecco, mi viene in mente - ridete, ridete - Pietro Metastasio.

### *Il libro postumo di Campanile*

La condizione in cui, oggi, domenica, io sto cercando di scrivere un articolo sul libro postumo di Achille Campanile, non sarebbe dispiaciuta ad Achille Campanile. Nella «villa» - come si dice a Roma - vicino a casa mia, una orchestrina frastuonante diletta bambini e pensionati, distrae potenziali omicidi, ed altri ne confeziona. Sono le dieci del mattino, e l'intonarumori suona dalle nove e quindici. Io me ne sto alla macchina da scrivere, le finestre chiuse, le serrande abbassate, per tener a bada l'ilarità canora, e fremendo di indignazione e trattenuto furore, sotto la lampada accesa mi industrio di scrivere un pensoso articolo sul libro postumo di Achille Campanile. Spero solo che almeno lui avrebbe riso, di quel sorriso che sospetto frettoloso, incordiale, anche tetro.

Le circostanze hanno voluto che, per scrivere di Campanile, io abbia dovuto costruire una minuscola finzione di inverno; quasi quasi accendo la stufa. Questa finzione è un omaggio a Campanile: scrittore che a me pare di vocazione invernale, e certamente sommamente invernale è questo suo

libro postumo, *Benigno* (ed. Rizzoli), che pare essere solo una parte di un libro che è, insieme, postumo e «in progress», in lavorazione. *Benigno*, dunque, è un inedito; e lo è per molti motivi.

Dalla «villa», un'acre voce materna invita dei generici bambini a fare cose che quella voce presume divertenti; il risultato è di una tristezza aspramente ilare, un digrignò affettuoso. È un patente caso di ironia «oggettiva», e mi pare che ben si addica a chi è fresco della lettura di questo singolare, astratto, sardonico *Benigno*.

*Benigno* è un testo che commenta retroattivamente la storia - letteraria, mentale, ironicamente filosofica - di Campanile. L'umorismo di Campanile ci viene consegnato nella descrizione più pura, meno colloquiale, per nulla quotidiana; veramente, questo è un libro «postumo». Fu un umorista Campanile? Certo dell'umorista aveva il sintomo più rivelatore: non era allegro; direi che era tetro; era colmo d'angoscia, ma come talora accade, l'angoscia gli era congeniale; ne traeva un cupo e rattenuto compiacimento - non direi divertimento - e ne alimentava la fantasia, che aveva qualcosa di secco, di angoloso. In questo momento, la voce acre e materna gelidamente propone ai bambini non so che «premiatura» - ma un delicato lapsus la persuade a dire qualcosa di assai simile a «crematura» - Campanile è dovunque. Uno dei suoi romanzi più affascinanti, *Il povero Piero*, è la storia di un funerale, incrociato con una festa nuziale ed altri funerali; un pezzo di straordinaria, intimidatoria bravura. Ma dove consiste la qualità non direi ilare, ma sardonica, schernevole di questo *Benigno*, libro senza riso, e tuttavia non «serio»?

Lo scherno è radicale, irreparabile, ed è una definizione dell'uomo. *Benigno* è il taccuino mentale di un uomo che, come la maggior parte dei benigni e maligni del pianeta, sa le domande giuste, e sa di saperle, ma non conosce alcuna risposta; non basta, giacché questo è anche lo schema della tragedia; e difatti il tragico sopravvive in un testo che non è soltanto tragico. *Benigno* conosce le domande, ma non si rassegna alla propria ignoranza delle risposte; ed allora si dà a manipolare, pasticciare, chiacchierare, sgualcire delle risposte inette, giacché *Benigno* non è filosofo, non è

«storicizzato» uomo d'azione, non è mistico. Non è niente. È un pensatore risibile, ma se le sue risposte sono nient'altro che filastrocche, le domande sono schietti sintomi d'angoscia.

Egli soffre veramente e atrocemente perché non sa, ma è troppo stupido per sapere. Egli non è stupido perché Benigno, ma perché la stupidità nel rispondere è una specifica caratteristica umana. L'uomo pone domande chiare, e si farfuglia risposte sciocche.

Questo modo di procedere, di essere, è ovviamente un modo del linguaggio: la prosa dell'ignoranza e della inettitudine può avere una qualità stilistica né ignara né inetta, ma pertinente: è l'antico tema del «caos chiaro», del «disordine ordinato»; e non ci stupiremo nel riconoscere, in questo *Benigno*, una prosa non povera, né sciatta, ma che direi squalcita, come un vestito che deve essere sbagliato, perché il personaggio che lo indossa deve essere goffo, penoso, e anche buffo, di una buffoneria che ci riempie di vergogna, di viltà, che ci degrada, questo supremo compito della letteratura.

Questo libro finora ignoto di Campanile ci ripropone la domanda - una interrogazione di secondo grado, una domanda su qualcuno che fa domande - di quale sia la specifica collocazione di questo scrittore, che riuscì a unire, nella sua singolare vicenda letteraria, il successo e l'insuccesso. Ormai non v'è dubbio che la lettura di Campanile come «umorista» è insieme esatta e ingannevole. In Italia gli umoristi sono una cosa diversa dagli scrittori, sui quali si stende da sempre una nube delicatamente iettatoria. Campanile è una sfida alle nostre abitudini colpevoli - le domande giuste, le risposte sbagliate - giacché è uno scrittore assolutamente anomalo, capace di costruire la perfetta macchina del *Povero Piero*, di percorrere la demente divagazione, il labirinto vagabondo di *Se la luna mi porta fortuna*, di costruire il puro gioco verbale della *Quercia del Tasso* - se fosse di Carroll sarebbe un classico - e infine di offrirci questa prosa sconfitta, appenata, fredda di *Benigno*.

Gli anni passano, i riconoscimenti critici arrivano, ma per un destino molto campaniliano, questo scrittore incantevole e inquietante, questo scrittore che, temo, non ci meritiamo,

continua a essere periferico, il che è molto signorile, e Campanile è signorile, signorile come quei morti che egli amava descrivere, così discreti, così bene informati, che forse conoscono le risposte, ma certamente hanno dimenticato le domande, e non sono più come noi, sciocchi, ambiziosi, infelici e dementi.

## XI MACCHINAZIONI FANTASTICHE

### *La fantascienza cambia: non spera e non dispera più*

Il volume gradevolmente policromo che ho davanti, porta il titolo *Il giardino del tempo*, e il sottotitolo *Il terzo libro della fantascienza* (Einaudi); e tuttavia non mi pare né pertinente né interessante considerarlo una antologia della fantascienza. Lo curò - e fu una delle sue ultime fatiche - Sergio Solmi; doveva aprirsi con una sua prefazione; il testo che abbiamo ora si chiude con una nota dei figli di Solmi, Renato e Raffaella, che ha una quieta e pensosa dignità.

Direi che ciò che mi interessa soprattutto in questa scelta di dodici racconti, è la prefazione di Sergio Solmi, la prefazione inesistente. No, non ho in animo di inventare la prefazione scritta nell'aria da una mano sapiente e irrequieta; ma penso che il senso di questo libro sia affidato al prestigio di quelle pagine che non leggeremo mai. Una antologia di fantascienza preparata e presentata da Solmi appartiene in primo luogo a quest'ultimo. I racconti sono tutti variamente cattivanti; taluni arguti; altri ingegnosi, e tutti sono singolari prove di dinamica fantastica. Ma queste parole potrebbero descrivere molte altre antologie di racconti fantascientifici; e veramente sono state approntate e si potrebbero presentare molte antologie del genere, di gradevole ed eccitante lettura. Dunque, debbo presupporre che questa antologia abbia qualcosa di specifico; che sia diversa.

Certo, la diversità specifica sarebbe stata messa in chiaro dalla prosa complessa, concentrata e insieme rattenuta di Sergio Solmi; ma poiché non abbiamo modo di ricorrere a codesto spianamento, dobbiamo cercare di decifrare di racconto in racconto, quale altra, occulta favola regga il libro; dobbiamo capire perché questi dodici racconti siano un libro, e non una serie di buoni racconti.

Qui occorre forse una breve digressione sulla presenza

della fantascienza nelle nostre lettere; spero sia breve, perché il tema è insidioso e direi viscido; forse malizioso, giacché coacerva testi di qualsivoglia qualità, accumulandoli solo secondo la materia; come i romanzi storici, o di materia cavalleresca: osservazione, questa, di Sergio Solmi. La fantascienza nacque e prosperò grazie ad un connubio mostruoso e violentemente contemporaneo: la disperazione e la speranza. Nacque assai prima dell'ultima guerra, anzi prima della precedente; ma di guerra in guerra parve guadagnare in vitalità, come quei mostri alieni che si nutrono delle bombe atomiche scagliate per annientarli. Con la seconda guerra divenne un fenomeno planetario; ed ora si nutre in anteprima delle guerre successive.

La fantascienza raccontava la disperazione di chi aveva riconosciuto l'identità di strage e storia; di chi aveva partecipato all'atrocità di vivere in quegli anni. Come nel pasto totemico fantasticato da Freud, la società si era saldata e rifondata grazie alla collettiva partecipazione al delitto. La dannazione non fu più un «topos» della pia oratoria, fu semplicemente l'esistenza umana. Ricordo una frase di Cioran, «l'euforia dell'inferno». La fantascienza trascrisse questa euforia.

Ma c'era anche la speranza; universi paralleli, viaggi nel tempo, itinerari nell'iperspazio che potevano raggiungere stelle misteriose: tutto ciò sembrava e sembra alludere ad una ricerca dell'innocenza. L'Eden è certamente un «altrove», e dunque andiamo altrove. La stessa fantasia scientifica che ci ha indicato con tanta precisione la strada dell'inferno, può squarciare il velo che ci separa dall'universo dell'innocenza. Basta... basta poco; ad esempio, cambiare universo. In un classico, *Guerra al grande nulla* di James Blish (ora nei «Classici di Urania») si affermava che l'Eden esisteva, ma l'aveva edificato Satana. Se posso interpretare il discorso di Blish secondo le mie intenzioni, direi che questo ne era il senso: la salvezza, se esiste, è nello stesso luogo in cui abita la disperazione.

In ogni caso, documento di disperazione o di speranza, le ambizioni della fantascienza erano enormi; essa trattava delle «cose ultime», ed era gonfia delle torbide acque del mito, dell'epopea, della leggenda; ma era anche fumetto, e

delirante razionalità.

Vedo che continuo a scrivere «era»; ma la fantascienza è vivissima; se scrivo «era», come se fosse cosa del passato, è perché ho letto il libro curato da Sergio Solmi. Giacché credo non vi siano dubbi: questi racconti sono messi assieme a questo modo perché, tutti assieme, siano un altro racconto, il cui senso è: la fantascienza come documento della speranza e della disperazione è finita. Il fascino di queste favole è che vengono «dopo»: non dopo la fine del mondo, ma dopo la fine dell'alternativa di speranza e disperazione. Gli universi alternativi hanno chiuso le loro frontiere; la macchina del tempo ci porta da un inferno all'altro; l'iperspazio si è disperso, e forse non mette conto raggiungere le stelle infinitamente lontane e diverse; anche laggiù, o lassù, governa la legge squisitamente umana: l'ignoranza del significato.

Si potrebbe credere che, dunque, abbia prevalso la disperazione; ma non è così. La morte della speranza ha ucciso la disperazione. Noi non siamo all'inferno, perché l'inferno sarebbe pur sempre una spiegazione. Anche la dannazione contiene inevitabilmente un frammento di salvezza.

In un racconto di Jack Finney, *Destinazione Verna*, si suggerisce che forse esiste il mondo del significato e della gioia; ma, per raggiungerlo, occorre percorrere un rituale insieme semplice e arduo; una certa agenzia di viaggi, una chiacchierata generica, molto generica, con un addetto, il dovere di abbandonarsi al caso, finché venga offerto il biglietto, valido per la sola andata, e per un giorno solo; ma bisogna «crederci» e non spaventarsi dell'itinerario sciatto e ambiguo. È impossibile. A ulteriore desolazione dell'uomo, gli sarà concessa una istantanea visione del luogo in cui egli non potrà entrare. Ed è inutile riprovare.

*Il magazzino dei mondi* di Robert Sheckley è un sottile e angoscioso gioco: rinunciando a dieci anni di vita, è possibile transitare da questo mondo ad un altro, dove ogni nostro desiderio viene appagato; ma solo nelle ultime dieci righe è fulmineamente spiegato il senso di quell'itinerario: da dove e per dove.

Un racconto famoso, *Luce di altri giorni* di Bob Shaw, si

fonda su una invenzione squisita e tormentosa; esistono vetri che si lasciano attraversare lentamente - ci vogliono anni - dalle immagini che accolgono; e al di là possiamo scorgere i volti della felicità perduta per sempre. Non mancano i racconti assolutamente divertenti; ma facciamo attenzione. *Errata Corrige (The Angelic Angleworm)* di Fredric Brown, scrittore fascinoso ed incostante, è un classico: premessa sottaciuta è che il mondo è una struttura linguistica; dunque cose e accadimenti verranno prodotti da una gigantesca tipografia iperurania, che può patire minuscoli guasti: trascurabili refusi, ma refusi cosmici. *Il contastorielle* di Isaac Asimov tratta un problema risibile e ridevole; tutti raccontano storielle ma nessuno inventa storielle; da dove arrivano? La domanda viene girata al più poderoso cervello artificiale concepibile.

Questi due ultimi racconti sono giochi di spirito, ma sembrano anche un'altra cosa: un ironico gesto d'addio al problema del significato. In un racconto di Gordon R. Dickson, *Soluzione impossibile*, che sembra accuratamente incastrarsi con i racconti di Fredric Brown e di Isaac Asimov, si suggerisce che un sofisma insolubile non è solo un divertente assassinio della logica, ma un'arma suicida e omicida.

Ora so quale è la favola segreta di questo libro, ciò che lo rende «un libro» e non una antologia. Che cosa resta quando la speranza e la disperazione ci hanno disertato? O meglio, che cosa prende il posto della speranza e della disperazione? È avvenuta, mi sembra, una contaminazione. La speranza, raggrinzita, ha preso un color livido, un incarnato allusivo alla disperazione; e l'infuocata disperazione è ora un color cenere: sì che le due di poco si discostano. Ho detto che il libro comprende dodici racconti; non è esatto: uno dei testi è una poesia, di Thomas Disch. Un oriundo umano nato senza madre in altri mondi torna a visitare la terra d'origine: «È difficile convincersi che abbiamo avuto la nostra origine in un simile incubo ... Ma domani, grazie a Dio, torno a casa». Non voglio sapere «quale casa».

*Però è una delizia il fantapessimismo*



Leggo un titolo a più colonne su un quotidiano: *Ha ragione la fantascienza*. Vivaddio, è una soddisfazione per chi è dei non pochi che l'hanno sempre creduto. Ma non vorrei che si riducesse la «ragione» della fantascienza a taluni romanzi ingegnosi che hanno previsto la crisi dell'energia elettrica e la disfunzione dei telefoni: la ragione è assai più di fondo e drammatica: e, in senso generale, aver ragione è sempre una condizione drammatica e infelice, perché non consente nemmeno di cambiare idea. Nell'articolo in omaggio delle ragioni della fantascienza, Alfredo Barberis cita una frase di Jacques Sadoul: «la fantascienza è la letteratura del nostro tempo». La frase potrebbe significare molte e molte cose, ma almeno su alcune possiamo intenderci: essa non dà un quadro della nostra età come essa è, come funziona o non funziona, uccide o lascia vivere; ma è il ritratto interiore, l'autoritratto di una età inclusiva del suo futuro, e degli strumenti che noi usiamo per tradurre in simboli, in allegorie questo oscuro mondo, sorta di appendice, di ernia mostruosa che si sporge verso il «dopo».

La fantascienza è quasi tutta «irrealistica» nel senso che non si cura di essere verosimile: ma forse si curano di essere verosimili i nostri incubi, le ansie, le notturne angosce che consolano le nostre giornate esasperate? Le favole di fantascienza hanno un senso, non un contenuto; poche sono quelle che meritano di essere rilette; ma in molte vi è almeno un brivido, un documento, una traccia di questo secolo, delle sue viscere psichiche, che promettono di essere tra le più infelici che uomo mai conobbe nella sua storia. Spesso è cattiva letteratura: ma forse noi metteremmo nella letteratura greca gli oracoli di Giove a Dodona? Le tartarughe consultate come indizi per il futuro appartengono alla letteratura cinese? E se è vero che spesso sono modesta letteratura, è anche vero che talora nel ventre di queste creature teratologiche si acquattano immagini, intuizioni, schegge di straordinaria intensità.

È un occhio semplificatore ma che guarda dalla parte giusta, dalla parte dell'apocalisse; sono pittori parte paesani parte tecnomaniaci che cercano di trascrivere su un manifesto di sapore pubblicitario i colori delle catastrofi, i

tenui e affranti colori di una disperazione cosmica, gli orrendi bagliori di una consumazione finale. È il nostro pianeta l'isola del naufragio in attesa del suo Robinson Crusoe? Se è così, la situazione esige questi cantastorie frenetici, allucinati; dopo tutto, Robinson Crusoe venne «scoperto» da un personaggio che neppure supponeva di essere uno scrittore, uno spostato grafomane cinquantenne che ha qualcosa in comune con questi pressoché ignoti e talora di misti lineamenti, che con nomi veri o finti creano questo singolare «genere», effimero e illuminante.

Una recente antologia di cinque romanzi, uscita presso Mondadori a cura di Fruttero e Lucentini, *Stella a 5 mondi*, presenta degli esempi notevoli e più che notevoli della complessa fascinazione di questo genere. Sono tutti, senza eccezione, romanzi del terrore: ma il terrore è un delicato affetto, che tollera molte e varie coloriture; va dal secco, liscio, al meccanico, all'urlato, al quietamente disperato. *Questo è un Gizmo* di Murray Leinster è un classico, e come molti classici non disdegna di riprendere un tema tradizionale: sulla Terra si aggirano esseri misteriosi, di diversa costituzione rispetto all'uomo, e che predano e distruggono ogni forma di vita; un Gizmo è un essere gassoso pensante: che potrebbe essere una versione scientificizzata della antica fede negli spiriti e nei fantasmi; i quali verrebbero dunque contestati, come era ora di fare, e ripresentati in veste tecnicamente aggiornata: il che mi pare bene, perché in un mondo senza fantasmi mi pare difficile vivere.

Come i vecchi vampiri, codesti Gizmo sono sensibili all'aglio e all'assafetida, ma sono strutturalmente invisibili: la loro marcia è rivelata da sconvolte foreste, villaggi sterminati, mandrie abbattute. Fa piacere leggere una storia così accuratamente sognata, come ci si rallegra di una buona storia di fantasmi.

Se trattiamo la favola come una allegoria, essa toccherà delle disordinate potenze che si muovono dentro di noi e intorno a noi, di qualcosa di degradatamente e stizzosamente diabolico che noi avvertiamo nella nostra esistenza di contemporanei di noi stessi. Ma se vogliamo una invenzione più ossessiva e inedita, possiamo leggere *Le mille e una*

*morte*, di J.T. McIntosh.

Le mille e una morte si possono tutte trovare a Nomos City, nel pianeta di Nomos. Grandi sportivi, i nomiani dedicano gran parte della loro vita a gare rischiose: attraversare labirinti che dopo un certo tempo si chiudono definitivamente, evitare, incatenati al muro, frecce avvelenate; scendere sott'acqua con i piedi chiusi in un lucchetto da aprire prima che finisca la riserva d'aria dei polmoni; percorrere l'orlo sottile di un muro, avendo sotto i piedi uno strapiombo di venti metri e una dura distesa d'asfalto. A questi giochi sinistri i terrestri accorrono avidamente; molti muoiono, alcuni conseguono un inane medagliere di risultati brillanti.

Non direi che sia essenziale al fascino dell'invenzione il fatto che alle spalle di questi «giochi» si nasconda una occulta gerarchia di Maestri che predispone la morte annuale di alcuni milioni di nomiani; né la flaccida storia d'amore che vi si intesse. Personalmente, detesto le commistioni amorose nei romanzi di fantascienza: non solo per l'arcaicità, la scarsa tecnicità degli affetti, ma perché il «romanzo d'amore» unito al romanzo di fantascienza mescola due sapori inconciliabili, due tempi psicologici estranei, l'uno lento e intimista, l'altro frenetico e demente; e ben se ne accorse Wells, che nella *Guerra dei mondi* mise un curato ubriaco accanto al protagonista, e non la tenera confezionatrice di frittelle che trovammo nel film di Hollywood.

Un curato ubriaco può aver commercio con i marziani, ma fanciulle che ostentano età da marito, stiano a casa. Se togliamo dalle fondamenta questa ostinata storia d'amore, alla quale tutto si può perdonare eccetto il lieto fine, e spostiamo l'attenzione dai Maestri, il tema della morte come gioco, divertimento che non diverte se non comporta questo sadico e masochistico gioco del voyeur d'agonie stuzzicate e tentate, questa tentazione laica del morire mi sembra un'orribile e intensa fantasia, nella sua asciutta demenza, la sua astrazione da roulette, da giocatori di dadi.

Gerhard Adler ha scritto che la psicanalisi «è una religione dell'inconscio»: Adler aveva in mente Jung. Ora, pensiamo ad una divinità così occulta e dotata di dimensioni divine,

potenza, e anche rancore e odio, e versatilità: giacché quella forza può essere tutte le cose, si trasforma, aggredisce, inganna, e talora anche ubbidisce. Una misteriosa forza di questa sorta, Psychon, tiene in suo potere la Terra, nel romanzo di Daniel F. Galouye, e si propone un tema che sa più di astrologia che di astronomia: il trasferimento della Terra in un altro sistema solare. La fantasia è un poco congestionata, ma vi sono passi di straordinaria forza, mirabili exploits di questa energia con la quale si costruiscono città e poltrone di pura energia psichica. Il terrore lo si gode un po' di meno; forse il segreto modello è un poema cavalleresco.

La rivelazione del libro è l'ultimo romanzo, *L'uomo che cadde sulla Terra* di Walter Tevis. È una storia malinconica di un fallimento di dimensioni cosmiche. Da un pianeta morente, un essere che si finge umano scende tra di noi; innumerevoli sono le sue cognizioni, e se potesse preparare la discesa dei suoi pochi e sfiniti confratelli, forse questi si salverebbero e la Terra si salverebbe dalla sua vocazione alla distruzione. È una sconfitta grigia: inutili gli sforzi intelligenti e onesti dell'inviato, inutili le sue sofferenze in un mondo diverso, enormemente più pesante di quello da cui proviene. Incontrerà uomini intelligenti ma anche uomini stupidi, e sono costoro che detengono il potere. Egli finirà la sua vita ubriacandosi in un bar silenzioso, miliardario e cieco, mentre nel suo pianeta e sulla Terra si compie lentamente l'inevitabile consumazione.

Assai di rado la fantascienza è ottimista: essa non nasce dalla gioia della cattura degli spazi, ma dallo sgomento di quel che brulica nei nostri spazi interni, che includono anche il nostro futuro. Noi viviamo un momento in cui gradatamente all'ottimismo militaresco della conquista della Luna si sta sostituendo la disperazione di vivere in un pianeta moralmente, prima che fisicamente inabitabile. Nascono i tecnici del futuro nero, secchi e documentati; ma il futuro nero o il presente affamato di catastrofe sono anche uno stato d'animo, una condizione della coscienza. Questa è la nostra letteratura profetica: ci parla di un'apocalisse da cui sono assenti tutti gli dèi consolatori, e nella quale risuonano solo le trombe degli angeli della distruzione.

## *La sposa mai nata, lo sposo già morto*

Non v'è dubbio che il settecentesco Horace Walpole fosse un uomo singolarmente fatuo; meglio, come sentenziò Lord Macaulay in età seriosa, fu eccentrico, capriccioso, volubile e innaturale (cito dalla prefazione di questa amabile edizione dei *Racconti geroglifici*, Ed. Studio Tesi). È gradevole, distensivo, blandamente irritante, come deve essere quando si tratta di letteratura, avere a che fare con persone così fatte; persone con cui si può chiacchierare, di qualsivoglia argomento purché improbabile o suscettibile di essere trattato in modo irresponsabile.

La recente fortuna del genere «gotico» - che forse è più incline al cinema che alla letteratura - ha riportato alla luce un testo classico di questo colto scavezzacollo: *Il castello di Otranto* (le edizioni più recenti sono quella di Theoria, e la ristampa della Bur). Secondo le opinioni più attendibili, *Il castello di Otranto* creò il genere, e accreditò il Terrore come compagno di buone letture.

*Il castello di Otranto* mi sembra interessante ma modesto provveditore di angosce, nemmeno paragonabile a quella deliziosa grafomane che fu madama Radcliffe, o a quel cupo gentiluomo che fu Matthew Lewis, l'autore del *Monaco*. Onestamente, ci sono scrittori del «gotico» che possono dare un blando malessere, ma non il nostro eccentrico Horace Walpole.

Scrittore amante degli effetti teatrali, Walpole mette in scena rovine, castelli e fantasmi; ma codesto suo «mettere in scena» ben si adatta a qualsivoglia invenzione.

Eccoci ora per le mani questi *Racconti geroglifici*; veramente, una delizia. Opera tarda, scritta vent'anni dopo *Il castello di Otranto*, nel 1785, Walpole sembra aver conseguito quella delicata insolenza, quella impossibile miscela di tracotanza e lievità che non può essere che l'appannaggio di una vecchiaia maturata da una vita pazientemente stravagante, anche libertina. Questi pochi racconti, cui si aggiunge una giovanile *Fiaba*, sono invenzioni di stile, trovate di grazia, escogitazioni di lievissimo, labile

aroma.

E tuttavia in queste pagine che svolano al vento del capriccio vi è una saggezza letteraria, apparentemente casuale, che mi affascina. I racconti sono offerti per l'appunto come «invenzioni», cioè come testi che non hanno a che fare con la storia, con la verità, con la coerenza del verosimile. Anzi, essi sono per l'appunto esempi di inverosimile, di impossibile, di contraddittorio, di insensato. E oserei dire che con questi esili testi Walpole diede mano alla descrizione di una letteratura come «luogo degli impossibili», il cui linguaggio in definitiva sarà fatto di «proposizioni prive di senso». La letteratura sarà dunque il luogo privilegiato dell'errore.

Filologicamente datando l'origine delle sue fole, Walpole scrive che furono scritte «senza dubbio un po' prima della creazione del mondo» e che la tradizione venne raccolta e custodita da ecclesiastici che l'avevano ricevuta prima di nascere.

La burla di una letteratura che esisteva prima della creazione del mondo può racchiudere un ammicco sapiente anche se casuale; giacché propone con qualche stravaganza l'idea di una impotenza storica della letteratura, così come in un racconto che trovo specialmente ammirevole, *Racconto del re e delle sue tre figlie*, si propone una letteratura irriducibile alla verosimiglianza.

Un re aveva tre figlie: «ovvero, ne avrebbe avute tre se ne avesse avuta una di più, infatti, non si sa per quale ragione, la maggiore non era mai nata». Si precisa che costei, la principessa che non era mai nata, era «di straordinaria bellezza, di grande intelligenza e parlava il francese alla perfezione».

Il re insiste perché la maggiore, colei che non era mai nata, si sposi per prima. La situazione è destinata a diventare complicata dal momento che si presenta candidato un principe di Quifferiquimini. Costui ha qualche difetto: parla l'egiziano e nient'altro, ha tre gambe, e soprattutto è già morto. Le trattative per il matrimonio tra un principe già morto e una principessa mai nata sono naturalmente complesse e provocano perplessità nel clero, che esige per celebrare il matrimonio una specifica dispensa: infatti, «una

donna che non era mai esistita e un uomo che non esisteva più erano, secondo il diritto canonico, come cugini di primo grado».

Credo che la materia di questo racconto dia una idea di ciò che Walpole riteneva si potesse fare con la letteratura; quale vacanza dai doveri del reale e del morale fosse privilegio di questo impeccabile delirio. E tuttavia Walpole che amava i giochi complicati nascondeva nelle sue favole una rete di allusioni ai potenti del suo tempo; ma non dà l'impressione di tendere ad una satira swiftiana; piuttosto, Walpole si offre come il letterato eccentrico, che nelle storiche risse umane ravvisa il disegno di una mirabile e risibile stravaganza.

### *Il barone che non c'è*

Il barone di Münchhausen è un nome illustre; dicono che sia in effetti esistito un barone cosiffatto, di lingua sciolta e fantasia ghiribizzosa e improbabile; tuttavia, il barone di Münchhausen non è un personaggio, e il libro che raccoglie le sue mirabili fole non è un libro. L'anonimato di questo testo è emblematico, come la dubbia tradizione che ce l'ha consegnato, come un foglio bianco su cui innumeri, frettolosi e ammalati anonimi, hanno via via aggiunto aneddoti, variazioni, disegni, appunti, annotazioni, schizzi.

Il libro ora si attribuisce al settecentesco Rudolf Erich Raspe, che l'avrebbe scritto in inglese - ed anche questa commistione brillante ed esibizionistica di linguaggi pare significare qualcosa - ma certamente non è solo suo; ad ogni modo, a parte le differenze di mano, sensibili anche in una traduzione ma per nulla sgradevoli, le varie parti dell'opera non sono parti di un tutto, giacché *Il Barone di Munchausen* (edizione Rizzoli, con illustrazioni di Gustavo Doré) è un libro intimamente infinito, come è infinito uno scarabocchio; non sono parti necessarie le une alle altre, perché esso non è mai in nessun punto un intero; ed anzi potremmo concludere che non racconta assolutamente nulla, ma affastella idee per un possibile ma vietato racconto, che tuttavia non potrebbe essere né fiaba né romanzo. I numerosi capricciosi che vi hanno messo mano vi hanno lasciato traccia di diverse

culture: vi è del ciarpame classico, in questo libro non classico; qualche memoria infantile di libri di mare e foreste; il leggendario cronachismo dei navigatori arcaici, che andavano dove nessuno osava spingersi, navigatori di scafi veloci e instabili, cui la conversazione con la morte per acqua e per fuoco dava la magica qualità di vedere animali parlanti e uomini arcaicamente belluini. C'è un sentore lontanissimo di Marco Polo, quello che venne beffato e schernito per le vie di Venezia, il mentitore che aveva visto Pechino e il Picco di Adamo, e descritto l'unicorno.

Come tutti i libri per bambini di secolare successo - *Robinson Crusoe*, *Gulliver*, *Alice* o anche *Pinocchio* - *Il Barone di Munchausen* è un libro ambiguo, un contrabbandiere di suggestioni, di invenzioni, di sospetti: perfino di angosce. La sua stessa forma aneddotica, frantumata, scheggiata; quel suo modo di crescere abnorme, per concrezioni, tra minerale e vegetale, qualcosa che simula un centro e una faccia, e non ha né l'uno né l'altro; quella «vita» raccontata a mo' di catalogo accentuano quella instabilità, quel divertente disagio, quella effimera e ridevole tensione che s'accompagna non di rado alla rilettura di un libro della nostra infanzia.

Ho parlato d'angoscia: e infatti, se il barone non è un personaggio, se il libro non è una narrazione, che cosa mai ci seduce, ci turba, ci diverte in questa singolare congerie di pagine? Il barone è una sorta di emblema emotivo; uno sciocco che, senza saperlo, mescola fanfaluche e profezie; un Nostradamus da osteria, mescolato ad una schiera di saltimbanchi e cantastorie da circo. Le sue spaccate sono grandiose e non di rado eleganti; ma esse sono di più: sono «autentiche», nel senso che non si inseriscono in un mondo diverso da quello che poteva o può inventarsi sul nostro pianeta; ma nascono da deduzioni, applicazioni, svolgimenti; in breve, nel racconto del barone non v'è mai né fiaba né delirio, le follie nascono da un ragionamento, un esperimento applicato fino alla fine; il barone non è uno spaccone innocuo, è un megalomane, la cui demenza - non inganni la svelta ilarità delle trovate - è ben fondata in quello che oggi potremmo chiamare l'ottimismo tecnologico.

L'assurdità degli eventi non ci impedisce di notare che essi



hanno un abito di concretezza realistica, anzi scientifica: il gelo che chiude le note nel corno del cacciatore, per poi lasciarle uscire al fuoco persuasivo di un caminetto, quasi musiche registrate sul nastro magnetico del gelo; il ciliegio che nasce tra le corna di un cervo, ivi cresciuto da un nocciolo sparatogli contro dal barone a corto di munizioni; il mantello che si contagia della rabbia del cane ammalato, e si agita impazzito; il panciotto di pelle di cane da caccia, che ancora si commuove quando avverte selvaggina, e spara bottoni; i fagioli di Turchia che salgono fino ai corni della luna; tutto questo è insieme mentito ed autentico; nulla è miracoloso, nulla è prodigio; tutto nasce dalla mistura di caso («il caso e la buona sorte spesso correggono i nostri errori»), presenza di spirito («essenziale nelle imprese»), volontà di trovare una spiegazione (il cavallo non può placare la propria sete perché è stato tagliato in due da una saracinesca), volontà lucida di trovare una soluzione (i due pezzi del cavallo possono venir ricuciti «con qualche virgulto d'alloro») infine la protettiva buona sorte che premia l'ingegno e la presenza di spirito («la ferita si rimarginò ... quei germogli crebbero, formando una pergola sopra il mio capo»).

Quando Gustavo Doré si trovò di fronte questo mostriciattolo di libro, dovè avvertire la sua frantumata, losca ambiguità, e nei suoi meravigliosi disegni il riso si mescola ad una sorta di perplessità che sfiora il malessere. Quel sole che in tempo di gran gelo si copre di geloni e si gonfia di umori infreddoliti e, sfera senza mani, non può difendersi con onesti fazzoletti, è un sole malato, vecchio, molesto a sé e agli altri; e se nella nave che salpa verso la luna - una nave aerea di vele, impennata verso un'angustiata luna piena - pare tentare la lievità della fiaba, in altre immagini marine sospettiamo un Bosch non ignaro di Giulio Verne - quel grosso pesce col paracadute - e altrove si difende dietro a certe grosse immagini contadine - come quei burattineschi «italiani» che con aria rivoluzionaria - ma è un berretto frigio o un berretto da notte che hanno in capo? - accolgono il nobile magro barone che, i capelli «fatti» in modo impeccabile, fuoriesce dalla bocca di un enorme pesce.

## *Il demone Hoffmann*

«Tutta l'opera di Hoffmann, e in particolare i racconti imperniati sul personaggio per tanta parte autobiografico di Kreisler, è contrassegnata dalla coscienza di questa connessione fra l'arte e l'elemento demonico, fra la poesia e la sfera del negativo». Cito dalla prefazione di Claudio Magris a *Kreisleriana*; e lo stesso Magris rimanda ad una osservazione di Furio Jesi, che indica la vocazione dell'artista moderno nella negatività: negromanzia, stregoneria, «patto col diavolo».

Hoffmann non è solo uno dei più straordinari inventori di storie del romanticismo europeo; è anche, come indicano questi due libri, uno dei testimoni della trasformazione del mondo musicale, trasformazione che indubbiamente allude ad una radicale metamorfosi interiore dell'artista, e del suo rapporto con la società.

«Essi (gli artisti romantici) ritengono infatti che l'arte dia all'uomo il presentimento del suo alto principio, e dal volgare affannarsi e agitarsi della vita quotidiana lo conduca al tempio di Iside dove la natura gli parlerà con suoni sacri e mai uditi, ma pur intelligibili. Sulla musica ... dicono che sua meta è l'infinito; il misterioso sanscrito della natura espresso in suoni...» (*Kreisleriana*, III).

Il direttore d'orchestra Giovanni Kreisler, personaggio e doppio che accompagnerà Hoffmann durante tutta la sua breve e intensa vita di musicista e scrittore, è una instabile miscela di entusiasmo, angoscia, fantasia, disordine, irrealismo («strappare lo spettatore dal mondo reale...»), una brama di infinito che nella musica cerca un esito, e che si riposa nella sapiente stravaganza dell'invenzione letteraria. Per Kreisler-Hoffmann la trasformazione della funzione della musica, che potremmo forse dire da musica socievole a musica filosofica o anche sacra, passa per i nomi di Gluck, Haydn, Mozart, e si consacra in Beethoven, contemporaneo di Hoffmann. *Il cavaliere Gluck* è il primo racconto di Hoffmann (1809) ed apre la raccolta di Passigli, ed è già una «stravaganza» che implica una idea magica e ambigua della musica; custodisce veramente questa una vocazione

necromantica, o eccita e chiama gli estri della demenza?

Nel musicista si incontrano due dinamiche estremamente intense e potenzialmente catastrofiche: all'ansia di infinito si accompagna una immedicabile frustrazione, come rivela lo splendido racconto nella stessa raccolta intitolato *L'allievo di Tartini*; e infinito e frustrazione generano una forma di specifica follia, quale solo «l'artista» può conoscere.

Lo smarrimento nella sterminata selva dei suoni e delle immagini conduce ad un mondo di «oscuri e informi presentimenti», qualcosa che ha il sentimento ma non il profilo della conoscenza. Di fronte all'arte, il luogo della realtà si deforma, si allontana; l'arte è insieme alternativa e interpretativa del reale. Hoffmann muore nel 1822, nello stesso anno in cui Beethoven mette mano a quel che sarà il primo dei grandi quartetti conclusivi. A Hoffmann Beethoven aveva scritto: «Avete voluto scrivere di una personalità modesta come la mia ... tutto ciò mi arreca un grande conforto...».

### *Divertirsi, che spavento!*

A Nabokov, il Gogol' fiabesco, che manipola scongiuri e tradizioni popolari, il Gogol' folkloristico non piace. Io che amo, e non poco, Nabokov, amo altrettanto il Gogol' delle fole notturne, e debbo confessare che *Le veglie alla fattoria di Dikàgnka* fu uno dei grandi libri che accompagnarono la crescita della prima peluria tra proboscide e labbra. Su Nabokov io ho un vantaggio indiscutibile e inattaccabile: non sono russo, neanche risalendo oltre la settima generazione. Quello che per Nabokov è folklore (come noi pensiamo al Vesuvio) per me è fola esotica; e le fole di Gogol' hanno una velocità, una tensione, un furore, un chiasso e insieme un frastuono di colori che mi affasciano e «trascinano».

Rapimenti e assatanati incantesimi, scongiuri e preghiere appaiono in un racconto popolare, *Il Vij*, che appartiene alla raccolta *Mirgorod*, ma che ora viene pubblicato a sé, e non a torto, da Sellerio, nella traduzione di Michele Vranianin. *Il Vij* venne scritto nel 1833, l'anno successivo alla pubblicazione delle *Veglie*; ebbe due edizioni, con varianti

importanti; qui si traduce, come usa, la seconda redazione, ma vorrei sapere se da qualche parte esiste anche una traduzione della prima.

Il Vij è un mostro demoniaco, la cui faccia di ferro e le pesantissime palpebre, che il mostro non può alzare da solo, fanno pensare a Hieronymus Bosch. Una vecchia che è strega uccisa e mutata nella morte in fanciulla bellissima e il tremendo condensarsi nel finale, durante la notturna veglia funebre della fanciulla, delle prove che l'uccisore della strega deve affrontare; tutta la macchina del fiabesco e dell'orrido si salda in questo racconto.

Il fantastico di Gogol' ha alcune qualità specifiche che non si possono ignorare; in primo luogo, quale che sia l'intensità dell'orrore, esso non supera mai il divertimento, la furibonda gioia del cantastorie, la felicità del possedere tutte le parole per raccontare, incantare, affabulare. Gogol' ignora la sapiente sofferenza di un Hoffmann, o le angosce didattiche di un Dickens; il suo mondo è non meno saldo che aereo, è il mondo delle parole che dicono «tutto», delle parole che hanno suono, velocità, ritmo, ma non hanno peso; la materia di Gogol' è in continua metamorfosi tra acqua, aria e fuoco che sfiorano, illuminano, incendiano il duro, acre, e vivo elemento terra, il luogo delle cose e delle ombre.

### *Macabro e ingenuo*

Ogni tanto riappare: credo che il verbo sia adatto ad uno scrittore incline al macabro e al fantasmatico come Iginio Ugo Tarchetti; scrittore bizzarro, piacevole, ingenuo, un originale, nel senso gergale, come a dire uno stravagante, non necessariamente un inventore di immagini di singolare novità. Collocato all'inizio della seconda metà del nostro Ottocento, che gran cosa non è, Tarchetti è un narratore un po' cattivante, un po' irritante. Perché, mi domando, questo scrittore che ha qualche dote per adescarmi, mi lascia spesso a disagio, un poco aduggiato? Ora si ristampano i suoi *Racconti fantastici* che uscirono primamente nel 1869; non è la prima volta che si ristampano, negli ultimi quarant'anni; ed anzi, una ventina d'anni fa, Enrico Ghidetti diede una

edizione integrale dell'opera del Tarchetti. La menziono ora perché, trascinato e irritato dalla mia stessa irritazione, sono andato a rileggere, o a leggere per la prima volta, altri testi di questo autore: e mi pare che letto più ampiamente ci guadagni anche se ci si imbatte in affermazioni e dichiarazioni di principio che lasciano costernati. Va bene che era giovane - morì a ventott'anni -, va bene che era d'adozione milanese, e rancoroso verso il nume locale; ma poteva davvero credere che il Guerrazzi avesse un ingegno di potenza «smisurata» e certamente superiore al Manzoni? Ecco cosa vuol dire essere un originale: un tale che dice delle pittoresche sciocchezze, e la gente si limita a farci una risata. Naturalmente, questa incauta simpatia per il Guerrazzi e questa radicata uggia contro il Manzoni non sono casuali; e qui si tocca la radice del disagio che finisce col darmi la lettura del Tarchetti. Il quale talento aveva certamente, e un grande amore per la letteratura: un amore romantico, un po' sul sentimentale. Come dice il titolo, Tarchetti ama il raccontare fantasioso, e anche un po' macabro, o grottesco - e forse nel grottesco, come nel delizioso *Uno spirito in un lampone*, dà il meglio. Alle spalle di Tarchetti c'è Hoffmann, c'è anche Poe, ma limitiamoci a Hoffmann che permette un discorso più chiaro.

Il fantastico di Hoffmann - penso agli *Elisir del diavolo*, alla *Principessa Brambilla* - è la via di accesso ad una struttura mobile, polivalente, allucinatoria che non sarebbe altrimenti conseguibile; non mi racconta una storia terribile perché vuol farmi paura, e in verità paura non mi fa; mi affascina la macchina inventiva che riesce a mettere in opera - ad esempio, il gioco dei «doppi» negli *Elisir del diavolo*. Tarchetti non giunge quasi mai a questo ulteriore livello della struttura fantastica; non racconta un «racconto» ma un aneddoto; insomma, vuol veramente farmi paura, e se non ci riesce almeno tenta di mettermi a disagio, e questo, in più di un senso, gli riesce. Tarchetti crede che esista veramente in letteratura il fantastico puro, e lo persegue; crede nei fantasmi come personaggio letterario autosufficiente. In questo senso è uno scrittore irreparabilmente ingenuo, e le sue imitazioni di un Hoffmann non vanno oltre il ricalco di ciò che è evidente ma inessenziale alla qualità letteraria di

Hoffmann. Tarchetti è uno scrittore ingenuo perché è un lettore ingenuo.

La sua antipatia per il Manzoni non è casuale, come la sua predilezione per un Guerrazzi. In un racconto peraltro notevole, *Storia di una gamba*, che non fa parte di queste storie fantastiche, trovo una aggressione critica al Manzoni che mi pare illuminante. *I Promessi Sposi* sono detti libro «sì perfetto, sì bello e pure arido», e il Manzoni è detto «buono, nobile, dotto», ma privo di anima. Parola terribile agli orecchi di un letterato, questa «anima». Diciamo che, dopo tutto, assomiglia molto a «fantasma»; tanto che «spirito» può servire in entrambi i sensi. Tarchetti è un moralista passionale, crede che la letteratura sia al servizio dell'anima, e che la letteratura non sia tollerabile se non in quella devozione affettiva; tanto da affermare che il *Decameron* è un capolavoro che andrebbe distrutto come «immorale».

La fede nell'anima fa un brav'uomo ma non giova a fare un buono scrittore; e Tarchetti si fermò a mezzo nella sua faticosa marcia verso la letteratura. Ma amava la letteratura, non è vero? È vero; e forse proprio questo lo metteva a disagio, lo faceva sentire incline all'immorale. Tentò di fermarsi al macabro; ma la letteratura gli passò accanto.

### *Jules Verne nel dubbio fra scienza e magia*

Nell'amabile «Universale Letteratura» degli Editori Riuniti esce un libro sottile e inverosimile, uno di quei libri che accade, non senza una punta di virtuosa vergogna, di leggere d'un fiato. È un testo adorabile di quel fantascientifico dell'800 che fu Verne. *Il Castello dei Carpazi* - un titolo nero, gotico, non privo di un aroma alla Dracula - apparve nel 1892, quando Verne aveva già scritto i suoi libri più famosi; e nella sterminata produzione verniana, è un libro assolutamente singolare, un capriccio di classe, una avventura da sapiente, da mago, da scienziato.

Nella sua sottile prefazione, Edoardo Sanguineti rimanda alla interpretazione di Butor, che nei testi di Verne legge inesauribili «crittogrammi»; e non si può negare che l'arte di decifrare i crittogrammi sia estremamente godibile. Il

crittogramma con cui qui abbiamo a che fare è, insieme, oscuro - e come tale, eccitante - e ambiguo e pertanto inquietante. «Questa storia non è fantastica, è solo romanzesca. Ma poiché è inverosimile, dobbiamo forse concludere che non è vera?». Sono le prime righe del romanzo: da queste righe deduciamo che il romanzesco - categoria meno avventurosa del fantastico - è tuttavia parte della regione dell'inverosimile, ma che l'inverosimile non è per nulla incompatibile con il vero.

Dopo tutto, le fiabe, la letteratura fantastica debbono trovare fondamento in una proposizione come: «Impossibile ma probabile»; l'inconciliabilità dei due termini ci garantisce che siamo stati accolti nel giardino labirintico della letteratura, luogo in cui le parole sono oggetti, e gli oggetti possono esistere ed avere una storia, delle avventure, solo se accettano di diventare parole.

*Il Castello dei Carpazi* presenta dunque una storia occulta - il crittogramma - che è estremamente cattivante; ma a questa storia si aggiunge una decifrazione che in parte scioglie ma soprattutto aggrava le intime tensioni; per cui spiega e nuovamente occulta. Questa situazione non è rara nei racconti di Verne, che era dominato da due esigenze contrastanti: la macchinazione fantastica, e la fantasia delle macchine; se, nelle ambagi della narrazione, può accadere che i dati misteriosi si risolvano in razionali dati scientifici, è pur sempre vero che non ne viene una risoluzione pacificante, ma solo uno spostamento dei riti e delle formule del mistero. Quando, in questo *Castello dei Carpazi*, Verne scrive che l'elettricità è «l'anima del mondo», è evidente che non propone una affermazione scientifica, ma che affida ad una formula scientifica un impulso che potremmo definire gnostico.

Per due terzi del racconto, *Il Castello dei Carpazi* fa di tutto per tener fede al suo nome programmatico. È un luogo che più assomiglia ad un coacervo di rovine, un minatorio ammasso di rupi, che non ad un edificio. La costruzione appare man mano che ci avviciniamo, e avvicinandoci noi scopriamo che il luogo è estremamente pericoloso, ma soprattutto pericoloso in un modo incomprensibile. Cervelli coraggiosi e positivi si trovano sfidati da fenomeni

stravaganti cui non vogliono credere ma cui non possono non soggiacere. E questo tema è destinato a non essere risolto in nessun modo, giacché la scienza è scientifica, ma chi la affronta è magato o magante.

Verne era drammaticamente consapevole di quella superstizione della scienza, che nel suo secolo e nel nostro era destinata a sfidare la gnosi della scienza; così come noi non possiamo ignorare che l'immagine psicologica che la scienza ci offre costantemente e angosciosamente fluttua tra magia nera e magia bianca. Quando, come è preannunciato nelle prime pagine del racconto, noi vedremo svolgersi la spiegazione in termini apparentemente sperimentali, ci accorgeremo anche e soprattutto che non può darsi spiegazione di quella psicologia del magico, di quel bisogno di terrore come disvelamento, che sta alle radici sia della magia che della scienza.

Le minute spiegazioni per cui gli effetti fintamente soprannaturali si risolvono in una serie di «trucchi» elaborati e di maniacale ingegnosità, non possono impedire che gli effetti dell'atto scientifico siano fatalmente simili agli effetti del gesto magico: entrambi sono potenti perché «impossibili e probabili», «inverosimili e possibili», perché colmano di terrore, il sacro terrore primigenio, per cui il mondo è solo verosimile ma non è vero, e quel che vi accade ne dimostra continuamente l'imprevedibilità, l'instabilità irrimediabile. Follia e morte sono generate dalla scienza allo stesso modo che dalla magia, e per gli stessi destinatari, e in forza della stessa notturna ispirazione; non è un caso che la storia letteraria della scienza abbia creato la figura centrale, ipnotica e «nera», dello scienziato folle, giacché la scienza si occupa di generare potenza, e la potenza è la corona del mago, quella corona per conquistare la quale egli è pronto da sempre a distribuire sofferenza, degradazione e morte violenta.

La violenza è il tema della magia nera come della scienza, e un'ulteriore, sottile perversione fa sì che sia appunto la magia nera ad agire sulla scienza, e ad allettarla, ad adescarla con il mentitore invito a spiegare e distruggere razionalmente i miracoli negativi della magia. È, questo, l'invito del fantasma a toccare il suo sudario, per vedere che



«non c'è»; ma il fantasma sa che colui che toccherà quel sudario verrà accolto nel luogo in cui i fantasmi sono potenti, e tutti gli oggetti sono fatti con la materia inesauribile del nulla.

*Il Castello dei Carpazi* ci consegna questa strana e casuale rivelazione: che qualunque sia il modo in cui viene spiegato ciò che ha generato follia, malattia, disperazione, morte, questi segni primitivi, originari del destino umano, sono incancellabili: e che il negativo, l'ombra governano con uguale rigore l'impossibile e il necessario, la favola e la scienza.

### *Come è bello visitare un mondo che non c'è*

Deve esserci una tal quale fissità ipnotica nel recente, felice libro di Giulio Cattaneo, *Biblioteca domestica* (Longanesi) di cui ha già parlato Pietro Citati; giacché è libro che induce a rovistare nelle ormai fantasmatiche biblioteche della nostra adolescenza; è, anzi, un libro che varrebbe la pena di far passare di mano in mano a inveterati bibliomani, a mo' di incantesimo che induca a parlare dei libri che si leggevano allora, quando eravamo ragazzi, eravamo matti, avevamo il complesso di Edipo, ed avevamo capito tutto quanto avremmo cercato di discipire, se così si può dire, per buona parte della nostra vita, per ritrovarcelo davanti intatto al principiar della canizie.

Non ho il diritto morale di fare l'inventario della mia biblioteca d'allora; ma posso dire che fu il capitolo su Verne a farmi scivolare nella lettura di *Viaggio al centro della Terra* (Theoria), uno dei primi grandi libri di Verne, annata 1864; e fu la coincidenza che nella stessa collana uscisse quasi contemporaneamente uno dei libri più selvaggiamente dilette nella mia adolescenza a indurmi a una rilettura senza fiato di *Il mondo perduto*, di Conan Doyle (Theoria), un libro del primo Novecento, 1912, che aveva appena assaporato il buon sangue della guerra boera, e altro ne voleva; e si sente.

Due libri diversi, e insieme due libri consanguinei; difficile dividerli, difficile farli coabitare. Con il *Viaggio al centro della Terra* avevo fin dall'inizio un rapporto personale;

giacché gli esploratori che intendono raggiungere il vulcano islandese passano da Copenaghen - e Verne descrive luoghi e monumenti in modo persuasivo - e navigando sfiorano le isole Faroe, ed anzi la più periferica viene nominata in modo quasi esatto; luoghi di recente e attento pellegrinaggio. Una nota di Eliade riportata sul quarto di copertina indica una lettura di questo testo come mito: la discesa nel cuore della Terra è la discesa entro «un tesoro di immagini e di archetipi». E questa discesa è affascinante. Forse è vero: Verne è un borghese moderato, cui un capriccio degli dèi affidò il compito di eccitare i sonnolenti miti, anzi di riscoprirli dentro il mito scientifico ottocentesco.

Leggendo questo testo, nel quale la documentazione scientifica continuamente tallona la fantasia, si ha la sensazione che l'autore stia proponendosi di dar prova provata dell'esistenza di Proserpina e Plutone, o di offrire ai fedeli un lembo del mantello di Gea, o Madre-terra. Oserei dire che è un libro clandestinamente pio, mascheratosi da descrizione scientifica; ma la descrizione appartiene al libro, non all'autore, il quale era veramente intento a calar la scienza nell'abisso. Di mente scientifica io ne ho quanto basta per telefonare in teleselezione, e non sempre; e dunque esperimento questo libro come un documentario a colori, qualcosa di inverosimile e veritiero.

Scendere nel cuore della Terra, perdersi, ritrovarsi, trovare tracce di esseri arcaici... tutto questo sembra un sogno amniotico, un sogno quale forse può fare un feto nella faticosa marcia filogenetica, dalla primitiva forma di pesce alla definitiva conformazione di cittadino. La suggestione dell'esplorazione è enorme, ma temo che non tanto abbia a che fare con l'immaginazione, quanto con la materia viscida e polimorfa dei sogni, abitacoli prensili e insieme senza forma. Se il libro dei sogni del feto produce libri, non ci stupiremo di trovare ritornanti miti.

Se passo al *Mondo perduto* di Conan Doyle ho, in modo forse un poco più crudo, e con più che una punta di burlesco - il feto che fa «marameo» - la stessa mista sensazione di essere coinvolto in un documento scrupolosamente scientifico su ciò che esiste solo in forza del fatto che i nostri sogni vogliono che esista. *Il mondo perduto* narra di una

spedizione in un imprecisato «cuore dell'Amazzonia» alla ricerca di una favoleggiata e dunque verosimile terra che custodisce forme di vita preistorica, dinosauri, uomini scimmia, uomini dell'età della pietra. Ma ecco che durante il viaggio nelle viscere della Terra, questo appunto scoprono gli esploratori intrepidi: tracce di animali e uomini arcaici, che lasciano il sospetto che una qualche forma di vita antichissima si sia acquattata nel cuore del mondo.

Nel *Mondo perduto* abbiamo alcuni strumenti classici della storia mitica: il viaggio, l'esplorazione in un altro continente, la penetrazione in uno spazio che ha evitato la scansione del tempo; come il «centro della Terra», un luogo terribile e indifferente, una meraviglia ostile, qualcosa che può continuamente uccidere, e insieme qualcosa che in sé racchiude una enorme rivelazione; quei due luoghi, il «centro» e il «mondo perduto», sono delle sedi ad alta concentrazione di significato, numi silicei e mostruosi, che sottilmente, distrattamente alludono a quanto orrida e diversa dall'umano sia la potenza occulta cui solamente potremmo chiedere la spiegazione del mondo. Si potrebbe dire che codesta spiegazione è la morte, e dunque gli interroganti possono solo sfiorare quel luogo, ma debbono ritornare. Il fatto che essi ritornino mi sembra parte del discorso mitico: nessuno deve morire, perché se morisse, saprebbe; egli sarebbe «arrivato», e in questa sorta di viaggi o di esplorazione non esiste meta. L'unico scopo dell'avventura è la sconfitta; e la sconfitta è, semplicemente, la vita: la nascita del feto, che da grande leggerà Verne e Conan Doyle, e ricorderà un suo strano viaggio abissale.

Entrambi i libri hanno come contrassegno una sorta di abbozzo, un disegno automatico che raffigura un altrove, un luogo verso il quale siamo mossi da una disperata ansia, una brama che sappiamo fondata sull'allucinazione. Sono racconti che insieme sfamano una fame illusoria e eccitano una fame di fantasmi di cibi.

Se state fermi e fingete di pensare ad altro, i libri verranno a voi in un ordine che è insieme casuale e rigoroso; e a questo punto mi balza tra le mani, come un tempestivo felino, il doppio volume dei *Racconti fantastici dell'Ottocento*, curato da Italo Calvino (Mondadori, «Oscar»).

Ho sempre avuto una aggressiva indulgenza per il racconto fantastico, e anche adesso, dovendo scegliere tra una storia di fate e gnomi, e un severamente umano romanzo di un drammatico adulterio in un sobborgo industriale (o facciamo minerario?), la mia scelta è fatta. Dopo aver letto Conan Doyle e Verne, questi racconti, non di rado veri capolavori – come *Il sogno* di Turgenev, *Lo scacciadiavolo* di Leskov, o *Il segnalatore* di Dickens (ma dove metteremo *I buchi della maschera* dell'ignoto Lorrain, degno di un Poe?) –, questi racconti, dico, eccitano una qualche meditazione.

Sarà vero che, come scrive Calvino, questo genere «ci dice più cose sull'interiorità dell'individuo e sulla simbologia collettiva»? Ecco, questo l'avrei detto senza esitazione di Verne e Conan Doyle, ma mi sembra che eluda la specificità della fantasia che diventa letteratura. Questi racconti fantastici non sono i sogni del feto; non eccitano e non placano alcuna fame; non indicano nessun altrove, giacché essi stessi sono l'altrove, e aspirano ad essere quel che chiamerei una «morte abitabile». Vi è qualcosa in noi che non sopravvive al contatto della letteratura, giacché essa è insieme significato ed enigma. Queste storie di sogni, di metamorfosi, di illusioni, di discese agli inferi sono tutto fuorché psicologia; sono oggetti, mostruosi e improbabili quanto si voglia, ma oggetti; non eccitano e non spaventano; conducono, e insieme sono la meta; come gli antichi oracoli, dicono la verità e la occultano.

Se pongo da un lato Verne e Conan Doyle e dall'altro, poniamo, Poe e Stevenson, mi accorgo che i primi sono dei taumaturghi – gente che fa miracoli «veri», ma proprio lì sta il guaio – mentre gli altri sono i teologi: disegnatori, progettatori d'uno spazio che tale sarebbe anche se il mondo non esistesse; mentre il miracolo abbisogna del mondo, dell'oggi e delle sue malattie. Nella letteratura fantastica si esemplifica il miracolo in assenza del mondo, il prodigio senza luogo e senza destinatario, la guarigione istantanea là dove non è malattia. Guarire il lebbroso è arduo ma comprensibile; ma non v'è prodigio più inaccessibile della guarigione dell'assenza.

## *Le tenebre del paradiso*

In uno dei suoi ultimi romanzi, *Il domenicano bianco*, Gustav Meyrink, in un raro momento di abbandono umoristico, racconta di un ilare ed estroso mistico, che aveva inventato una macchina per suscitare nei cani la fede nei miracoli; precisava: cani da caccia. Consisteva, il pio ordigno, in una balestra ingegnosamente nascosta, con cui egli lanciava sassi contro i suoi botoli sparsi per un prato; costoro, vessati e disorientati da quei misteriosi ciottoli, si formavano una canina idea di una ignota potenza; in tal modo, spiegava l'inventore, egli li predisponeva a reincarnazioni teologicamente irreprensibili.

È un decoroso esempio di umorismo iniziatico, non senza tracce di moderata empietà ecclesiastica. Ma Gustav Meyrink non è per solito scrittore affabile e cordiale; al contrario, aspramente e laboriosamente fantastico, nutrito di tradizioni cabalistiche ed ermetiche. Troviamo in lui l'insondabile ossessione di Kafka, che come lui e negli stessi anni visse a Praga, città «di pazzia e di mistero», crogiolo e labirinto, segnata da arcaiche tradizioni alchimiche e misteriche; ma di Kafka non ha l'intima immobilità, la sardonica disperazione dell'esule. Meyrink è un iniziato.

Nato a Vienna nel 1868, Meyrink pubblicò il suo primo romanzo nel 1915, a quarantasette anni, dunque; tra il 1917 e il '25 scrisse altri quattro romanzi; morì nel 1932. Ebbe tutta la vita la vocazione degli errori irreparabili, a cominciare dalla nascita illegittima; un seguito di sventure ed onte, tra cui la prigionia, un impiego in banca, ed un duello negatogli per la sua ignobile nascita lo portarono alla letteratura. Un itinerario «ad infera», assistito da rivelazioni «della mano sinistra».

Quel suo primo romanzo fu *Il Golem*, che esce ora in italiano, in assai leggibile traduzione; già era stato tradotto molti anni fa, ed altri romanzi di Meyrink erano apparsi in una collana di «romanzi occulti», tra i quali figurava *La Sacerdotessa d'Iside* di Schuré, che proprio in questi giorni ho visto ristampato in una collana economica. Dunque, ritorna tra noi il romanzo esoterico. Diamo il bentornato a queste sghembe invenzioni di intelligenze bizzarre. Per me,

sempre meglio un mago che uno Strega.

Stupisce apprendere che *Il Golem* ebbe gran successo di pubblico; complesso, intricato, fitto di simboli, oscuramente affascinante, non è un libro ovvio; ed anzi pone taluni non semplici problemi di lettura. Alletta e disorienta la coscienza imprecisa ma intensa che Meyrink «vuol dire» qualcosa; e insieme si constata che nulla «vien detto». Fedele alla sua naturale vocazione di fabulista magico, Meyrink non parla direttamente al lettore; piuttosto, recita, esegue gesti davanti a lui. Si esprime per figure, per ieroglifici. Mai, o quasi mai, troviamo il crudo residuo lessicale del significato, ma piuttosto la tensione che viene dalla volontà significante. Allo stesso modo, agli inintelligibili segnali preistorici conferisce una luminosa intensità l'appartenenza ad un linguaggio, anche se per noi irrimediabilmente perduto. Da questo atteggiamento di Meyrink nasce una specifica tensione retorica, appunto una recitazione stilizzata.

Dunque, non un romanzo; ma una cerimonia. Figure e situazioni quali si possono dare nel gioco delle carte - e qui molto si discorre di tarocchi - non personaggi, non psicologia, non avvenimenti. Volti imprecisi, eventi eternamente ripetuti, mista e instabile serie cronologica.

Intravediamo talune di codeste figure: il tema è l'itinerario di trasformazione da una condizione iniziale, il Golem, a quella conclusiva rappresentata dall'Ermafrodito - in altro libro, Baphomet - sintesi della duplice natura, maschile e femminile, essere iniziale del nuovo mondo. Il Golem è un mostro creato magicamente da un sapiente rabbino; ad esso conferisce provvisoria vita una formula magica scritta su una striscia di carta e collocata tra i suoi denti; dunque, il Golem è la figura dell'estraneità a sé, dell'appartenenza ad altro. «E come quel Golem s'irrigidiva a inerte fantoccio nell'istante medesimo che gli si togliesse dalla bocca la segreta sillaba della vita, così anche tutti questi uomini, temo, non possono che crollare a un tratto inanimati, sol che si cancelli dal cervello dell'uno quel certo misero concettucolo, quell'aspirazione di nessun conto, quell'inutile abitudine...». Al mostro anonimo si contrappongono formule e cerimonie di esorcismo: miracoli, gesti d'odio, estasi negative. Il miracolo, come totalmente innaturale, partecipa di questa asceti

dell'odio. «Il mondo esiste perché noi lo pensiamo distrutto» dichiara l'archivista dei vivi e dei morti; e altrove leggiamo: «Come se ci potesse essere qualcosa di più meraviglioso che sentirsi mancare la terra sotto i piedi!».

Tra i temi più affascinanti del libro è l'illuminazione mediante l'odio. Non v'è in queste pagine figura più accesa di Innozenz Charousek, l'uomo che della propria vita ha fatto una cerimonia d'odio dedicata al padre. Egli aspira a far culminare il rito nel suicidio del padre, e quando codesta conclusione gli viene negata da un intempestivo omicidio, va a svenarsi su quella tomba, dopo aver aperto nel terreno due grandi fori, per inondare colui che egli odia «di un odio che va oltre la tomba». Non ha altro che quell'odio, Charousek, nella sua vita miserrima di tifico; ma è un odio che lo porta a sperimentare «le tenebre del paradiso». «Spesso mi viene addosso questo sentimento ributtante: io potrei essere quello che si dice "un uomo buono". Ma, per fortuna, non è così». Dalla ascesi alla compiuta santità: il grado più alto è toccato da Laponder, delizioso stupratore ed omicida, destinato al patibolo dallo Spirito che lo governa, e che poche ore prima dell'impiccagione afferra pienamente il carattere rituale del suo delitto, l'illuminazione di quella violenza compiuta su una donna ignota.

Vanamente cercheremmo un personaggio centrale: v'è un anonimo raccontatore costretto, da un simbolico scambio di cappelli, a vivere la misteriosa vita di Athanasius Pernath, intagliatore di gemme. Non giova distinguere nomi in questo solidale intreccio di disegni; tutto sta entro il perimetro di un'unica figura. E quando, poco prima della fine, in uno svagato discorso, si affaccia l'ipotesi che Athanasius Pernath, Laponder, Charousek, e, implicitamente, il raccontatore, siano un'unica persona, il disegno ci appare perfettamente e razionalmente concluso.

### *Quella torta seduta su un albero di pere*

Immaginatevi di essere, «quando il mondo esisteva appena», una salsiccia, e di far società con un topo e un uccello. Non venitemi a dire che al principio del mondo non

c'erano salsicce; se provate a immaginarvi l'alba della creazione, vi accorgete che è semplicemente impensabile senza salsicce; furono le salsicce ad inventare il maiale, così come, poco dopo, la frittata inventò l'uovo. Dunque, se siete una salsiccia e vi mettete in combutta con un topo ed un uccello, vi dividerete i compiti in modo razionale: l'uccello andrà a far provvista di legna, il topo caverà l'acqua dal pozzo, e voi, la salsiccia, vi occuperete della cucina.

Questo, si capisce, è solo l'inizio. Poi succede che l'uccello fa le bizze e non vuole più andare nel bosco a far legna... eccetera. Perché da qui comincia un romanzo, non molto lungo, ma con molti accadimenti, anche abbastanza tragici. Ad esempio, se sarete la salsiccia, finirete in bocca a un cane rognoso, che non è una bella fine. Se volete sapere tutta la storia, dovrete leggerla nelle *Storie di animali* di Walter de la Mare (Longanesi).

De la Mare fu un prolifico ed amabilissimo scrittore della prima metà del nostro secolo - morì in venerabile età nel 1956; naturalmente garrulo, si diletta di fiabe, di storie stravaganti (come *Le memorie di una donna in miniatura*, già apparso in italiano), di poesie. Scriveva fiabe favolose, filastrocche cantilenanti, poesie molto poetiche.

Rammento di avere una prima volta incontrato de la Mare nascosto in una poesia di facile ritmo, che il professore d'inglese ci fece imparare a memoria. La poesia descriveva un fiume, e dentro il fiume c'erano dei pesci: ricordo come finiva: «e pesci d'argento nell'acqua scintillano / tra giunchi argentei nell'argenteo fiume». Su otto sostantivi, figurava tre volte «silver», «argento». Forse non era la più bella poesia del mondo, ma era molto seducente, un po' nenia, un po' gioco. Fu, quella poesia, la presentazione di Walter de la Mare, e fu, direi, una presentazione onesta.

Era un uomo cui piacevano le fiabe e le filastrocche. Non le amava come documenti, come folklore, come trascrizioni di archetipi, come visioni collettive; le amava perché ci si divertiva molto. Queste *Storie di animali* sono una sorta di raccolta privata di fole e chiacchiere e canzoncine, messe assieme per puro divertimento, in parte scritte o riscritte dallo stesso de la Mare, in parte riportate da altri testi ed autori, come Southey e Algernon Blackwood.



Innegabilmente, il libro è straordinariamente divertente. Naturalmente bisogna essere un po' inclini alle fanfaluche, avere un debole per le salsicce che vanno nel bosco a far la legna, perché l'uccello non ne vuol più sapere. Forse bisogna avere la testa leggera e le mani delicate, ed esser capaci di giocare da soli, come fanno i bambini. Ma se siete di quella razza, o anche solo sospettate di esserlo, sfogliate questo grosso libro, e finirete col vedere cose strane e avventure improbabili, e vi accorgete quanti strani disegni si possono disegnare con le parole.

C'è un racconto in cui un tale per rompere il ghiaccio si stacca la testa e dà di picchio sulla bianca crosta; finita l'opera, si dimentica la testa e capita una volpe e comincia a mangiarsela; ma il distratto fa in tempo a tornare a recuperare quella parte non secondaria del se stesso e maltrattare la volpe. Strettamente parlando, non si tratta di letteratura realistica; mancano, è evidente, la dimensione sociale, la prospettiva storica, la critica di costume, e in genere fa difetto il messaggio morale. Devo confessare che mi diverte molto. Dirò di più: un romanzo senza fate ed elfi - e ce ne sono! - mi riesce uggioso.

Non ho nessuna obiezione estetica verso il famoso: «La marchesa uscì alle cinque»; ma mi avvilisce la consapevolezza che la marchesa non incontrerà un coniglio che le chiederà che ore sono. Non so se è mai stato scritto un saggio «Sulla assenza delle fate in *Madame Bovary*». Forse è una assenza importante. Non so quante volte ho letto *Alice* di Lewis Carroll, ma so che non leggerò altrettante volte *La fiera delle vanità* di Thackeray; libro di gran classe; ma se non succede mai niente di impossibile, perché adoperare tante parole? E non ditemi che nemmeno Dickens indulge nel soprannaturale: la mia impressione è che Dickens conosca solo streghe, fate, folletti, fantasmi e diavoli. Sembrano creature umane, dite voi? Ecco la finezza: sembrano, e neanche molto verosimilmente; ma non sono. Sono fantasmi travestiti, per questo ci affascina.

Una delle delizie di un libro come questo messo assieme da Walter de la Mare è la gustosa arbitrarietà delle fantasie con cui ci è lecito accompagnare i testi; le fiabe, le filastrocche generano fiabe e filastrocche. C'è ad esempio la storia,

assolutamente enigmatica, del contadino che incontra un gatto che gli dice: «Di' alla signora Momfort che Mally Dixon è morta!». Il contadino non ingiustificatamente pensieroso va a casa e racconta alla moglie lo strano messaggio del gatto; e in quella casa c'è un gatto nero che ascoltata la ferale notizia, esclama «Davvero?» e se ne va di gran corsa. Non è impossibile che la signora Dixon fosse una fata sorella del gatto nero, e che il gatto volesse partecipare alle esequie. È possibile, ma niente più che una ipotesi. La storia continua con altri misteriosi annunci funebri, culminanti nel misterioso «ritorno a casa» di un certo gatto tigrato.

Ora, è possibile fare delle belle fantasie sulla signora Mally Dixon, e sul fatto che un gatto portasse la notizia di una fine di cui non sappiamo nulla. Mally Dixon è un nome preciso, come Maria Rossi o Giovanna Ferrari, e dunque questa sua parentela palese con il mondo dei gatti è molto inquietante. E se fosse stata la regina dei gatti? Se fosse perita vittima di un attentato? Se, dato il suo nome, e il fatto che la sua morte viene «detta» da un gatto ad un contadino, fosse stata la rappresentante dei «gatti parlanti»? Il «davvero?» del gatto nero del contadino dà un suono inedito, come se per la prima volta quel gatto si fosse lasciato sorprendere nella sua qualità di parlante. Già si sa che gli animali di queste storie sono tutti parlanti, ma non è detto che non ci sia in qualche cantuccio un gatto che miagola soltanto, con garbo ma senza grazia di verbo.

Tra le filastrocche ne ammiro molto una breve e concettosa, rammenta certe rime di Scialoja. Eccola:

Una torta sedeva su un albero di pere,  
Una torta sedeva su un albero di pere,  
Una torta sedeva su un albero di pere, ohimè, ohimè,  
ohimè!

Pare evidente che i primi tre versi annuncino un evento altamente tragico, catastrofico; sensazione ribadita nella lamentosa conclusione. Non sappiamo dove esattamente si nasconda la qualità rovinosa della notizia. Potrebbe darsi che la torta sia fuggita, o si sia nascosta, o sia stata messa al riparo su di un albero, così che qualcuno, che desiderava mangiare la torta, si scoprirebbe vittima di una tragica fatalità.

Ad esempio, se si fosse trattato di un bambino piccolo e grasso, o di un anziano ecclesiastico, non sarebbe stato in grado di arrampicarsi sull'albero. Pertanto non è impossibile che la peculiare angoscia della situazione risieda appunto nella inedita e mostruosa alleanza tra albero e torta.

Ma c'è nel testo un particolare che a me sembra più sinistro: ed è il fatto che la torta si è seduta sull'albero. Ora, sedersi su un albero non è facile ad esseri specificatamente progettati allo scopo, ma che una torta vada a sedersi sull'albero è terribile. Come fa una torta a sedersi? Come si tiene in equilibrio? Se esiste una torta seduta, non esisterà anche una torta in piedi? Ci saranno torte che corrono, e torte che camminano, e magari, orrore, torte che strisciano? Nel linguaggio attuale, ignoto a de la Mare, quella torta potrebbe essere un mutante, come il famoso e consolante cane verde. Ma pare evidente che nel mondo angusto e disinformato del contado britannico - si parla di albero - una torta mutante viene considerata con gran diffidenza; più esattamente, è un *omen*, un preannuncio di sventura, un portento negativo da affidare alle mani sapienti degli àuguri.

Di fronte al violento prodigio, non resta all'ignoto recitante che intonare un triplice «ohimè!» come a dire che in un mondo in cui le torte se ne vanno in cima agli alberi e si seggono, tutto può succedere. Viviamo in tempi calamitosi, e mi piace supporre che l'autentica profezia non stia nelle macchinose strofe di Nostradamus, ma nella patetica lamentazione della torta seduta sull'albero.

## XII VOCI BINARIE

### 1. JUNG E BERNHARD

#### *Che fatica esser mortale*

Cento lettere, dal 1909 al 1961, pochi mesi prima della morte, raccontano in modo straordinariamente intenso e inquietante la vita del loro autore, Carl Gustav Jung: il titolo italiano più ambizioso del dimesso originale («Lettere: una scelta») non pare infondato: *Esperienza e mistero*. Esce presso Boringhieri che ha da poco pubblicato una nuova, accuratissima edizione di *Psicologia e Alchimia*.

Nelle lettere Jung mostra qualcosa di simile e qualcosa di specifico rispetto alle sue opere scientifiche; è simile il suo modo di procedere irrequieto, erratico, intuitivo e impetuoso, quel che direi il suo modo magico di adoperare la scienza; ma se ne scosta per un che di generosamente indifeso, per una magata o sacra incautela, la sua professione di essere, sì, scienziato, ma di occuparsi in primo luogo di oscurità, di ombra, di luce gnostica, di mistero. La qualità fascinosa di Jung è la sua contraddizione tra un abito mentale medico e una vocazione spirituale per l'inconoscibile, sia esso Dio oppure la morte.

Man mano che Jung si approssima alla fine di una lunga e mirabile vita, i temi del sacro, del disvelamento, della vita perenne si fanno pacatamente dominanti. Jung fatica a credersi mortale; il demone che lo governa lo vuole immortale, sempre intento alla ricerca di un esito alla sua indagine. Poiché egli ha di mira l'eterno, e anzi la vita è per lui niente più che una ipotesi di lavoro, Jung si svela come un innamorato della morte; ma della morte come definitiva pienezza di vita, un deposito inesauribile, che non conosce confini di tempo e di spazio. Ma la morte non è «nostra»; essa viene concessa o donata da Dio: esattamente a questo modo si esprime Jung. E in alcune lettere conturbanti scritte

a malati tentati di morire di propria mano, Jung si interpone tra la sofferenza e la liberazione, che deve essere attesa e non carpita.

E in quelle lettere egli ribadisce di avere «buone ragioni per credere che non tutto finisca con la morte». Jung non osa dire di avere una religione; ma non di rado si dichiara «cristiano», in una accezione che in lui tocca sia lo spazio cattolico che il mondo protestante; egli non è né fedele né scismatico, è lo scisma, come non può non essere il mondo interiore di un occidentale. Cabbalisti, mistici, gnostici, santi e demoni, lo stesso diavolo - di cui Jung dice che ha tutte le qualità, ma non la pazienza, e per questo può essere sconfitto - popolano il mondo di Jung, una mirabile folla che ci rammenta una ridda di Bosch, nella quale si acquatta l'improbabile esattezza dell'alchimista.

### *Le metamorfosi del gran guaritore*

«Costui, o Signori, io ho intenzione di lodarlo a questo modo: per immagini ... io dico questo, che egli è somigliantissimo a quei Sileni che si vedono nelle botteghe degli scultori, che gli artisti atteggiano con zampogne e flauti, e se tu l'apri, dentro vedi i simulacri degli dèi. E poi dico che egli assomiglia al Satiro Marsia...». A questo modo il torbido e candido Alcibiade scopre l'emblema riassuntivo e centrale dell'intollerabile insegnamento di Socrate nei lineamenti di una antica mostruosità; una furba, irta deformità, una complicità di demonico e di ferino.

Difficilmente codesti Marsia possono sperare in una legittima e pacifica ospitalità; né, d'altronde, la sollecitano, fiduciosi, piuttosto, in una affettuosa, casuale omertà; consapevoli della loro estraneità, ricorrono a virtù perente, anche un poco losche: una dimessa astuzia esopiana, il frodolento ed ironico ossequio, la clandestinità, una condizione di vita acquattata, tra ubiquitaria e discontinua; infine, una pazienza caparbia che mima la pigrizia, il genio dell'itinerario indiretto, favoloso, attento più al percorso che alla meta, la dissimulazione del nomade sardonico.

Alla fine del 1936 giungeva a Roma Ernst Bernhard,

lasciandosi alle spalle, da esule, la Germania, e disponendosi a vivere, da sradicato, le proprie tradizioni in travestimenti simbolici e mentali, e a scoprirsi infine una vocazione protetta ma non legata al prestigio di un luogo. A Roma, molle «madre mediterranea», egli concludeva la prima fase di una faticosa ascesi intellettuale, che aveva saldato varie e ardue esperienze nella psicanalisi junghiana, periglioso e drammatico conglomerato di ritrovate, violente mitologie, simboli riposti a fuoco davanti ad occhi disavvezzi e diffidenti. Dal suo arrivo a Roma, fino al 1965, anno della sua morte, Ernst Bernhard esercitò con ingegnosa ubbidienza il suo incongruo destino, protetto dalla finzione sociale della professione. Copertamente alacre e calcolatamente neghittoso (giacché in queste cose, come nel mondo di Alice, «bisogna correre per riuscire a star fermi»), scoperse e tracciò il disegno della sua vita tra gioco e destino, azzardo e visione.

Aiuterà a ritrovare gli indizi del passaggio di questo errante il libro che esce ora da Adelphi: *Mitobiografia*. Veramente bernhardiano, questo singolare oggetto che, propriamente, libro non è, ma qualcosa che sta assieme nelle pagine a quel modo perché così oggi si usa; e che nemmeno si potrebbe dire un libro di Bernhard, sebbene scritto interamente da lui. È un libro postumo, non per qualche incidente casuale, ma essenzialmente tale, da sempre; e che dunque andava fatto e poteva esser fatto solo a quel modo: con pazienza trascrivendo frammenti, appunti, meditazioni tentate e peritosamente protrate, conversazioni registrate, sogni interpretati; ed è gioco, o ammicco, che certo sarebbe piaciuto a Bernhard, ilare e furbo, che questo gran lavoro, preparato con lunga devozione da Hélène Erba-Tissot, appaia come prima, originaria edizione, nella versione italiana, e non nell'originale tedesco: un altro travestimento.

Che Bernhard non abbia pensato e lavorato e scritto un suo libro, compatto e continuo, ma abbia così disposto le cose che di lui questo ci restasse, senza inizio e fine, debordante dai margini, sussultorio e sincrono, è fatto che va interpretato. Non lo scrisse non solo perché, come diceva, era impossibile «costringere in un in-quarto» «tutto l'uomo»; ma perché quel selvatico Marsia apparteneva ad una

dimensione in cui lo scrivere ignora ed anzi schiva la cristallizzata oggettualità del libro, la sua socievole portabilità. Più ancora: codesto scrivere pervade ogni oggetto ed evento, gesti, moti, accadimenti casuali, l'allusiva bizzarria di una pietra, la linea naturalmente araldica di una foglia, gli ierogrammi duramente annotati sulla mano, sul corpo; ma per quale arguzia di discorso o fantasia tipografica si potrà abbreviare nella numerata angustia di una pagina questo discorso che esige in primo luogo che l'autore sia, e si sappia, «scritto»?

Nelle pagine della *Mitobiografia* riemergono frammenti di questo discorso, giustapposti e insieme distanti, alleati in una sintassi segreta; memorie fioche riappaiono intense nella criptica eloquenza dei grandi sogni; cerimonie, riti, frammenti della sacra cantilena con cui l'illetterato nomade custodisce le tradizioni, i nomi distorti, mera polvere fonetica, ma ancora efficaci, dei Padri e dei Re consumati. Troviamo altro: questo universo lavorato di scritture è piagato di chiazze in cui i significati si raggrumano ed oscurano; sono i luoghi angosciosi e privilegiati dell'ombra, delle «proposizioni prive di senso» che non possiamo non pronunciare; il luogo della malattia. A questo punto, lo psicoterapeuta e il decifratore coincidono. Appunto il nonsense di una coazione, di un errore, di una disperazione senza esiti, di una morte possono custodire la scheggia bilingue che introduce ad una ulteriore intelligenza, ad una più propria coscienza dei significati. Dunque la malattia, il sintomo, è un luogo di più violenta, anche se non risolta, densità semantica. Dunque, il guaritore sta dalla parte dell'ombra, è l'alleato della malattia, sceglie ed esige la sofferenza nelle due forme alleate e contigue della nevrosi e della iniziazione. Il sintomo nevrotico ha ragione. Il paziente, scrive Bernhard, deve essere «contagiato» dalla sanità del terapeuta; squisita ambivalenza che non abbisogna di commenti.

Da un labirinto si esce solo per trapassare ad un altro labirinto. La costante, lacerante coazione alla rinascita ci toglie ogni speranza di tregua; il mutamento di labirinto, il «passaggio di fase», ha nella morte il suo emblema, giacché neppure essa risolve, né conclude, né pacifica. E forse

appunto la morte è il verbo reggente, senza il quale veramente tutte le proposizioni perdono di senso.

Il lavoro di Ernst Bernhard fu inteso ad una ostinata, e anche lieta eversione; «l'errore fondamentale della nostra civiltà» è il suo amore dell'ordine, dell'attendibilità, della ponderatezza, dell'equilibrio; il malato e il proscritto - i socialmente esclusi - sono più prossimi al riconoscimento di sé, al momento «anormale e mostruoso» della individualità, che non la collettività «sana». Pertanto, consapevole del fatto che nessuno è peggiore del buon cittadino, e che una legge giusta è più vessatoria di legge ingiusta perché ti vuole suo complice, Bernhard aveva trovato a Roma una dimora congeniale, un luogo complice e ragionevolmente disonesto. Quest'uomo, i cui gesti avevano una stilizzata cortesia mitteleuropea, amministrava con i dialoganti una rapinosa violenza tangenziale, che non ustionava, ma suggeriva percorsi, giochi inediti. Alleato alla naturale illegalità del mondo, di quella cosa benevola e sordida che egli chiamava il «buon Dio» - non senza disagio dei suoi pazienti recentemente descristianizzati - fu un corruttore, un Grande Mentitore; un trickster abitatore di un mondo tragico, aggrovigliato e divertente.

A conclusione e culmine del suo destino, Bernhard aspirava forse a sciogliere la sua personalità in una condizione definitivamente equorea, insinuante, inalterabile e insieme capace di tutte le forme; perfettamente disponibile a tutte le metamorfosi. Il 25 giugno del '65, quattro giorni prima di morire, rievocava e dettava un sogno:

«Entro in una specie di teatro, dove vengono distribuite le diverse parti. A me viene assegnata la parte che devo rappresentare, di non rappresentare cioè alcuna parte».

## 2. BASSANI E CASSOLA

### «*Il giardino dei Finzi-Contini*»

Il mondo narrativo, direi la religione narrativa, di Giorgio Bassani si incentra su taluni simboli straordinariamente attivi ed «efficaci» - come è efficace la grazia - che hanno



dignità e violenza di dogma. Come i dogmi, essi smentiscono ogni descrizione cronologica dell'esistenza, e consacrano ad un senso discorso e personaggi grazie ad una pia coazione. Simbolo primario, immobile quanto impersonalmente affettuoso, è il cimitero: non uno qualsiasi, ma il cimitero ebraico, nella cui terra sconsecrata e sacra si sciolgono le ossa anonime della tribù; quasi un ghetto intemporale, che dietro le sue mura isola esseri fatalmente diversi, riluttanti alla storia, usi alla astensione dall'esistenza. Un cimitero: tombe, vegetazione, mura di cinta; una mista condizione di rinuncia, vitalità solitaria, segregazione. La realtà sanguigna ed informe, il luogo delle passioni e dei gesti indecorosi, è fuori: rovesciando l'ordine delle gerarchie effettuali, appunto il cimitero, il ghetto, ogni forma intima o esplicita di lazzeretto, isolano dall'interno l'universo degli avvenimenti.

Questo simbolico cimitero è capace di sottili ma non celate incarnazioni: all'inizio della *Passeggiata prima di cena* lo riconosciamo nella immobile contemplazione di una fotografia di Ferrara, vecchia di mezzo secolo; ora, in questo recentissimo *Il giardino dei Finzi-Contini* (ed. Einaudi) si rende visibile appunto come giardino, «o per essere più precisi il parco sterminato che circondava casa Finzi-Contini prima della guerra». In questo parco, una solenne, funebre attesa - non presentimento, che è moto isterico e passionale - nutre e nobilita la lussuosa vitalità delle sue piante rare, e insieme lavora ed esalta, come una dura, privilegiata iniziazione, i tragici abitanti della villa.

In questo suo nuovo romanzo, che è anche la sua più ampia narrazione - se nome tanto agevole descrive questa solenne meditazione «con figure» - Bassani racconta nuovamente una storia di ebrei ferraresi: una vicenda di santificanti oltraggi, di dignità e di morte.

«Il giardino ... oggi non esiste più, letteralmente. Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucaliptus ... durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno sta già tornando lentamente come era una volta...».

A Bassani interessa raccontare una storia dal punto di vista

della morte, come evento intemporale, che fin dall'inizio si colora ed è consapevole della propria conclusione; pertanto, fedele ad un accorgimento a lui carissimo, ed essenziale al suo modo di narrare, ha collocato gli eventi in un tempo che ci si presenta sempre come passato: fin dalle prime pagine noi apprendiamo che la famiglia Finzi-Contini è stata tutta sterminata durante la guerra: uno solo è morto, ancor giovanissimo, di morte naturale prima delle deportazioni; e, tolto quell'uno, nemmeno li assiste la simbolica protezione di un cimitero; uccisi, bruciati, dispersi in chissà quale campo nazista, riposano solo in una tomba ideale, uno spazio disegnato nell'universo incorporeo per sola volontà dei sentimenti. I Finzi-Contini, sdegnosi sempre di qualsiasi compromesso coi fascisti - a differenza di altri ebrei più accomodanti o indifesi o anche complici - non sembrano contrastare né eludere la persecuzione razziale che via via li isola e che li distruggerà: ma anzi, per estrema «astuzia della moralità», la fanno propria, come distintivo di straordinaria, insperata nobiltà, e se ne alimentano. Nel loro giardino di alberi eletti, che li veste come una illustre tomba, li esclude dall'esistenza ma non simula di proteggerli, essi praticano la sottile eleganza della morte. Unici tra gli ebrei perseguitati, non si lamentano, né deprecano, non accusano e non sperano: si astengono da qualsivoglia intemperanza della passione, persino da quella di «aver ragione», e godono, con sgomentevole e asciutta passione morale, della condizione di partecipi della morte. Ne usano come di alto, anzi arrogante privilegio: essi soli, nel disordine della storia, godono di un punto di vista inalterabile; non subiscono la morte, e pertanto non si offrono come vittime, ma con essa si identificano; le sono fedeli per arcaica devozione.

Al centro del racconto, la figura di Micòl, la giovane figlia di Ermanno Finzi-Contini, elusiva e tragica: vanamente amata dal protagonista narratore, sfiorata, non mai stretta e catturata in amore. Micòl ha allontanato da sé ogni speranza di passione e di vita: già fieramente disposta a morire, non pare si rammarichi di rinunciare ad esistere, ad amare; la sua socievolezza, la sua disinvoltura un poco giovane e aspra sono il suo sommo ascetismo senza lacrime. Sfiduciato, spaurito da quella eroica lievità, casuale quanto

inaccessibile, il protagonista tenta appena di lusingarla alla esistenza; ma la lucida preclusione non gli concede speranze. La rinuncia, alla fine, risulterà in qualche modo priva di dolore, come è dei gesti che non oppongono o allontanano persone singole, irretite in passioni private, ma situazioni assolute, che in quelle figure si incarnano. Micòl si apparenta al dottor Fadigati, lo sventurato protagonista di *Gli occhiali d'oro*; ma Fadigati, a differenza di Micòl, ha un peccato da scontare: non ha accettato il suo ghetto di invertito, ha tentato la conversazione delle passioni, lui, eletto alla segregazione; ha espiato uccidendosi. Il suicidio qui celebrato da Micòl e dai suoi è ideologico: precede e non segue l'inane conflitto passionale; non è sconfitta, ma liberatrice ironia. In questo contesto ideale, i persecutori, in primo luogo i fascisti, sono il male totale proprio perché sono la storia totale; avendo escluso il punto di vista della morte, possono praticarla solo come omicidio e demenza.

Bassani fa nascere le sue pagine più intense da una condizione di contemplazione non volontaria, anzi estatica: donde quella sua prosa, più che sintattica, interpuntiva, fitta di parentetiche implicite, di apposizioni, idonea a fermare memorie insieme atroci e platoniche. Una solenne senilità veste il racconto di una dolcezza funebre, che è tragica, ma non drammatica. Ogni contrasto presuppone una sospensione del destino, e a Bassani interessa la qualità fatale di una vicenda umana: lo muove un antico *amor fati*, una devozione senza lacrime e senza perorazioni.

La solennità, la dolcezza di questo modo di raccontare sono qualità atee: proprio perché non v'è nessun rifugio, nessun compenso, la dignità dei morti è cosa incomprensibile: sbigottisce. Solo la grazia della retorica, proprio la letteratura, redime la brutalità degli eventi. I morti trovano senso nell'obiettiva lamentazione che li celebra: occorrono morti, perché vi siano cimiteri, luoghi di segregata intelligenza, inaccessibili alla storia.

### *L'autoritratto*

L'imminente secolo ventunesimo sarà lacerato, per quel

che riguarda l'indagine critica, da alcuni interrogativi agevolmente prevedibili: in primo luogo, quante volte andava al cinema, da ragazzo, il Manganelli? E poi: quali erano, fuori dai denti, da uomo a uomo, i suoi sentimenti per gli usignoli? E infine: che cosa pensava veramente il Manganelli delle foglie morte? Ma il Manganelli è il tipo che sentimenti siffatti, intimi e fatali, se li porta nella tomba: a dirla tutta, il Manganelli è un reticente e un vigliacco. Fortunatamente, il problema non si porrà per Carlo Cassola, che ha ora raccolto una antologia dei suoi *Fogli di diario*, suo segreto, intimissimo Journal. Cassola, trasmettono voluttuose ed eccitate le telescriventi, andava al cinema una volta alla settimana. Gli usignoli? Ecco la rivelazione, schietta e brutale, gridata dall'albero maestro da questo monocolo scorritore dei mari letterari: «I gorgheggi dell'usignolo non m'hanno mai detto niente». Capitano, e le foglie morte, che ne dice delle foglie morte? Freddamente, questo Metternich dell'intimismo, a voce bassa e controllata, risponderà: «Non è uno spettacolo che mi commuova». È un peccato che questi *Fogli di diario* ignorino le epidemie, le impiccagioni in massa, e i terremoti: è probabile che la notazione suonerà, all'incirca, «sono cose, più che tristi, noiose». I *Fogli di diario* rivelano in Cassola un Kant dei filosofemi - solo lui poteva scrivere una osservazione selvatica e cruda come: «Credo che la maggior parte della gente accetti la vita come viene e il mondo com'è», o aspramente virile come: «Non credo nell'Amore con la maiuscola»; come prosatore, egli si rivela il maestro della segnaletica stradale, nel senso più cauto: tra sobrio e neghittoso, peritoso ed imbronciato («sono la persona meno curiosa che ci sia»). Ha anche - giacché scrive - delle acciabattate idee letterarie, molto casalinghe: «La letteratura è una parafrasi della vita. E la vita è lì, pronta a farsi parafrasare». Stretto nella teca dei suoi calzoni accanitamente abbottonati, il ritroso Cassola ha della letteratura un'idea che fa apparire «La famiglia cristiana» l'organo dell'Ente per lo Scambio delle Mogli. «In ogni tempo si è spacciata per letteratura "realistica" quella sboccata e scurrile. Non sono forse considerati campioni del realismo Petronio e Apuleio, Boccaccio e Chaucer, Rabelais e Pietro Aretino, Céline e Miller?» (quale? Henry, Arthur o Luisa?).

«Per me sono tutti scrittori illeggibili, anzi, non sono nemmeno scrittori». Uno pensa: ma che sia un burlone? Macché: Cassola è il tipo che non ride nemmeno al proprio funerale.

### 3. PASOLINI E CERAMI

#### *E poi, è un romanziere in similvita*

Uscito vent'anni fa, il romanzo di Pasolini *Una vita violenta*, non è invecchiato affatto; né poteva invecchiare, essendo un ingegnoso prodotto in similvita, un'abile macchinazione sintetica. È un libro progettato per riprodurre mimeticamente i gesti, le emozioni, i suoni della «vita». E, si sa, di vita, letterariamente, si muore. La «vita» pasoliniana è un luogo prelapsario, dove può esservi violenza ma non peccato; è il luogo delle origini, la «fanga», il sudiciume infantile, il tutto trattato con acidi riduttivi e affettuosi. La «fanga» pasoliniana non è il negativo, le tenebre, il notturno: tutte dimensioni che gli erano estranee; è la metafora di una vita vincolata a un luogo, a un'età, a una forma; quella forma adolescente che cammina per la pagina pasoliniana come un levriero dannunziano. Per trattare questa materia, Pasolini ha costruito una macchina verbale di gran prestigio, ma che non ha alcuna autonomia, essendo parte di un complotto riduttivo. Il dialetto è, secondo Pasolini, il linguaggio della vita immediatamente colta, da travasare istantaneamente nel testo - instant life - a temperatura ambiente; una vita minuscola, indifesa, vittimistica, infantile.

A differenza di Gadda, il dialetto pasoliniano forma un corpo compatto, continuo, lirico: è una «fanga». Qualunque evento sia toccato da quel linguaggio non ha dimensioni né narrative né drammatiche: può solo attingere ad un blando, inverosimile lirismo. La mimesi del parlato come itinerario all'immediato, in cui vita e parola dovrebbero identificarsi, porta alla frase slogan, l'interiezione, il superfluo, la parola puramente gestuale. Ciò che è piccolo - i cagnoli, gli innamoratini - sono materia di patetico riso: e quando Pasolini, uomo senza riso, ci si prova, come nella «scenetta»

di Irene e Tommaso al cinema (i Cristiani, «in campana per entrare nell'arena a farsi sbranare») si sente con disagio un aroma di Pascarella, neanche il Belli peggiore.

S'è parlato sempre del patetismo pasoliniano; ora, codesto patetismo, spesso didattico, è talmente fatuo da sembrare una burla. Ossessionato dall'autentico, Pasolini non poteva non naufragare nelle tiepide sabbie del falso. Un po' di «malattia», di «cattiveria» - come sedi retoriche -, avrebbero distrutto questo agglomerato, questa arlecchinata di ritagli di «buona coscienza». Bastava poco: ma Pasolini, afflitto da una stizzosa bontà, quel poco non lo voleva.

### *Sordida e opaca la Roma di Cerami*

Ho affrontato il libro di Vincenzo Cerami, *Un borghese piccolo piccolo* (Garzanti) con qualche diffidenza: non avevo voglia di un libro su Roma, sulla burocrazia, sulla carriera, sulla carriera dei burocrati di Roma. Personalmente, ero più incline ad un libro allegorico, con accenni alla morte e al nulla. Poi, ho letto il libro di Cerami con quel penoso, disgustato piacere che nessun libro approssimativo può suscitare. Era un libro consacrato al «brutto», al deforme, al mostruoso. Non v'era traccia di sentimentalismo, di ottimismo catastrofico, di perfezionismo morale.

Parlava esclusivamente di cose disgustose, con un linguaggio povero, asintattico, fatto di frasi legnose, sgarbate e precise, senz'aria. Le parole si attaccavano alle parole, vischiosamente; era un cronicario consapevole di parole vecchie; in ogni pagina circolava un goloso odore di morto. A libro chiuso, ammettevo con riconoscenza di aver letto un libro inconsueto; un libro che non allettava l'anima, non aveva lacrime, non era buono, non sperava e non disperava. Era un libro che parlava dalla parte della repulsione, che difendeva e spiegava la repulsione. Ripensandoci dopo qualche ora, mi sembrò che forse non ero andato lontano da un libro allegorico, con accenni alla morte e al nulla. Ma era anche un libro criptico: un racconto in forma di foglie, che staccate poco alla volta svelano disgusti e ribalderie sempre più totali, irreparabili.

*Un borghese piccolo piccolo* è, dunque, un libro sgradevole: nel senso che non cerca in nessun modo di allettare il lettore con le giarrettiere dei valori morali, e le natiche della buona coscienza. È un libro villano: il «lieto fine» è una morte di terz'ordine, idiota. In nessuna pagina accadono eventi analoghi a «quella sera che ballai con l'ideologia», o «come mi riscattai a nuova vita imparando a memoria il *Principe*». È un libro talmente rozzo che non c'è nemmeno un coito, uno di quegli amplessi chiassosi e dialettici che dal tempo di Lawrence valgono una Bastiglia.

Il racconto è collocato a Roma: una Roma senza monumenti, senza tramonti, senza Pasquino, o turisti, o pittori, o gatti. Scrivere un libro su Roma senza metterci un gatto è già una scelta di vita. Questa Roma dei Vivaldi, padre e figlio, è una cosa sordida e opaca, fatta dal Tuscolano - «una vecchia latta ammaccata e arrugginita» - e dai ministeri. Prendiamo questa Roma una domenica, il giorno del Signore nella città dal carattere sacro. «I due riconobbero subito la domenica: i negozi con le serrande abbassate e macchiate di grasso, i portoni dei palazzi beffeggianti come bocche spalancate, le automobili in sosta lungo i marciapiedi come cani imbalsamati, i tram vuoti come bruchi pigri e spauriti, e poi un unico infinito palazzo che attraversava tutta la città diramandosi dappertutto come le spazzole di una testa rognosa».

Caput mundi, Urbi et Orbi. In questa latrina capitale vive la famiglia Vivaldi, i coniugi Giovanni e Amalia, il figlio Mario. Mario, diventato ragioniere, punta al posto ministeriale con l'aiuto del padre. Tuttavia tutto ciò è secondario. È una storia che infiniti scrittori hanno narrato o narreranno. Il punto illuminante è il fatto che i coniugi Giovanni e Amalia hanno, ciascuno, un giornale prediletto. Questo giornale è il loro riassunto del mondo.

Amalia legge «Cronaca Vera»: «La signora Amalia si interessava solo delle cose cattive che succedono a questo mondo ... Viveva sotto l'incubo pesante della catastrofe ... Viveva nella convinzione inconscia che dovessero accadere numeri stabiliti di disgrazie a settimana: così quando leggeva sui suoi rotocalchi che le disgrazie erano capitate agli altri, per lei era come respirare una boccata d'aria supplementare:

anche per quella volta era andata bene». Questa citazione non è solamente filosofica, della buia filosofia che s'accoccola tra gonadi e duodeno, ma è anche profetica. Colui che paventa la tragedia avrà in sorte la tragedia, e non la capirà come tale. La «Settimana Enigmistica» è una esplicita indicazione allegorica: un enigma che esce ogni settimana, è vile e distruttivo.

Giovanni usa quei rebus, controfigure del nulla e della morte, in ufficio, ai funerali, nelle tragedie. Vi sono anche riti di falsa magia: la Massoneria farsesca - l'amaro Averna usato come prova della morte - di Giovanni, la Chiesa, filastrocca di Amalia sono inutili riti propiziatori. Tuttavia, non fanno ridere. Infine, il libro si adorna di due eccellenti omicidi: uno veloce e casuale, irrisione alla cautela mattiniera della vittima; l'altro, lento, feroce, calmo, minuzioso, inutile. Gli omicidi sono centrali, in un libro che non ha, né può avere centro.

Ritorniamo ai due giornali preferiti di Giovanni e Amalia: il catalogo delle sventure altrui, l'incrociarsi delle parole insensate costituiscono, aggregandosi, il mondo. Il punto essenziale del libro, della sua intensità sorda, mi pare appunto questo: qualunque sia il numero e la brutalità di eventi che letterariamente appartengono alla categoria del tragico, nessuno di essi attinge la dignità intemporale della tragedia.

Il Tuscolano può ospitare infiniti omicidi e smisurate catastrofi, ad uso dei giornali. La storia è finita, c'è «Cronaca Vera». Una sofferenza, se è abbastanza mostruosa, può entrare in cronaca. Giovanni, che è il teologo o il filosofo, lavora sul san Tommaso alcolizzato delle parole incrociate. Per sopravvivere, questo escremento dell'eterno - «non poteva escludere i cento anni» - abbisogna di «insetto laborioso» e di «moglie di Atamante». Alla fine, il delirio risulta esatto.



XIII  
PICCOLA BIBLIOTECA

WYSTAN HUGH AUDEN  
*Nei versi di Auden la tragedia della guerra*

Nel 1930 la poesia inglese conobbe una violenta, profonda svolta; dopo un decennio di magisterio eliotiano, ispirato ad un'aristocratica cerimonialità religiosa, si fece luce un gruppo di poeti drammaticamente laici, di sinistra - tutti per qualche tempo ebbero simpatie comuniste - antifascisti. Fu la rivelazione di una poesia impegnata, impetuosamente esortativa. Alcuni nomi si consolidarono: Auden, Spender, Day Lewis, MacNeice; ma oggi la statura di Auden di tanto sopravanza gli altri, che quella età, quella generazione vengono definite dal suo nome. L'evoluzione intellettuale di Auden fu rapida, radicale: da esperienze marxiste passò ad altre variamente filosofiche, psicoanalitiche, infine religiose; l'amicizia per Isherwood, elegante amatore della meditazione orientale, e la partenza per l'America accelerarono questo processo.

Nell'*Età dell'ansia*, del 1948, i temi e le tensioni della tragedia collettiva - in questo caso, la guerra - trovano una rinnovata prospettiva da sacra rappresentazione. Prolifico poeta, Auden ha scritto molto dopo quella data, e basterà citare *Nones* e *Lo scudo di Achille*; ma *l'Età dell'ansia* resta una delle sue cose più affascinanti.

Taluni vizi e tic della poesia di Auden sono diventati luoghi comuni della critica: la irresponsabilità culturale, il gratuito virtuosismo, il manierismo ostinato, la tensione oratoria. E certamente è poeta predicatorio: alla maniera di un sacro oratore barocco, che in una tematica, una casistica morale, trova una eccitazione retorica straordinaria. «Virtuoso» e manierista Auden è per programma poetico, per idea del linguaggio, per amore delle preziosità sonore e immaginose. «Sii sottile,» ha scritto «vario, ornamentale, astuto...»: e tutto ciò è, superbamente, *l'Età dell'ansia*.

L'opera ha struttura lirico-drammatica. In sette parti, ci presenta, e volta a volta fa monologare e dialogare, quattro personaggi, tre uomini e una donna, variamente frustrati e irrequieti; la scena iniziale è un bar, quella finale la casa della donna; il tempo, la guerra. Due lunghe visioni descrivono, per bocca dei personaggi, le sette fasi della vita e le sette tappe di un percorso in terra di simboli e memoria.

Più della struttura generale, affascina, a mio avviso, la pagina; e il verso, la strofa, la parola. Auden è poeta di gelida, arguta, aspra ricchezza. La parola costantemente cede a tutte le lusinghe dell'arduo, del peregrino, dell'arcaico, dell'esotico; il verso si regge su un duro rintocco allitterativo, che Auden ha sapientemente sviluppato traendolo dal dotto tesoro della poesia nordica medievale; da tutto ciò, dalla irrequieta materia, dal linguaggio, dal ritmo, sofisticati e fantastici, Auden ha lavorato un sapido pastiche splendidamente sovraccarico, deliziosamente vizioso.

In questa traduzione (Mondadori) Antonio Rinaldi, alle prese con un testo impervio, ha conseguito risultati di singolare eleganza, non senza qualche personale dolcezza; e basterà leggere pochi versi, una meditazione della malinconica Rosetta, sui sogni: «Ci addormentiamo / solo per incontrare i figli idioti dei nostri spassi / ed errori; vengono avanti scontrosi, riluttanti / guardandosi alle spalle, indugiando / al cancello che cigola, ridenti o minacciosi, / banalità notturne, ingiustizie e drammi, / naufragi, arrivi, armate, roseti, / leopardi e risate, crescita allarmante / di muffe e mostri su memorie fitte / di scarabocchi di morti, dossiers vergati / in gerghi perduti...».

SAUL BELLOW

«*Le avventure di Augie March*»

Nel Settecento, in Inghilterra, si usava discutere, non senza nobile concitazione, sui caratteri peculiari del *novel*, del romanzo, e in che cosa si differenziasse, questo genere nuovissimo e già protervo, dal nobile e attempato *romance*. Questo era dignitoso, improbabile, oratorio, edificante; quell'altro, una miscela infida, con discorsi plebei, in tono

quotidiano, con eroi da mezza tacca, per niente esemplari, quando non erano comuni delinquenti; storie anche aspre, ma sempre probabili; e con dentro grandi blocchi di cose reali, abitabili, tangibili, così che il lettore provasse, per la prima volta da che si faceva letteratura, lo sconcertante, ambiguo piacere di riconoscere il proprio mondo, gli oggetti vili e perituri dell'esistenza. Entrarono allora nelle lettere i materiali indecorosi e anonimi che già avevano trovato instabile ricetta in prodotti casualmente, spesso inconsapevolmente, letterari: novelle picaresche, lettere private, rapporti d'ambasciatori, memorie di viaggiatori; il mondo vergine delle enormi città, sordide, torve, labirintiche tane affollate di trafficanti, delinquenti, donnaccole, dove l'arroganza del potente si affronta all'astuzia animale del plebeo. La Londra di Defoe non è luogo di monumenti e nobili prospettive, ma campo di battaglia ove si recita una rissa disordinata, senza decoro, penosa. Rara è la malinconia dell'anima, tra codesti eroi, giacché la ripudiano come lussuosa e dispersiva: essi inclinano alla gravezza del corpo, spesso appena consapevole, vocazione di esseri totalmente mortali. E, a descrivere codeste vite, il romanzo nacque disordinato, come in Defoe e Smollett, generoso e di ilare epicità, come nel Fielding, gloriosamente pettegolo, come nel Richardson.

C'è da chiedersi se Saul Bellow abbia voluto ritrovare quella vena fangosa e bulicante, in questo corposo romanzo, *Le avventure di Augie March* (trad. di Vincenzo Mantovani, ed. Einaudi): libro che fece rumore in America, quando uscì, nel 1953, e che ora è già materia di tesi di laurea e contributi accademici, su questo pianeta dalla storia velocissima. Già il titolo ha una sua colta civetteria polemica: a quel modo si facevano, nel Settecento, i titoli dei romanzi; compendiose descrizioni della materia, che si articolavano in parecchie righe, ad allettare il lettore; e potremmo anche completare il titolo del Bellow, a quella maniera: «in cui si narra del giovane, bello e disorientato Augie, delle avventure che egli ebbe con ladri, femmine e mariuoli, con una Straordinaria Avventura nel Messico, un Naufragio, e molte Riflessioni, non meno istruttive che diletteose».

Il Bellow, insomma, ha messo insieme un romanzo esteso

non solo per il lungo, ma, a suo modo, per il largo, una storia torrentizia, disordinata, una fabbrica sconnessa, avventurosa, che ha qualcosa dei trabiccoli del luna park, uno *show* con molti numeri, talora tenuemente collegati, taluni facili, altri ambiziosi, spesso svelti e divertenti, qualche volta di grande estro, di rado poveri: una miscela coraggiosa e ineguale, di vero e di imitazione, di probabile e possibile, di solenne e quotidiano. La storia ci porta avanti di pagina in pagina, siamo ansiosi di sapere quel che ci tiene in serbo la pagina successiva, ma la nostra curiosità non ha prospettiva, noi sappiamo che in nessun punto ci imatteremo nell'esperienza illuminante, decisiva, quella che darà senso al libro. Per chi, come il medio lettore di libri recenti, è abituato ai romanzi allacciati, significanti, attraverso i quali si muove come un'anima sensitiva e medianica, avida di presentimenti e intuizioni, golosa di morti illuminanti e tempestive, di amori maturanti, sentenze memorabili, gesti simbolici e colloqui fatali, questa esperienza astutamente incondita, generosa anche se talora precipitosa, è non di rado amabile e stimolante. Augie è, in quanto vivente e narratore della propria esperienza, un eroe squisitamente antijamesiano: non discrimina, accoglie ogni cosa, rotola senza dignità, vagabonda, mosso da violenti ma oscuri desideri e chiamato da imperfette speranze: e il romanzo gli corre dietro, non senza allegria. Di rado i personaggi hanno una funzione definita: entrano ed escono dalla scena senza ubbidire, a quel che pare, ad un ritmo significativa. Fielding aveva scritto che il romanzo non può uccidere un personaggio importante «con una tegola in testa» anche se decessi così subitanei e casuali nella vita non sono rari: ma Bellow, forse, potrebbe fare anche questo. Egli è perfino capace di proporre alla nostra pietà un deficiente, che, per quel che mi sembra, non ha alcun significato simbolico, non è emblema di nulla: niente altro che un dabbene, balordo, grosso deficiente; impresa, questa, che a me sembra indizio di non comune probità intellettuale.

Il romanzo è raccontato da Augie in prima persona: ma sono rare le autoanalisi, i monologhi sono sentenziosi e non introspettivi; e invece sono alacri e callidi i sensi. Augie racconta gli eventi in modo eminentemente visivo: uomini,

donne, oggetti affollano il suo occhio senza risparmio; si dispiega una pittoricità che direi fiamminga, quella accogliente, alacre visività che si concentra sui colori caldi dei panni, sulle carni sanguigne, gli occhi furbi e accesi; che indugia sui grandi vecchi gloriosamente disfatti, i cui volti già alludono al teschio; o certe mirabili deformità e sconcezze della pelle, delle membra, dei gesti. Rallegra codesta visività una gagliarda devozione alle cose che accadono, forma ideologica della letteratura della non discriminazione.

Dove è bello e caldo e allegro, *Augie March* è un libro dolcemente cinico, caldo di inferiore generosità, abitato da un'anima adolescente, ansiosa, e incapace, di darsi; pertanto, tutto ciò che gli accade ha la superficialità, l'insolenza, l'incompiutezza degli eventi naturali, vive ad un livello di esistenza di dispersiva fecondità. Augie tende ad una condizione che si potrebbe chiamare di «disorientamento dinamico». Come Bellow, ha fede nel disordine.

E tuttavia, a metà del libro, ci accorgiamo che Augie incomincia a crescere: diminuisce la bella visività delle esperienze, e comincia ad emergere la qualità morale. Ecco i Simboli che, temiamo, finiranno per potare la torbida vegetazione degli amori disordinati; ecco gli autorevoli Significati, e le Riflessioni, certamente nobili, ma anche presuntuose. Augie non è testa di filosofo, e ci congediamo da lui non senza apprensione: giacché, a differenza di Tom Jones, egli potrebbe cedere alla tentazione di spogliarsi della sua inquieta ignoranza, di quella condizione eternamente aurorale che gli aveva rivelato, dapprima, gli splendori, la densità vitale, la violenza di Chicago, «tetra città».

MARIO BRELICH  
*L'Interpol indaga su Giuda*

Mario Brelich è uno scrittore singolare, ed esiste più d'una ragione per sospettare che, in questo caso, singolare stia per straordinario. Si rivelò nel 1972 con *Il sacro amplesso*, uno «scritto», come egli stesso lo definì, incapace di scegliere tra saggio, romanzo o che altro fosse; il tema era il rapporto

amoroso e sacro tra Abramo e Sara. Stupiva allora in quello «scritto» la capacità di svolgere un discorso insieme rigorosamente concatenato e fantastico, un ragionamento maniacalmente minuto, un commento sul testo biblico che era insieme esterno ed interno alla materia religiosa, in cui al tremore per il contatto col mito si aggiungeva una sorta di ilarità solitaria ed eretica, un Voltaire irretito in un mondo mitologico che ha la stessa onestà e intensità della sua ragione dissacrante e perciò stesso contaminata di sacro. La citazione appunto di Voltaire non è un mio arbitrio critico, ma si rifà a quel capitolo «Un po' di apologetica» del *Sacro amplesso*, in cui Brelich riassume, raziocinante e svagato, la sua intricata relazione nei confronti del mito, e in ispecie del mito biblico.

Ora, con la stessa irritante e disorientante miscela di gioco, di rito, di solenne, di furbo, di trepido, Brelich affronta, in questo *L'opera del tradimento*, il mito del tradimento di Giuda. Per indicare ancor più nitidamente il suo distacco e il suo innamoramento razionale, deduttivo del tema, la contraddittoria e complice pulsione dell'illare e del tragico che lo muove, Brelich trasforma il suo «scritto» in una indagine poliziesca, un puro esercizio notturno di concatenamenti logici, affidato ad una somma intelligenza di detective: niente altro che quel Dupin - la «mummia regale di Dupin» - cui Edgar Allan Poe affidò la soluzione del mistero di Marie Roget e la scoperta dell'assassino della Rue Morgue. Ora, Poe ha questo di esemplare, nella assoluta diversità dei suoi procedimenti fantastici, per uno scrittore come Brelich: la potenza deduttiva si accompagna ad una ilarità grottesca, lievemente sinistra; e il suo percorso intellettuale, smanioso ed isterico, avvocatesco e negromantico, apparentemente emotivo ma ostinatamente filosofico, lo porta per vie indirette fino al cuore di una rivelazione, una epifania cui non possiamo più pervenire direttamente: l'itinerario aperto dall'indagine di Dupin si conclude nel disvelamento di *Eureka*.

Dunque, in una casa di Parigi, il cui inquilino vive una vita notturna, o forse una morte meditante - «Interessarsi delle cose in sé è l'unica soluzione per chi è estraneo alla vita» - si svolge un colloquio tra Dupin e il suo «vecchio amico» e il

tema è appunto del perché mai Giuda abbia tradito Gesù, e che senso abbia mai questo delitto inscatolato nel cosmico delitto della redenzione: «uno squisito passatempo per due vecchietti del nostro genere ... un argomento di stupefacente inattualità». Con una elegante e traumatica coerenza, tali da mettere in crisi un teologo passato all'Interpol, il discorso si snoda insieme limpido, pacato ed inafferrabile. Vi è qualcosa di consolante in un libro che non si lascia capire tutto ad apertura di pagina, ma che è insieme oscuro ed affabile, tranquillamente metafisico - veramente inattuale - e che lascia la sensazione del significato, la più alta delle sensazioni letterarie, e che non coincide in alcun modo con il significato. Quel che scrive Brelich non è filosofia, è letteratura: e, in questo caso, letteratura mitologica. L'autore tratta i racconti evangelici come testimonianza sul mito: dunque potrebbero anche essere testimonianze finte, infondate, o al più verosimili storicamente e psicologicamente; comunque, ciò non ha importanza. Nel discorso di Brelich, il mito si contrappone al documento, come la verità alla realtà; ma in questa contrapposizione la realtà è priva di senso, mentre il mito, ricettacolo di tutti i sensi, diventa insondabile, deposito di una felicità infinita, e di una tranquilla tragicità.

Intricati nel labirinto del mito, figure di sacri fantasmi, Gesù, Giuda e lo stesso Padre sono impegnati in una stremante interpretazione di se stessi: e tra i punti più intensi della fittizia teologia di questo testo, come del *Sacro amplesso*, è appunto questa angosciosa scoperta di sé cui Iddio e Satana sono ugualmente costretti dalla loro condizione di mito, di «veri» ma non «reali». Ma se Gesù e Giuda appartengono allo stesso sistema mitologico, essi sono anche fatalmente solidali, e ciascuno detiene il senso dell'altro. No, non dimentico che questo è anche un romanzo poliziesco, «giallo» del giallo oro delle aureole e del giallo fuoco dell'inferno; pertanto, non intendo raccontare uno dei libri meno raccontabili che abbia letto da molto tempo, ma nel quale esistono, tuttavia, delle soluzioni, delle scoperte, dei colpi di scena. Ma, ancora, è un libro senza avvenimenti: tutto è già accaduto, o non mai accaduto: e su questa tragedia cosmica e irrealista lavora il secolare detective Dupin,

mitica mummia notturna in un immobile appartamento di Parigi.

ALBERT CARACO  
*Un incantevole odio del mondo*

Riconosco una umiliante giustizia nel fatto che il recensore di questo libro scopra, scrivendone, l'esistenza di Albert Caraco. Giacché è giusto, è sensato che Caraco appaia da noi come una scoperta, un trauma, il subitaneo disvelamento di un sogno, forse di un incubo.

Caraco è morto suicida nel 1971, poco più che cinquantenne. Ha eseguito la propria fine, da sempre professata come inevitabile e sensata, subito dopo la morte del padre; «viveva per cortesia, per i suoi genitori» scrive Vladimir Dimitrijević, suo «primo vero lettore», in una nota che chiude il volume. Se dopo la morte del padre l'opera di Caraco si riassunse nella morte volontaria, dopo la morte della madre si fece libro, questo *Post mortem*, del 1968, questo tributo che ha del liturgico, della nenia funebre, della cantilena, della litania e della danza.

Il breve testo ha la coagulata densità di una concrenza calcarea, e innumeri strati, ogni pagina si stende come una fossile foglia, fragile e pietrosa. Questo libro esiguo è di una densità di foresta, è un intrico di sentieri, di orme, di itinerari: «e poi scrivo, che è tutto dire, mi perdo sulle mie stesse tracce».

La squisita traduzione di Tea Turolla ci offre l'accesso ad un prosatore incantevole e stremante, che affronta il lettore con una serie di tempi, di modi, di strumenti, mescolando i modi dell'amore, della frustrazione, dell'ironia, della solitudine, della disperazione, della tragedia, del gioco, saldati tutti nel modo dominante della morte, immagine risolutiva e sola significativa.

Scritto in onore della madre perduta, la nenia si dichiara in primo luogo come una testimonianza di amore e disamore: «mettiamoli tutt'e due insieme, oppure alterniamoli, non lo so proprio». La madre, insieme terrena ed archetipica, ha eseguito nei confronti del figlio un compito di cui costui le è



profondamente grato: lo ha escluso dalla presenza femminile («lodava tutte le madri, biasimava tutte le donne, salvo poi stupirsi, di tanto in tanto, della mia avversione per queste ultime»), dovremmo dire – lo dice lui stesso –, lo ha castrato; ma questa solitudine corporale è diventata la scelta centrale della sua vita: «Beati i casti! Beati gli sterili!». Ma la sterilità di cui qui si parla è lavorata dal rifiuto del mondo; ed ecco la ambigua grandezza della figura materna: «e poi mi ha messo al mondo e io professo l'odio per il mondo». «Il mio odio per questo mondo è ciò che trovo in me di più degno di stima, io odio il mondo sia come malato sia come ebreo ... amo la morte e faccio bene».

Nel sistema simbolico di questo testo, la Madre è insieme la donatrice e la negatrice di vita, è colei che insegna insieme l'amore e l'indifferenza, la suprema organizzatrice di un sistema di segnali che non possono non privilegiare la morte, come luogo in cui l'assenza prende il posto della inane dialettica dell'esistere.

Si può leggere questo libro come il documento di un rifiuto sacro, giacché l'odio del mondo non è meno numinoso della devozione al mondo in quanto creazione; direi anzi che l'odio tocca appunto il gesto della creazione, gesto di cui il Dio «che non c'è» è non meno partecipe della fatua, eterna ed anonima figura femminile.

LEONORA CARRINGTON

*La deliziosa vecchia amica dei lupi mannari*

Dopo aver finito una prima lettura del *Cornetto acustico* di Leonora Carrington (Adelphi, pagine 182), ho tentato un breve monologo critico. Mi sono detto all'incirca: «Che curiosa esperienza, ho l'impressione che Alice, la vittoriana demente Alice, sia cresciuta tanto da leggere Mircea Eliade, e magari Madame Blavatskij, e forse qualche manualetto compilato da un guru specializzato in quelle Verità Eterne che crescono agevolmente sulle pendici dell'Himalaya. No, so che cosa è successo, è addirittura banale: Alice è del 1865, anno che possiamo considerare della nascita, giacché è raro che un personaggio di romanzo nasca dal grembo

materno; nel 1922, se non sbaglio, nasce *Siddharta* di Hesse, quando Alice non ha ancora sessant'anni (incidentalmente, io ho molti motivi per amare Hesse, e qualcuno per detestarlo, e ho appena citato uno di questi ultimi); dunque, supponiamo un flirt, o magari una *liaison*, tra Alice e Siddharta - in verità, non è impossibile che Alice abbia avuto un debole per l'India, ha qualcosa dell'imperialista con sensi di colpa.

«Ecco, come può andare una storia tra Alice e Siddharta? Piuttosto male, suppongo: anche rovinosamente. D'accordo, Alice ha un carattere stravagante e una eccessiva predilezione per i giochi di parole; ma Siddharta ha una anima, e altro non aggiungo. Supponiamo che Alice divorzi, no, non è verosimile, più ragionevole pensare che accadrà una disgrazia - le anime le attirano - e che Alice, intanto, *guardi da un'altra parte*, mi capite? E sentitela esclamare: "Santi numi, che è accaduto a Siddharta?". Da quel momento, sarebbe azzardato affermare che la *liaison* continua. Gli anni passano, Alice scrive dei ricordi, divaga e sospira; ed ecco che, sotto il nome di Leonora Carrington, scrive *Il cornetto acustico*, che è, vediamo un po', del '74, quando Alice ha centonove anni, età ragionevole, visto che la protagonista del *Cornetto acustico* ne ha novantanove, e sua madre centoventi. I conti tornano».

Naturalmente, non è esatto che «Carrington» sia *nomdeplume* di Alice; piuttosto «Alice» è nome tipico da incarnazione precedente per una scrittopittrice contemporanea. Ma sulla continuità delle due dame non ho dubbi, comunque la si voglia spiegare. Ripeto, questo è il succo del monologo, dopo la prima lettura del *Cornetto acustico*. Se leggete per la prima volta Alice in età non infantile avrete una sensazione analoga: un gioco vertiginoso, un intreccio di stravaganze che si legano con estrema ragionevolezza, una miscela incantevole di buona educazione e di follia. Come negarlo? un matto bene educato è irresistibile.

La signora Leatherby, protagonista e narratore del *Cornetto acustico* partecipa con delicata equanimità della follia e della buona educazione; per di più ha novantanove anni, età numericamente significativa, e è detestata dai nipoti, che la considerano un ingombrante vegetale, qualcosa

che dovrebbe essere «morto», e che sbaglia gravemente a non esserlo; i nipoti, dico, vogliono mandarla in un istituto per signore anziane; e accade che l'istituto si chiami la Confraternita del Pozzo di Luce, e abbia molti curiosi connotati.

Leggiamo dunque, nella arguta ed accorta traduzione di Ginevra Bompiani: «Le mie prime impressioni non sono mai molto chiare, posso solo dire che sembrava ci fossero molti cortili, porticati, fontane stagnanti, alberi, cespugli, prati. L'edificio principale era proprio un castello, circondato da vari padiglioni dalle sagome assurde. Case di gnomi a forma di fungo velenoso, di chalet svizzero, di vagone ferroviario, semplici bungalows, uno a forma di stivale, un altro simile a qualcosa che presi per una smisurata mummia egizia».

L'assegnazione delle vegliarde alle diverse dimore non è casuale, ma affidata alle solerti cure del dottor Gambit, direttore e mistagogo della Confraternita del Pozzo di Luce. Spiega la signora Leatherby: «Il dottor Gambit sceglie ogni bungalow secondo quel che chiama le vibrazioni azimutali della natura inferiore; a me hanno assegnato il faro perché era l'unico rimasto. Mrs. Gambit dice che meriterei di vivere in un cavolfiore bollito ma non ne avevano nessuno pronto». Partendo da questo paesaggio pedagogico e intensamente onirico, il racconto si dipana con la grazia di un'operetta, la deliziosa irresponsabilità di una conversazione assistita da un interminabile tè pomeridiano, notturno, aurorale, uno degli infiniti tè di Alice. Scricchiolano ogni tanto battute selvatiche, ma così ragionevoli: «I vecchi non fanno che morire»; «Che sollievo che non si debba veramente prendersi briga del proprio funerale».

Riluttante ai canoni del realismo critico, e non assistito da adeguata coscienza sociale, il racconto include un racconto all'interno, che ha come personaggio una suora che fraudolentemente si procura la profumata essenza miracolosa custodita nella tomba di Maria Maddalena, scoperta presso Ninive; comportamento assolutamente scorretto. C'è anche un delitto, compiuto con fondants ripieni di veleno per topi, probabilmente quel veleno «Ultima cena» che non concede scampo; ma il delitto sbaglia destinatario e... Non vi dirò tutto, sebbene come accade per le

filastrocche l'interesse non è tanto affidato a quel che succede dopo, quanto alla sequenza degli accadimenti, alla caduta delle carte da gioco. Dunque, un libro assolutamente delizioso, se appena avete inclinazione ai disordini ben regolati dell'intelligenza, se vi diverte una conversazione illimitata e apparentemente senza lacune, e infine se vorreste conoscere una signora cui moralmente spetterebbe l'obbligo di dimorare in un cavolfiore bollito, sebbene mi irriti il silenzio assoluto sul condimento (l'unico cavolfiore serio e migliorativo potete trovarlo in *Pinocchio*; forse la fatina conosceva il dottor Gambit).

Questa, ripeto, è la prima lettura. Mi permetto di suggerire una seconda lettura. Una lettura attenta, anche lenta, occhiuta. Per un incredibile fenomeno di anamorfofi, il libro si trasforma. È e non è più lo stesso; resta il rapido riso per le deliranti arguzie, l'incanto del gioco delle immagini, l'invenzione attenta e sfrenata. Ma accade qualcosa di simile a quel che scopriamo in Alice, o magari nei dissennati monologhi di Amleto o del fool; nulla significa, tutto significa. La fatuità non tanto nasconde, quanto è una forma della rivelazione; niente è più buffo e improbabile di un gesto rituale, il rito è ridicolo, e tuttavia è efficace - lo sarebbe anche se non fosse ridicolo?

La scommessa di questo racconto è che la ridevolezza sia un attributo della Grazia, che la discesa alle Madri sia una trovata degna di Offenbach, e tuttavia che le Madri ci sono, e attendono nell'abisso, attorno al gran calderone in cui - questo sì che è buffo - noi veniamo immersi nel brodo di una gran minestra, con cipolle e carote, per renderlo più gustoso, e saremo noi, cotti in quel calderone sciamanico, a gustare la nostra, nel senso letterale, sapida minestra. Come negare che l'inferno abbia molti caratteri degli «effetti speciali»?

Né pare sia molto diverso il caso della fine del mondo. Se la Terra ruota i poli così da far piombare sull'umanità una nuova era glaciale, accadranno molti eventi ridevolmente significanti: ad esempio, si potranno stabilire rapporti decorosamente cordiali con gli orsi bianchi, i quali, essendo enormi e soffici, saranno assai amabili termosifoni animali. Assisteremo al ritorno dei lupi, ma codesto ritorno sarà reso delicato e nobile dalla riapparizione dei licantropi, e

rallegrato dalle nozze del gran re dei lupi e di Anubeth, donna con muso lupo, che viene nella terra glaciale grazie ad un'Arca, di cui si osa una fantasmagorica descrizione, profana appunto perché l'Arca è sacra: «Quell'inconsueto veicolo era montato su pattini come una slitta: altrimenti aveva l'aspetto di un'arca di Noè che fosse stata costruita nel Rinascimento. Era dorata, scolpita e dipinta di colori scarlatti come un quadro di un maestro veneziano pazzo. Tutta quella bizzarria era coperta di campanelli che tintinnavano freneticamente ad ogni alito di vento». «Semplicità zingaresca e comodità atomica» commenta l'ideatore.

In conclusione, al di là dell'età glaciale, nella quale gli uomini insieme muoiono e vengono avviati all'intelligenza della propria libertà, si costituisce una poderosa alleanza tra «api, lupi, sei vecchie, un postino, un cinese, un'arca a propulsione atomica e una lupa mannara». «Gatti, licantropi e capre» popoleranno il pianeta, palese progresso rispetto all'umanità precedente. E la fine? Come volete che finisca una filastrocca gnostica? «Se la Vecchia non può andare in Lapponia, allora la Lapponia dovrà andare alla Vecchia».

LEWIS CARROLL  
*Nel labirinto del papà di Alice*

Ci sono molte e ragionevoli ragioni per imparare la lingua inglese, ma l'unica che trovo inattaccabile, è che solo in questo modo è possibile leggere la prosa inverosimile di Lewis Carroll: è una ragione molto carrolliana, e un po' assurda, proprio come mi serviva. Carroll è noto per i due romanzi (ma non credo che siano romanzi) di Alice (1865 e '72): nell'89 e nel '93 pubblicò un altro romanzo, *Sylvie e Bruno*, che ora esce in Italia, tradotto da Franco Cordelli (pagine 412, Garzanti).

*Sylvie e Bruno* è forse un po' meno romanzo e un po' più romanzo delle storie di Alice: è un libro che farebbe molto bene a buona parte dei nostri romanzieri, e coloro che soffrono di teologia narrativa, di sessualità illuminata, di diversità simbolica, e che in genere, appena nati, erano piccoli e indifesi, possono averlo senza ricetta.

È un libro che svela le sue meraviglie un poco alla volta, e solo con l'aiuto del solerte e un poco demente autore. Intanto, con che cosa si fa un romanzo? Nella prefazione al primo volume, Carroll spiega come è nato questo: trascrivendo frammenti di dialogo, ritagli di giornali, parole o frasi sognate, immagini e sillabe emerse dall'inconscio: «credo di averci messo dieci anni o più per venire a capo di questi frammenti e capire che tipo di storia suggerissero - perché era la storia che doveva scaturire dagli incidenti, non gli incidenti dalla storia».

Dunque, la storia sta sotto le parole casuali, sognate, incontrate, e bisogna capire che cosa stanno dicendo queste sillabe senza senso. Un «romanzo» in cui la storia «viene dopo», viene non tanto scritta, quanto letta dal suo autore nel caos del mondo quotidiano, è già una prospettiva affascinante: ma le invenzioni del libro di Carroll non finiscono qui.

Si ha l'impressione - l'autore non lo dice, ma mi sembra ipotesi abbastanza assurda da essere ragionevole - che egli si sia accorto, o sia stato indotto a notare come quei frammenti non si componevano in un unico linguaggio, ma almeno in due: dico «almeno», poiché tra l'uno e l'altro linguaggio si stendeva una terra di transito, non meno enigmatica che trafficata; i due linguaggi, pur essendo alternativi, non si escludevano a vicenda, così come linguaggio infantile e linguaggio adulto insieme si frainendono e si incontrano. Dunque gli «incidenti» formavano due storie, ma le due storie formavano una sola storia.

*Sylvie e Bruno* racconta due storie talora in parallelo, talora intricate, annodate, reciprocamente inserite, scambiate; si tratta di due storie eterogenee, naturalmente, giacché una, che vorrebbe essere un romanzo, e se la lasciassero fare, lo diventerebbe, racconta una contrastata e vittoriana storia d'amore; ma fortunatamente è continuamente disturbata, invasa, eccitata, sconcertata dall'altra storia, che è una storia di Fate, una storia «magica», di cui Sylvie e il minuscolo, sgrammaticato Bruno sono i protagonisti.

Tra i due racconti c'è, s'è detto, gran traffico. Un esile «io»

passa e trapassa dall'uno all'altro mondo, altri hanno una sorta di doppia cittadinanza, e infine i magici Sylvie e Bruno possono prendere plausibile figura umana, e mescolarsi al mondo grigio e disonestamente virtuoso degli adulti.

I due mondi nascono da due linguaggi diversi, e dunque hanno incidenti e modi diversi: hanno una logica diversa: e questa logica è affidata in primo luogo all'incantevole Bruno, e in minor grado a due erratiche e confinarie figure di Professori, impegnati in scoperte scientifiche molto carrolliane. Forse sto facendo le cose un po' troppo semplici: infatti anche nel mondo magico ci sono due linguaggi e dunque due storie, che includono un complotto, un colpo di Stato, operazioni di aggioaggio fatato.

Non sarà dunque inesatto dire che ci sono tre storie, due delle quali strettamente mescolate, un'altra che è territorio di conquista degli esseri magici: e forse c'è anche la storia di colui che va continuamente avanti e indietro tra tutte queste regioni irrazionali. Ma questo è un libro di Carroll, e se fosse tutto qui, sarebbe una cosa semplice e piana. Non dimentichiamo che tutta questa macchina è nata dal linguaggio, anzi da schegge di molti linguaggi: e non è detto che le schegge siano distinte le une dalle altre: una scheggia può venire contemporaneamente da più linguaggi. Questo succede regolarmente nel linguaggio di Bruno, che riesce a dire due o tre cose contemporaneamente: ma anche altri ci riescono, come il Giardiniere canoro, essere sommamente carrolliano.

Se si giustappongono i linguaggi di Bruno e le logiche analogiche dei Professori, abbiamo il favorito mondo di Carroll: polivalente, coerente, rigoroso, insensato, inconfutabile, impossibile. A questo punto, Carroll diventa intraducibile: le parole sono suoni che alludono contemporaneamente a due o tre significati, in certo modo si mettono in mezzo alla strada dei significati, e man mano che questi passano li indicano, molto sommariamente.

Il traduttore ha lottato valorosamente con questo impervio «luogo dei linguaggi», qualche volta con soluzioni astute (ho molto apprezzato quel «Sillygism» reso con «idiotismo») altre volte tentando invano di trasferire il delirio dei doppi sensi inglesi in questa lingua italiana compatta e cementata.

Diciamo che era una impresa impossibile, e si perdonano volentieri certi fuochi fatui - come un'ape che infondatamente annega in un mare che esiste nel gioco inglese, ma non in quello italiano.

Ma è troppo facile muovere eccezioni ad una traduzione che è quasi sempre elegante e attenta, con un testo che fa di tutto per non farsi tradurre. Potremmo definire il libro di Carroll come un labirinto di visioni linguistiche; e citandolo aggiungerò, con le parole dell'Io narrante: «Quelle visioni sono destinate a saldarsi alla mia vita cosciente».

ERMANNNO CAVAZZONI  
*Quel lunatico di Garibaldi*

Finalmente, arrivato a pagina ottantanove, sono scoppiato in una risata; e ho fatto pace con questo *Poema dei lunatici*, di tale Cavazzoni Ermanno, per dirla come di quel tale Taddei Filippo, che, pare, faceva il nido con i fagiani. Ma Taddei Filippo è a pagina quattordici, e la risata è arrivata, come ho detto, settantacinque pagine dopo. In verità, il mio colloquio di lettore con questo libro non era stato facile; nemmeno cordiale, al principio. Forse mi aveva messo sul chi vive una incauta nota editoriale, che cita, come antenati di codesto Cavazzoni, il Folengo e l'Ariosto. Ora, con codesti nomi impaccevoli, *Il poema dei lunatici* ha in comune le fanfaluche. È, in effetti, una lunga, un po' lunga, schidionata di fanfaluche, una carovana di idee balzane, una filastrocca di matterie, una processione di grullerie, tutte fantasime cavate fuori da una mente delicatamente incline alla follia. Ora, le grullerie sono fascinosi; ci sono, in questo catalogo manicomiale, aneddoti di gran diletto, trovate sottili, estrosità cattivanti. Ad esempio, tutta la vicenda di quei tali che vivono nei tubi dell'acqua, e spuntano dai lavandini; o quel tale che si scopre coniuge di una locomotiva; e le congiure dei vecchi; tutte storie che hanno, insieme, un aroma di allegoria e un afrore di demenza.

Ora, tutte le storie, tutte le fanfaluche, tutti i deliri, prima di essere storie eccetera, sono serie di parole; esattamente come si è detto che una mucca dipinta, prima che mucca è



colore. Era appunto il linguaggio del *Poema* che mi lasciava perplesso; quel suono bleso, tra il documentario e il patetico, un suono di metallo fragile, liso, povero, di una grazia sgraziata che mi pareva e mi pare facile; l'uso del linguaggio della follia è una grande tentazione: offre risorse singolari, finezze avventurose, ma anche comporta l'insidia dell'imitazione, il rifare il verso con simpatia. Ecco, forse il punto è qui: la simpatia; gran virtù nei privati affetti, la simpatia per il personaggio innocente, in tutti i sensi, non può dare che un suono affettuoso, di languida complicità, ancora il patetico - e questo non è Ariosto né Folengo.

Ma, come ho detto, a pagina ottantanove, ho riso. In realtà, questa schidionata è un assai mutevole discorso, ed è bene che sia così; privo di struttura - poteva esser lungo il doppio o la metà - ha dei punti privilegiati, dei picchi in cui non di rado quel tintinnio della prosa dà luogo a qualcosa di affatto nuovo, talora di grande intensità e insieme ambiguità; perché ciò che nelle prime pagine non trovavo era per l'appunto l'ambiguità nel maneggio della demenza - l'ambiguità di Ofelia, di Don Chisciotte o magari del capitano a riposo di Augusto Frassinetti. La descrizione, direi la fenomenologia delle madonne è un gran pezzo comico non solo perché è una splendida fanfaluca, ma perché il linguaggio acquista una subitanea aggressività maniacale, una minuzia descrittiva da naturalista, e scompare quella molle complicità che accompagnava le fantasie del Savini - il protagonista.

Ho detto che il libro è lungo, ma non oserei dire che sia troppo lungo; ho l'impressione che l'autore sia andato avanti tentando di vedere quel che sarebbe successo, come se gli episodi gli venissero incontro man mano che procedeva - e so benissimo che questo è un ottimo modo di scrivere i libri; scrivere, diciamo, per vedere «come va a finire». A questo modo, proprio verso la fine, il *Poema* ha una impennata che magari non ci sarebbe stata, se si fosse fermato a pagina duecento. L'impennata è collocata in due capitoli: «La storia di Garibaldi» e «Un'altra sorte disgraziata». Leggendo la ammirevole vicenda di Garibaldi matto che si trova nella spedizione dei Mille senza sapere come e perché, senza capire di che cosa si tratta, con la vaga idea di essere in Sud America; leggendo poi la storia della strategia matematica

del viceré, l'avversario di Garibaldi, altro demente, che si esprime con numeri, e cui distratti sergenti rispondono buttandogli lì dei numeri a caso; leggendo questi due capitoli superbi ho avuto l'impressione che il Cavazzoni Ermanno, continuando a procedere, fosse entrato senza avvedersene in un altro libro, magari il suo prossimo, e stesse già raccontando una storia diversa, magari ancora un po' mescolata alla precedente - si veda la struggente storia d'amore per una donna-gallinaceo - ma già dotata di un piglio, una gagliardia, una ferocia che mi erano un po' mancati. Favola metafisica, mattana pensosa, vagabondaggio e poema eroicomico, questa storia dei lunatici può essere e non essere l'idea di un genere composito, una cantilena grottesca, un po' Burchiello e un po' cartella clinica; ma quel Garibaldi è un'altra cosa, quello «sconsiderato» Garibaldi.

IVY COMPTON-BURNETT  
*È «snob» la Compton-Burnett*

Nelle discussioni al «Premio internazionale di letteratura» quest'anno si è fatto spesso il nome di una assai singolare scrittrice inglese, il cui prestigio, affidato ad una intelligenza esatta e provocatoria, è assai maggiore della generica notorietà tra i lettori: Ivy Compton-Burnett.

Costei ha scritto una ventina di romanzi, quasi tutti contraddistinti da una bizzarra regolarità di titoli: *Men and Wives*, *Parents and Children*, *Brothers and Sisters* (*Fratelli e sorelle*, tradotto in italiano, Garzanti), *Mother and Son* (*Madre e figlio*, Einaudi), fino all'ultimo, *A God and His Gifts* (*Un Dio e i suoi doni*), di cui appunto si è discusso al Formentor. Di questi romanzi, imparentati tutti da una dichiarata, complice consanguineità, qualche critico impaziente ha detto che «sono tutti uguali»; e certo Ivy Compton-Burnett articola le sue narrazioni su certi punti privilegiati, insieme retorici e cerimoniali. Entrate e uscite di personaggi, dialoghi, conversazioni, annunci di eventi hanno la rituale esattezza del teatro classico; né ci stupiremo di ritrovare, di quel teatro mitico e sociale, macchine arcaiche e artificiali: agnizioni, lettere perdute o nascoste, verità

enigmatiche ed enigmi illuminanti.

Scrittrice castissima ed anzi gelida, Ivy Compton-Burnett trae una immobile, sinistra gioia da favole di sommessi, sussurranti omicidi, di ingegnosi incesti, di bene educate, irreparabili disperazioni. Realizza la sua concentrata, psicologica unità di luogo nell'ambito della *home*: la vita domestica, inclusiva di una periferica e corale servitù, e distribuita nei gironi delle diverse età dell'uomo, dall'infanzia alla estrema vecchiezza, a ciascuna delle quali spettano diverse qualità di demenza, di peccato, di frode, di dannazione.

I romanzi non si svolgono per eventi, ma per allusioni; rarissime le descrizioni di «fatti». In *A God and His Gifts* ciascun capitolo è una conversazione separata da anni dalla precedente e dalla successiva. Né si creda di trovare discorsi passionali, confessioni, monologhi dichiarativi: le conversazioni sono una serie di accenni, di ellissi. Questi esigui segni verbali disegnano una sorta di spazio tenebroso, un inferno senza fiamme e senza frastuono, idoneo a domestici convegni pomeridiani. Ivy Compton-Burnett racconta vicende artificiali e tragiche: non ha alcuna preoccupazione per la verosimiglianza della storia, ma solo per la sua qualità ipnotica. Non sono favole illuminanti o educative, non offrono pietà, né perdono, né indulgenza, né la lusinga degli affetti, né la pia frode della speranza; è un mondo totalmente umano, ma non antropomorfo. Non v'è neppure la clamorosa, retorica redenzione della disperazione: ma, ancora, tenebre, una morte essenziale cui diligentemente si perviene, percorrendo con pazienza labirinti di peccati senza gioia e senza orrore. Le facili euforie del pentimento sono negate a questi peccatori secondo coscienza, che assentono al peccato come ad un dovere intellettuale.

I personaggi non sono «persone», immagini verosimili, contigue alla nostra esperienza; ma figure frontali, come disegni da carte da gioco, la cui autenticità sta nell'essere idonee a svolgere una serie prefissata di gesti cerimoniali.

Certo, Miss Compton-Burnett è una *snob*; e ne dà segno per certi eletti e provocatori tic nervosi: i nomi irreali, improbabili dei personaggi; le dimore familiari, fittizie

magioni di una Inghilterra scomparsa, forse edwardiana, ma non più reali delle scenografie classiche, geometriche ed emblematiche prospettive di portici e templi, in cui potevano sostare re babilonesi, vergini romane, divinità scese a effimera sosta terrena.

Infine, il linguaggio: apparentemente semplice, ma lavorato da una continua concentrazione, che elide, rende conciso, secco, pregnante ogni movimento della frase. Un inglese, specie nei dialoghi, artificiale, con un'asprezza da esercizio retorico, una eleganza non sensuosa, ma tutta intellettuale, mossa da rari, inquietanti sorrisi. Semplice il lessico, con qualche arcaismo: ma le parole più ovvie, quotidiane, chiuse in quel discorso astratto, acquistano una miracolosa accelerazione: e la tensione tra la loro povertà sociale e la straordinaria carica che assumono per la loro sede e funzione conferisce a questa prosa una qualità dinamica e drammatica, un angusto, controllato furore.

Per la scostante lucidità intellettuale, per la coerenza della fantasia letteraria, per il rifiuto di ogni consolazione che non sia dello stile, Ivy Compton-Burnett è senza dubbio tra i massimi scrittori europei di oggi: ma appunto codeste qualità la rendono elusiva ed impervia al lettore frettoloso ed impaziente.

WILLIAM COOPER

«Uno più una»

Il romanzo inglese dei *fifties*, quello che maturò tra il '50 e il '55, non ha avuto finora molto successo in Italia: i testi esemplari e capostipiti di codesta narrativa - come *Lucky Jim* di Kingsley Amis, *Hurry on Down* di John Wain, e *Under the Net* di Iris Murdoch (usciti tra il '53 e il '54) - sono stati tradotti e pubblicati con una discrezione contigua alla clandestinità. È probabile che li abbiano acquistati ai chioschi delle stazioni ipocondriaci itineranti, alla vigilia di lunghi e penosi viaggi: uomini pazienti e discreti, verosimilmente riluttanti alle verbose emozioni letterarie. Unico ad aver successo fu John Braine, sentimentalmente e rozzamente violento, il meno tipico e sottile di codesti

narratori.

Osta probabilmente alla diffusione in Italia di codesto romanzo il fatto che esso è divertente: anche farsesco, e non di farsa raffinata e graziosa, ma grossa, clamorosa, manesca. Ripugna oggi alla coscienza del lettore l'idea che un romanzo divertente possa appartenere alla letteratura: atteggiamento puritano, forse, ma non del tutto ignobile in un paese che ha visto sorgere di recente una imponente industria ilaritativa, e occupare il posto che fu già dignitosamente tenuto dal meretricio di Stato.

Il romanzo inglese degli anni '50 esprime inoltre una posizione intellettuale assai difforme da quella oggi prevalente sul Continente: ostenta un rissoso antiintellettualismo, rifiuta di farsi portatore di qualsivoglia messaggio o ideologia, ed anzi sottolinea che, se vogliamo tentare una qualsiasi difesa della vita privata, della nostra minuscola solitudine, occorre lavorare d'astuzia e coraggio, per tenere a bada l'onnivora bestia ideologica. Codesti scrittori si dichiarano non impegnati; nulla li muove veramente a sdegno passionale, eccetto ciò che essi chiamano *phony*: ciò che è fittizio e matto, che non ha dignità e vitalità intrinseca, ma si alimenta di assenso collettivo, protervo ed anonimo: e poiché tutti i valori di classe hanno codesto carattere, sono scrittori in certo modo di sinistra. Ironici e frammentariamente polemici, non sono tuttavia dei satirici: la satira ha già sapore di ideologia, e vuole veramente troppo grandi e ingegnosi sentimenti, troppo sottili e temerarie fantasie per capire nella privata, maneggevole idea del romanzo che costoro hanno elaborato.

Discorrendo dell'ultimo libro di Iris Murdoch, un recensore ebbe a scrivere: «La Murdoch ha riportato il romanzo alle sue dimensioni proprie, che sono quelle del palcoscenico, ed ha riportato i personaggi alle dimensioni di "puppets", pupi e maschere». È una operazione di demistificazione: ritentare il romanzo come convenzione, come genere rigorosamente letterario, dopo che il romanticismo ha allargato a dismisura compiti, ambizioni e pericoli del romanzo, trasformandolo in strumento di rivelazione e testimonianza. Una convenzione: una finzione concordata, cui compete un certo grado di falsità, di assurdità, in cui trovano legittima collocazione

personaggi abbreviati, a due dimensioni, la cui vita è rigorosamente delimitata dalla prima e dall'ultima pagina del volume. È un modo narrativo che è stato accostato a quello settecentesco - Fielding, Smollett - e che ha forse qualche parentela con l'opera buffa: ha una coerenza estrosa, la sua arte è una forma di astuzia; incapace, tuttavia, di fantasiosa astrazione intellettuale, non arriva a sciogliersi nel puro piacere del gioco, del divertimento.

Si veda questo William Cooper: è uno scrittore generato da un clima antiromantico, prodotto tra i più dilettoni di una civiltà culturale efficiente e moderatamente ambiziosa, un poco incline alla pinguedine dell'anima: è un «minore» che sa esattamente quali dimensioni gli competono, che sa usare di sé con pazienza e amore intellettuale; uomo guardingo ed energico, bada che non si introduca surrettiziamente una qualche Grande Idea Generale, a turbare il breve, leggero equilibrio del suo *carillon* narrativo.

*Uno più una* (*Scenes from Married Life*, trad. di Hilja Brinis, ed. Garzanti) racconta amore e matrimonio di un personaggio, Joe Lunn, già protagonista, nelle vesti di scapolo protervo, del libro che, nel 1950, rese famoso William Cooper: *Scenes from Provincial Life*. È questo, un Joe già quarantenne, lievemente deciduo, non più diffidente del matrimonio, ma anzi timoroso di dover invecchiare nella solitudine scontrosa dello scapolo. Certo il libro precedente era più secco, senza certe languidezze e attuzzi, che hanno un che di senile: ma quest'ultimo è libro più affabile e accessibile, anche al lettore inesperto di anglicità. Storia prevedibile, come sono nelle grandi linee prevedibili le vite della maggior parte degli uomini e delle donne, ma quanto mossa e amabile; cronaca di una vita affatto privata, giudiziosamente falsata così da farne materia di romanzo, senza grandezza, è vero, ma non senza quella informale dignità che compete alle cose vive che si industriano a rimaner tali. La svelta struttura del racconto non ha nulla di inquietante, i personaggi sono «puppets», i cui gesti mimano la vita, senza tuttavia mai mondarsi di una intima secchezza, una artificialità legittima e intrinseca a codesto modo di narrare. Il personaggio di Cooper, sebbene sentimentalmente caldo, è in primo luogo un umore, i suoi lineamenti sono tic nervosi e

gesti bizzarri, coatti: e questi capricci, queste libertà indecorose e risibili, che nessuna religione consacra e nessuna ideologia nobilita, sono il nucleo totalmente privato, inaccessibile agli dèi e alla storia, della esistenza, non sai se umana o letteraria, di questi uomini e queste donne. In difesa dei rituali superstiziosi, così si esprime una donna di animus filosofico: «Noi non prendiamo sul serio gli dèi, prendiamo sul serio gli stati d'animo».

Storia d'amore, *Uno più una* è tutto fuorché una storia passionale; la passione fornisce esperienze illuminanti e fatali, rovinose e beatificanti, genera omicidi, suicidi e letteratura, ma di rado matrimoni: pertanto Cooper ne diffida: «Era amore a prima vista? A prima vista era di certo. Ma amore? Amore, amore, amor ... Udivo forse gli usignoli cantare, le onde infrangersi, le campane squillare a festa, i venti soffiare? ... Onestamente, non mi sento di affermarlo. Udivo soltanto, a regolari intervalli, una delle più banali serie di parole in cui mi fosse mai capitato di imbartermi: Questa ragazza è il mio tipo».

Dunque esperienze limitate, quotidiane, senza grandezza, un poco fatue, anche banali; come ne capitano all'enorme numero dei Maschi e delle Femmine, creature di vita statisticamente prevedibile, alquanto monotona, di rado brillante: gente che tenta, senza sempre riuscirci, di vivere una vita più lunga della media, e senza andare in prigione, senza venir mai coinvolta in rivelazioni ustionanti. Creature, come quelle che abitano questo libro, relativamente amabili: ma, se non mi inganno, gente che non solo ama la propria *privacy*, la propria domestica solitudine, ma vi si arrocca, con un taciturno, torvo fanatismo che sgomenta.

GABRIELE D'ANNUNZIO  
*Vale di più se sa di meno*

«Ci sono molte buone ragioni per credere che la poesia sia a suo modo destinata a riflettere su se stessa ed in certa misura a capirsi»: l'annotazione è di Luciano Anceschi, nell'Introduzione ai *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, nei Meridiani

Mondadori che è l'unico testo criticamente attendibile dell'opera dannunziana. È consueta deplorazione nei confronti di D'Annunzio, che costui fosse un «rètore»; rètore e retorica sono oggi, per buona sorte, parole assai ambigue, e non suonano più, come quando andavamo a scuola, come l'abominio della desolazione; il rètore, potremmo dire, con cautela, ama porre uno spazio di indifferenza emotiva tra il suo «io» e quello che scrive; ha un rapporto esigente, esclusivo con le parole, non con ciò che si suppone che le parole vogliano dire; anzi, per quel che lo riguarda, è incline a ritenere che le parole non vogliono dire niente.

Il rètore - lasciamo a questa parola un poco della sua ambiguità storica - ama il suono delle parole, se ne lascia sedurre, non ha messaggi moralmente rilevanti, indulge alla irrilevanza, anzi è un virtuoso della irrilevanza. D'accordo; in realtà gli importa appunto essere un virtuoso, improvvisatore ed òrafo. A dileggio dei romantici, si potrebbe dire che il rètore tratta la letteratura come fosse una di quelle che un tempo si dicevano «arti minori»: la sfragistica, l'ars topiaria, la tecnica musiva.

D'Annunzio è un rètore? Naturalmente. Ma poiché la parola «rètore» fluttua, anche l'immagine di questo personaggio - proprio non si sa come chiamarlo - va mutando. Poiché la freddezza è qualità fatale del rètore, costui è condannato a misurarsi con la tecnica, ha il compito di riflettere, e come dice Anceschi, di «capirsi»; ma il capirsi della letteratura non è il parafrasarsi del discorso concettuale, non ha niente a che fare con il «io volevo dire».

Nel 1912 D'Annunzio si trovò sfidato dal problema retorico di quel che andava facendo; ed è affascinante vedere come egli abbia intravisto i problemi della riflessione, e in qualche modo se ne sia detto sconfitto: sconfitta che a me pare geniale, giacché, se è vero che si deve «in qualche modo capire», sarà anche certo che capire al tutto né si deve né si può. Non sarà un caso che questi temi D'Annunzio toccasse in scritti frammentari - quelli che vennero poi raccolti da Eurialo De Michelis come *La Violante dalla bella voce*, 1970 - e nelle meditazioni della *Contemplazione della morte*, soprattutto in alcune pagine in morte di Giovanni Pascoli.

Nel primo dei frammenti della *Violante*, D'Annunzio si



interroga sul mistero del suono della parola: «Ma in qual luogo e come, allorché il segno tacito si forma, la mia passione lo riempie di una sonorità inaudita? ... Dove si compie quella sorta di alchimia enarmonica per cui l'essenza musicale del sentimento occupa e trasmuta il vocabolo vacuo?». E la frase conclusiva scatta, drammatica e illuminante: «Non una parola ma il suono di una parola determina i grandi eventi reali e ideali». E ancora: «Eccomi in un combattimento disperato con la mia Chimera». «Non quello che dirò mi varrà, ma il modo, ma l'accento».

In questo modo D'Annunzio fermamente spostava la letteratura dall'oratoria alla retorica, cioè dalla presunzione di senso alla pura macchinazione verbale; quella tecnica che è il cuore della retorica.

Nelle pagine in morte di Giovanni Pascoli, D'Annunzio fa un elogio del poeta che a me pare rivelatore; rammentando un incontro, rievoca le carte, le penne, gli inchiostri, «un sentore di sapienza», dove sapienza è l'uso accorto degli strumenti; «la maestria quasi come un potere senza limiti». Ed usa ancora due espressioni che danno fondo alla lucidità critica dannunziana: «qualcosa che oserei chiamare la presenza del demone tecnico»; «Nessuno meglio di lui sapeva e dimostrava come l'arte non sia se non una magia pratica». «Demone tecnico» è un assai callido incontro di parole: una maestria che agisce non come strumento, ma possedendo colui che si è consacrato ai suoi riti. D'Annunzio sapeva che i magici carmina agiscono solo se pronunciati esattamente, cioè solo se la parola è affidata alla dinamica del suo suono, è il suono, «l'accento» che configura il destino della parola, «non quel che dirò».

Nella sua opera sterminata, D'Annunzio oscillò spesso tra oratoria e retorica: questa fu la sua mortale Chimera. La sua lotta col «demone tecnico» fu feroce, e non di rado D'Annunzio presunse di poter vincere, anzi vinse; vinse perché il demone era fuggito, si era nascosto all'orgoglio del suo temerario seguace. Eppure ben sapeva che, per colui che scrive, non v'è catastrofe più irrimediabile di codesta presunzione; né maggior fraintendimento che un «capire» che non sia «in certa misura».

THOMAS DE QUINCEY  
*L'ultimo lunedì del filosofo Kant*

Si danno incontri di cui è difficile definire luogo e tempo; appuntamenti arbitrari, occulti e fatali. Plutarco incontrò Romolo e Numa Pompilio; ne scrisse vite immaginarie ed esemplari; Marcel Schwob incontrò per brevi colloqui, un poco loschi, Petronio e il capitano Kid: ne scrisse vite immaginarie e aromatizzate di una raffinata miscela di innocenza e infamia. Un giorno dell'ancor giovane Ottocento, Thomas De Quincey incontrò Immanuel Kant; ma, propriamente, non lo incontrò tutto, come Plutarco, né in modo veloce e compendioso, come Schwob; ne incontrò una parte stranamente inquietante, e insieme affatto comune, banale, forse nemmeno kantiana: incontrò la decadenza, l'agonia e la morte del grande filosofo.

Thomas De Quincey sperimentò nella sua vita - morì a settantaquattr'anni nel 1859 - molte e violente passioni intellettuali: vi sono immagini del suo volto che fanno pensare ad un roditore estremamente intelligente; e come tale, irrequieto e curioso, frequentò filosofia, storia, archeologia, teologia, economia, ma la sua mirabile instabilità d'umore gli impedì di placarsi in una grande, definitiva passione; e sarebbe rimasto eternamente un'anima frammentaria, non avesse avuto la qualità un poco necromantica di trasformare tutto in Prosa; e toccò a questa intelligenza passionale e svogliata di scrivere quella che probabilmente è la massima prosa inglese dell'Ottocento.

Divagatore d'elezione, De Quincey trasformò tutto ciò che gli accadde di toccare in svagato frammento; il suo discorso era erratico quanto impeccabile; l'oppio che egli consumava con stile virtuoso gli sconsigliava qualsivoglia itinerario rettilineo, anzi gli sconsigliava di «arrivare». Le sue pagine labirintiche sono rotte e ampliate da innumere chiose, appunti che sono documenti di bizze, tracce di reminiscenze, di sogni; e questo edificio tentato dalla instabilità è tenuto compatto dalla sintassi di un lettore di prosa latina e di predicatori barocchi. Egli è questo squisito paradosso, una «animula vagula» capace di indossare una bronzea, araldica armatura.

Kant era morto nel 1804; ma quando, vent'anni dopo, De Quincey cominciò ad esplorare documenti che ne narravano decadenza e morte, Kant era diventato un gigantesco corpo, un mostro ormai incapace di morire. De Quincey era anima ambigua: tutto ciò che amava, come Coleridge e i filosofi tedeschi, anche occultamente detestava: innocenza e infamia. L'infamia lo fece grande: ma la sua sintassi fu una costante prova di innocenza.

Tra i testimoni e memorialisti che avevano documentato la fine di Immanuel Kant, il roditore oppiomanico venne specialmente affascinato da un tal Wasianski, che per molti anni era vissuto presso Kant, e ne aveva annotato con pia minuzia la lenta, macchinosa decadenza, ed aveva descritto da testimone la sua fine, delibando l'arresto del cuore, con l'orribile, sinistra idolatria del «discepolo fedele». Wasianski lo affascinò al punto che sotto il suo nome raccolse tutte le testimonianze, anche di altri, che gli riuscì di trovare; e noi sappiamo perché Wasianski lo affascinò a tal punto: perché aveva l'infamia, ma non l'innocenza, e dunque la prosa. Wasianski, vero o falso che fosse, lo si poteva inventare. Risultato di questa squisita ed efferata soperchieria che ha un mandante ed un sicario è un breve saggio, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* (Adelphi, pagine 110), *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* (Adelphi, pagine 114) che ha congenialmente curato Fleur Jaeggy, di cui conosciamo la prosa «immaginaria», laconica e luttuosa, e che chiude il volumetto con una «biografia congetturale» del De Quincey, fantastica e funerea.

Il saggio - che apparve nel 1827, su quel «Blackwood's Magazine» che Edgar Allan Poe doveva rendere sarcasticamente famoso - è di una ottantina di pagine; cui tuttavia si debbono aggiungere ventinove note di De Quincey, per una trentina di pagine. Annoto questi dati, perché il libro è anche «fisicamente» singolare, breve e insieme lentissimo, pazientemente criminoso e insieme divagatorio, non senza lepidezza. Ottanta pagine, ho detto: e lavoriamoci un poco di specillo, notomizziamo. Le prime venti ci presentano Immanuel Kant nel pieno vigore della sua severa maturità fisica e intellettuale. Gran lavoratore, di spietata disciplina con se stesso: un uomo che aveva

scommesso di vivere a lungo e per sua sventura vi riuscì.

In piedi alle cinque del mattino, una colazione solitaria; lezioni all'università, molte ore di studio. Ma anche qualche compiacenza: i pranzi con ospiti, da tre a nove, accuratamente scelti per averne una conversazione variata; non lo si dice apertamente ma donne a quei conviti, non sia mai; non fosse per una tarda apparizione della sorella, si potrebbe pensare che in Prussia, nel tardo Settecento, non le avessero ancora inventate, o le producessero in quantità limitata, con metodi artigianali. A quei tempi, Kant godeva di ottima salute; avvolgendosi nelle coperte del suo letto solitario, Kant si compiaceva: «È possibile concepire un essere umano che goda di una salute più perfetta della mia?».

Potrebbe essere il ritratto di un uomo insieme geniale e felice, cosa troppo improbabile. Ed ecco che mandante e sicario raccolgono dati che suggeriscono, oh, non di più, che Kant era anche un poco, solo un poco demente. Ad esempio, la torre; per meditare gli serviva contemplare «l'antica torre di Löbenicht»; forse non la guardava nemmeno, ma doveva posarsi «sui suoi occhi». Quando alcuni pioppi crebbero tanto da occultare la torre, Kant divenne «assolutamente incapace di continuare le sue meditazioni». Per consentirgli di meditare, il proprietario dei pioppi li fece abbattere. E poi le giarrettiere: Kant temeva che gli fermassero la circolazione del sangue, ed allora aveva inventato dei congegni a molla per reggergli le calze; congegni complicati e instabili «come il sistema tolemaico» (di chi è mai questo risolino?), e che andavano vigilati, perché un guasto poteva «turbare la serenità di quel grande uomo».

In queste annotazioni, stupefatte e intimamente vili, si disegna la sembianza di un uomo «grande» e già tenuto d'occhio dall'avvoltoio della demenza. E quando entriamo nella «vera storia» degli ultimi giorni - ma veramente ultimi anni, percorsi pian piano, con strascicata deambulazione senile - sentiamo subito un odore forte e ripugnante, il tanfo del mattatoio. Ecco Kant ancora seduto ai suoi pranzi ospitali: ma è a disagio; racconta ripetutamente le medesime storie, se le dimentica; il «discepolo fedele» gli suggerisce di annotare le storie che racconta, così da non ripeterle; e Kant

ubbidisce; annota su un pezzetto di carta, e poi lo perde.

Quella testa che aveva pensato, fantastica sciocchezze. Attribuisce una moria di gatti all'elettricità, «essendo i gatti animali eminentemente elettrici», come annota Wasianski, sano di mente e giovane d'anni. È convinto che di birra scura si possa morire. Perde il senso del tempo; l'ansia allunga orribilmente la durata delle ore, dei minuti, degli attimi. La monotonia disciplinata di una lunga vita ora lo imprigiona ferocemente: qualsiasi alterazione delle giornate, anche meno, un oggetto spostato, un paio di forbici messe di traverso, tutto ciò lo sconvolge. Del ritorno ciclico della primavera, momento eletto dell'anno, questo solo rammenta e attende: il canto di un uccello, forse un pettirosso, che egli desidera con «brama avida e intensa». La primavera per lui non è altro. Poi, Kant cade preda di sogni di terrore; assassini lo inseguono, visioni orribili minacciano le sue notti sempre più smaniose. Con calmo furore l'oppiomane annota questa meraviglia ironica: Kant sogna, ha incubi.

Ma il disfacimento di Kant pare non avere fine: non può morire subito, deve diventare prosa di De Quincey, dissolversi in sintassi. Non riesce più a firmare; non rammenta quali lettere formino il suo nome; quando glielo dicono, non rammenta come si scrivono. Ma il discepolo sa far funzionare a tratti quel povero fantasma che fu un genio. Prende quella «massa informe» e le dà vita in modo semplice: le fa una domanda sui Bèrberi. «Egli cominciò immediatamente a esporci i loro usi e costumi, soffermandosi anche a precisarci che nella parola "Algeri" si deve pronunciare la g dura». Questa esibizione Immanuel Kant offrì agli amici «l'ultimo lunedì della sua vita».

In ogni vita esiste un «ultimo lunedì»: ed è difficile non avvertire che quella «massa informe» la cui morte fu lenta ed avara, era ostinatamente il misterioso Kant, genio e maniaco, colui che, invaso dai sogni dell'orrore, aveva annotato sul suo diario: «Non arrendersi ora al panico del buio». Questa fu, veramente, la morte di un immortale.

DANIEL DEFOE  
*Manuale per l'uso di un uomo*

«Io nacqui nel 1632 nella città di York da una buona famiglia che per altro non era del luogo. Mio padre infatti era uno straniero di Brema, e in un primo tempo s'era stabilito a Hull». In questo modo Robinson Crusoe inizia il racconto della propria vita impossibile, mitica ed esemplare; la inizia ricorrendo a quella precisione miope, pedante, a quell'animus didascalico, a quella devozione al catalogo che è il fascino di questo straordinario libro, che tratta delle cose ultime che possono accadere ad una vita, e insieme elabora un lento, paziente regesto di codesta esistenza. La parola «mito» si accompagna nella nostra mente ad una sorta di emozione invadente, la follia della favola, l'ebbrezza del contatto con le grandi immagini che soggiornano in noi; noi fuggiamo l'aggressione del mito, perché il mito vuol persuaderci alla follia. È vero: e il discorso che rende straordinario questo libro «d'avventure», il suo tema di fondo, non è, credo, il mito che lo invade, quanto la lotta con il mito, una sorta di inconclusa lotta con l'angelo. Potremmo forse descrivere il *Robinson Crusoe*, come un manuale per la sopravvivenza dell'essere umano coinvolto - letteralmente, naufragato - in una situazione mitologica. Per questo il vecchio romanzo di Daniel Defoe, anziano poligrafo fallito, ha su di noi un prestigio difficile da descrivere: è il racconto simultaneo di una minuziosa mania e di una rivelazione sconvolgente. Secondo ogni apparenza, un racconto impossibile; ma la letteratura è, appunto, il luogo degli impossibili.

La vita di Robinson ha una scansione minuziosa in una serie di «stazioni», nel senso che questa parola ha nella Via Crucis: tutto quello che accade è progettato su di un gigantesco piano provvidenziale; ma quando accade, ha una sede precisa, tempi, un paesaggio e una stagione. Tutto è eterno, ma l'eternità è fabbricata con arnesi da falegname, da muratore, un libro mastro, un diario; tutto è «qui» e «ora», ma non avrebbe senso se a scandirne i tempi non fosse una clessidra cosmica, e a designarne le coordinate non fosse la mano che ha progettato, e un giorno spegnerà le galassie. Nulla vi è di più straordinario e sconvolgente di questa compenetrazione di una dimensione eterna e di una minuzia contabile quotidiana, questo continuo affrontarsi

dell'intemporale e dell'effimero. Ogni avventura di Robinson è se stessa e insieme una sterminata allusione; è un «qui, ora» e un «altrove».

Credo sia non secondario rammentare che il *Robinson Crusoe* fu un capolavoro ignaro di sé; Defoe non seppe mai di aver scritto uno dei grandi libri dell'Occidente; questa innocenza rende il libro a sua volta una sorta di accadimento, un evento dell'adesso che continuamente allude ad un ulteriore, definitivo tempo in cui tutti gli «adesso» riposeranno. Defoe lo scrisse perché aveva bisogno di denaro per motivi molto domestici - mi pare che una figlia dovesse sposarsi. Trovo estremamente consolante questa situazione, nella quale la mortificazione si incontra con il destino: anche Defoe è naufragato nella propria grandezza, gli venne affidato il genio perché potesse campare sé e la propria famigliola, aveva freddo e gli vennero consegnate le chiavi roventi dell'inferno; questa sproporzione tormentosa e in qualche modo ovvia è vissuta e scritta da Defoe con una umiltà talmente essenziale che non sa di esser tale; così come Defoe non sapeva di aver scritto un capolavoro - e non sarà l'unico - e di aver consegnato al mondo una bottiglia quale appunto i naufraghi gettano in mare, con un messaggio apparentemente semplice, in realtà intimidatorio.

Vorrei esaminare alcune di quelle che ho chiamato «stazioni» della storia di Robinson; giacché non si può dimenticare che questo libro è una biografia, in cui tutto è impossibile, ma non accade mai nulla di impossibile.

La fuga da casa: momento sommo di tutte le esistenze, nella vita di Robinson accade per gradi, attraverso una serie di infrazioni, finché diventa irreversibile. E accade come peccato. Crusoe non cesserà di accusarsi, di deplorarsi per aver disobbedito al padre, ed aver sfidato le indicazioni della provvidenza. Ma in questa confessione è implicita la consapevolezza che questo peccato era essenziale al dispiegamento del destino di Robinson, era appunto un «peccato originale», un evento intriso di dannazione da cui tutta la storia è destinata a derivare, un errore che esigerà l'intervento di Dio: ma non esisteva altro modo per costringere Dio a svelarsi, e per consentire al destino di accadere. Crusoe descrive non solo l'iniquità della sua

obbedienza ad una volontà maligna, la ribellione alle pie lacrime del padre, ma sa chiaramente che l'errore appartiene alla storia della verità, che il peccato è storia sacra, che l'oltraggio alla provvidenza è forse l'unico mezzo che abbiamo per sondare la provvidenza. La fuga da casa è momento eletto dell'esistenza: ma in genere è una fuga imperfetta; e quando giunge a perfezione, è un evento terribile. Forse è bene che non riesca; e tuttavia saremo misurati secondo la sua riuscita.

Il viaggio per mare: la fuga di Robinson non è da un luogo ad altro luogo, ma da una casa con mura claustrofile ad un luogo che non conosce confini, itinerario di tutti i possibili destini, spazio che non è possibile definire in altro modo; pura eventualità percorribile. Il mare è dal tempo di Ulisse il grande prato su cui si affacciano tutti i mondi, la loro grazia e la loro ferocia; è lo spazio di infinite guise di morte, percorso da mostri e da esseri apparentemente umani, il cui destino è di uccidere. Il mare non ha forma, ma ospita innumeri forme enigmatiche e gigantesche; non ha limiti, ma solo il mare consente di giungere a terre totalmente estranee, a sperimentare la dolcezza del disumano. Apparentemente, il mare è luogo della libertà: in realtà, sottratto alla pacifica umiliazione sedentaria della casa, del focolare e degli affetti certi, Robinson è offerto come una vittima sacrificale sull'altare del mondo; il mare indifferente lo ospita e lo scaccia, lo insidia e lo insegue. Robinson è coinvolto in una serie di sciagure marine, che egli considera moniti della provvidenza; ma egli sa anche che quelle sciagure erano modelli della sciagura illuminante, il vero e definitivo naufragio.

Il naufragio: è il segno dell'intervento catastrofico del destino; e, insieme, la conclusione dell'itinerario sul mare, e un modo di arrivare. Il naufragio è un modo di pervenire totalmente fatale, privo di qualunque scelta; è anche l'unico modo che consenta di scoprire quale era il nostro punto d'arrivo, la nostra destinazione. Secondo le leggi ambivalenti della storia di Robinson, il naufragio include in sé la sconfitta e la grazia, il rifiuto e l'accettazione, la desolazione e l'approdo, infine una conclusione e un inizio. Con il naufragio giunge al termine il vagabondaggio peccaminoso e



frammentario del giovane Robinson; la tempesta si avventa sul fuggiasco come punizione e insieme come rivelazione. Robinson non è tale se non nel momento in cui il naufragio lo costringe a scoprire l'isola disabitata che è la sua autentica destinazione - il luogo del destino - e la sede in cui potrà dispiegarsi tutta la criptica potenza del mito cui Robinson è fatalmente legato. Poiché l'isola su cui Robinson fa naufragio è disabitata e ignota, essa non era raggiungibile in nessun modo umanamente prevedibile, e dunque la catastrofe era necessaria, inevitabile, e pertanto non distingueremo la sua qualità rovinosa dalla sua implicita illuminazione. L'Isola della disperazione - come la chiamerà Robinson - è l'isola del cominciamento, il luogo eletto della speranza.

L'isola: Robinson sperimenta una salvezza difficile, giacché il naufragio lo consegna ad un luogo che più arduo e insieme indifeso non potrebbe essere; disabitata, l'isola non offre alcuna resistenza; essa si arrende; ma proprio per questo, ciò che Robinson incontrerà sull'isola sarà un'infinita frammentazione del se stesso, dei suoi mostri interiori. L'isola è insieme un luogo desolato e del tutto appartato, è l'ombelico del mondo; Robinson è dunque nel centro del mondo, e ivi dimora in condizione di totale solitudine. Priva di mura, l'isola è il contrario della casa; poiché nessuna strada giunge ad essa o ne parte, l'isola salda in sé i divieti del luogo chiuso e la libertà allucinatoria del luogo totalmente aperto. La solitudine è al centro dell'esperienza mitica che Robinson esegue su di sé. Potremmo dire che il naufragio, scagliando Robinson sull'isola, divide il percorso di Robinson in due diversi momenti: da fuggitivo, colui che cerca la propria verità nel transito e nella migrazione, Robinson diventa l'uomo immobile nel centro del mondo; viene consegnato a se stesso e a nessun altro: all'unica presenza da cui non potrà più fuggire. Dunque il naufragio ha chiuso Robinson in uno spazio che si finge aperto, illimitato, senza divieti, e che è insieme totalmente angusto, un luogo di trasformazione alchemica, la sede del travaglio. Da questo momento, Robinson dovrà costantemente misurare se stesso, e attraverso di sé ridisegnare il mondo, riproporre nell'isola disabitata la proposta, l'ipotesi umana. Ora, l'isola è insieme concreta e immaginaria. Una lettura

attenta ci rivela che il profilo dell'isola è instabile; vi sono insenature e correnti, ma il progettatore le ha spesso modificate, dimenticate, trasferite. Ma ogni volta che Robinson tocca la terra o l'acqua, non c'è dubbio che si tratti della terra e dell'acqua sacre alle ore quotidiane; ho detto: quando le tocca Robinson, cioè l'ipotesi dell'uomo. Ma quel che accade dell'isola quando l'uomo è assente, possiamo immaginarlo; privo di destino, il luogo è instabile, malato, deforme. L'isola è una malattia di Robinson, ma anche una malattia di se stessa. Il problema che Robinson deve affrontare è se di quell'isola egli voglia vivere o debba morire. La solitudine toglie ogni forma alla sua esistenza; ciò che circonda l'isola è insieme il mondo e il nulla; e il nulla è la grande tentazione di Robinson, uomo perituro. Solo su di un'isola desolata Robinson decide di creare la storia. Egli sa che il significato della sua vicenda non gli verrà consegnato se non al termine di un lavoro faticoso, umiliato, ma che avrà la privilegiata impronta di essere apparentemente inutile, e dunque di essere un'offerta sacrificale. I gesti con cui cattura l'isola nella rete dei comandamenti umani sono insieme gesti rituali, sono l'oscura, laboriosa cerimonia della salvezza.

In primo luogo egli deve catturare il tempo, giacché se perderà la scansione delle ore e dei giorni egli sarà veramente perduto. Il gesto con cui Robinson segna le tacche nel legno vale come consacrazione del tempo. La settimana viene scandita perché non venga smarrito il periodico ritorno della domenica. Ma Robinson vive come colui cui venga contesa appunto la fruizione della domenica; giacché il giorno del Signore è per lui anche il giorno dell'ira, in qualche modo il giorno del naufragio. Da una domenica all'altra, si stendono i duri, febbrili giorni della storia. Robinson costruisce il quotidiano in quel luogo che patisce la malaria dell'eterno e dell'infinito. Fabbrica arnesi, costruisce una dimora per sé, cattura animali, erige un recinto per custodirli, impara l'isola, sonda le coste, si cuce vesti. Non conosco una vicenda più affascinante, più inesauribile di questa cattura del mondo, questa costruzione della storia, attraverso i dati minutamente pedanti della fabbricazione manuale dell'universo. Robinson è il costruttore della realtà; non è il creatore, non è l'inventore; non è essenzialmente

ingegnoso, quanto paziente. La realtà che crea ha due funzioni diverse: ha il compito concreto di dargli di che vivere in un luogo inospite, ma insieme ha il compito mentale di tenere a bada il nulla, le tentazioni dell'infinito, la volontà di morte. Robinson è dominato da una accanita pietas; ma, essendo homo faber, sa che l'unico percorso che lo condurrà, fatalmente, alla riconciliazione con il suo destino, all'incontro con il suo Dio terribile e implacabile, è il percorso indiretto; la dilazione dà il tempo giusto; la deviazione è la via retta; infine, occorre una vita per arrivare alla morte. Costruendo la storia, Robinson cancella il mito dell'isola disabitata. L'isola guarisce, o forse abbandona il mito della sua malattia, e trova un nuovo mito: l'uomo. Gli oggetti che fabbrica, gli animali con cui e di cui vive, la sua dimora, il suo passo, tutto ciò diventa la popolazione dell'isola. I giorni della settimana la avvolgono, le domeniche la consacrano. Le malattie, le angosce, i sogni di Robinson diventano le angosce, i sogni dell'isola. Lo spazio che la circonda si piega, e si abbrevia, diventa tangibile, ed alla fine l'isola diventerà accessibile ad altri esseri umani. Cedendo agli imperativi della storia, l'isola cessa di essere il centro del mondo. Non è più una terribile ironia edenica, ma un luogo via via sempre più pervio, finché avverrà il memorabile incontro con l'altro.

Quando Robinson scorge l'orma, la storia dell'isola subisce un soprassalto decisivo; Robinson contempla con febbrile stupore quel segno umano, che allude ad una infinità di possibili da cui per anni si è tenuto lontano. L'isola diventata oggetto di storia è per questo diventata punto di approdo, luogo di esplicita salvezza, porto conseguibile per grazia, non più accessibile solo tramite la pia catastrofe del naufragio. Dunque, Robinson è l'ignaro creatore di Venerdì. Venerdì è maschio, dunque l'esempio edenico è definitivamente abolito. Robinson e Venerdì rappresentano due modelli di storia, anche due immagini della paura, della solitudine, della fuga; il loro incontro chiude il tempo della solitudine, ma non può inaugurare un tempo edenico: essi sono due, ma non sono una coppia. La loro sterilità è paradigmatica; solo la restituzione di Robinson al mondo chiuderà il tempo della desolata creazione, della sterilità feconda. Robinson lascerà nell'isola gli oggetti sacri alla sua eternità.

Vi è un momento, nella storia di Robinson, in cui il congiungimento della fatica terrena e della liberazione sacra viene esplicitamente disvelato; Robinson apre a caso il Libro, la Bibbia che lo ha accompagnato, oltre il naufragio, e le parole che legge - «Egli è glorificato come Principe e Salvatore, per dare pentimento e perdono» - inaugurano un dialogo che non verrà mai meno. Il Libro è in realtà l'altra voce, il protagonista cui lui, mitico deuteragonista, rivolgerà le sue domande, nel quale troverà continue risposte e proposte. Il Libro è l'adito ad una dimensione che non sarà mai riducibile alla storia: ma Robinson ha conseguito tale accesso in grazia della sua fatica di fabbricatore della storia; il diario, gli intacchi nel legno per segnare il trascorrere dei giorni, la collezione dell'effimero hanno aperto a Robinson la strada per l'eterno.

La grandezza inesauribile del *Robinson Crusoe* sta in questa sua stupenda contraddizione: è la storia sacra di un essere profano, l'eterna epifania di una immagine peritura; è la descrizione di una invenzione della storia il cui itinerario costantemente indica, e si giustifica nel giudizio finale.

LAWRENCE FERLINGHETTI

«Lei»

Il titolo inglese del libro di Ferlinghetti, *Her* (1960), ripete specularmente il titolo di un romanzo popolare dell'Ottocento, *She*, di Rider Haggard, divenuto, in modo improprio e surrettizio, un classico da quando Jung credette di riconoscere nella figura femminile dominante una prefigurazione della sua idea di Anima, un nucleo femminile perpetuamente attivo e ispirante nella vita psichica di ogni uomo. Ripetendo quel pronome all'accusativo, il libro sposta l'accento dal carattere vessatorio dell'immagine donnesca, alla ricerca, l'inseguimento, una allegorica «caccia» sulle orme di una fugace e mutevole icona tra le selve impervie di un mondo deserto di anima. Dunque, ancora una violenza amorosa, ma che viene dall'assenza anziché dalla presenza. La ricerca si definisce come una indagine frustrante, la passione irrinunciabile per un profilo, un volto escogitati,

subiti durante una labile e ricorrente allucinazione; non sappiamo se esiste il graal, se sia mito, favola senza tempo, reperto onirico, oppure oggetto insieme tangibile e luminoso; ma sappiamo che certa è la scelta del graal, la descrizione della propria vita come inseguimento di quella immagine.

La mitologica immagine di *Herè* adolescenziale, irreparabilmente acerba; è, dunque, la prima ricerca di quella figura, la scommessa iniziale di una vita. «Io stavo cercando il personaggio principale della mia vita, andando avanti a caso, fermandomi qui per un assenzio, là per un caffè, seguendo i diurni fantasmi di me stesso attraverso il passaggio continuo, la morte e la resurrezione di un vocale ahimè». Una ricerca «a caso», erratica e lamentosa: non costruita, né sapientemente indagata. L'autore non la scrive, quanto la trascrive; essendo la ricerca di un momento estatico, perseguita attraverso allusioni di estasi, non la si potrà descrivere in pagine di compatta sintassi, ma riportare come ininterrotto itinerario tra coscienza e inconscio, con illuminazioni privilegiate ed effimere. Allucinazioni e sogni segnano subitanei, o abbaglianti, itinerari in un intrico di strade, una mappa governata dal demone implacabile e infantile della ricerca: «... questa era la Rue du Cherche Midi, una strada corta, nonostante il suo lungo nome in cerca di se stesso, nella quale io ero un giovane astronomo che cercava qualche meridiano, che frugava il sud e il centro e il mezzogiorno di se stesso...». La ricerca di *Her* non vuole trovare un altro, un che di oggettivo e fermo; ma una parte costitutiva e salvatrice dell'instabile io: «... la sua porta non era che uno schermo tra di noi in qualche ospedale schizofrenico dove tutti eravamo, e noi due, noi tutti, tutte parti frantumate di un intero». La figura femminile è dunque infinitamente varia, da fanciulla a roca vegliarda, punto terminale di infinite fantasie, che salda, tutte, in forza della sua stessa enigmatica femminilità.

Non sarebbe esatto definire un monologo il discorso di *Her*, sebbene esso sia solitario e solipsistico quanto basta; è piuttosto un nastro che registra ininterrottamente il fluttuare dei diversi strati della coscienza, o della sua assenza; quindi, un tentativo di restituire al linguaggio la sua ambiguità, la sua feconda inesattezza, la contraddittoria interezza: «La

lingua indugiò su ciò che stava dicendo con una curiosa, scottante intensità, come se le parole uscissero dalla bocca contro il suo volere, come se la lingua strappasse via le parole e le sputasse fuori attraverso la maschera della faccia, la faccia stessa che credeva solo la metà di quello che udiva».

TEOFILO FOLENGO  
*Sapientissime sgangheratezze*

L'edizione che ora ci viene insegnata del *Baldus* di Teofilo Folengo (Einaudi, 936 pagine) colma, almeno in parte, un vuoto incredibile nei nostri scaffali dei classici; in parte, debbo dire, perché questo è il *Baldus* dell'ultima edizione, la postuma del 1552; e in verità speravo che questo *Baldus* completasse l'opera iniziata da Zaggia con le *Macaronee minori*; insomma una edizione che desse conto di tutte le edizioni, della storia di una composizione laboriosa e affascinante. Ma non è giusto deplorare quel che non c'è, quando c'è pur sempre tanto: il testo integrale dell'ultima edizione, con una diligente e gradevole traduzione di un esperto folenghista, Emilio Faccioli.

Sono trent'anni - dal tempo dell'edizione Dossena-Tonna - che il *Baldus*, nella sua interezza, non esisteva; una buona edizione Ricciardi, curata da Cordié, era sciaguratamente incompleta; ed ora godiamoci questo assoluto capolavoro della nostra letteratura cinquecentesca. Un capolavoro unico per bizzarria e singolarità geniale; il Folengo è non già l'inventore ma il supremo rappresentante di quello scrivere «macaronico» che è una delle grandi invenzioni linguistiche della letteratura europea; una miscela sapiente, e maliziosa di latino e «volgare», per volgare intendendo appunto la lingua che si parlava popolarmente nel luogo e nel tempo in cui il *Baldus* venne scritto: in questo caso, il dialetto padano, nell'accezione più strettamente mantovana.

Avrei voluto scrivere qualcosa di simile ad un saggio, una sorta di presentazione di questo stranissimo libro; ma leggendolo per la prima volta nella sua interezza, mi sono reso conto di quale labirinto, quali e quante ambiguità porti

seco, quanto sia insieme enorme e instabile, allucinatória mappa. Il *Baldus* in omaggio alla sua bizzarra linguistica, e alle vicende che narra, avventurose e chiassosamente ilari, s'è guadagnato una fama di capolavoro burlesco, di grandiosa parodia del mondo cavalleresco, anche di documento di grandezza plebea e, come si diceva, «realistica».

Credo che un libro di tanta mole e singolarità non regga nei limiti di una descrizione che sottolinei lo scherzo, il burlesco, lo stravagante, il plebeo. Molti tratti di questa sorta sono riconoscibili, e tuttavia il libro pare dotato di una vitalità che va oltre; non è solo un gigantesco gioco, è il gioco magico di un gigante. Nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento si riconoscono due crisi; una, è la crisi linguistica, che culminerà nella ferma legislazione del Bembo e nella nascita dell'italiano letterario: e siamo nei primi decenni del Cinquecento, al tempo dell'Ariosto.

Il Folengo è fuori da questa contesa, ha scelto di scrivere una lingua insieme incolta e dotta, una lingua che non esiste storicamente, ma che si impone per la sua violenza fantastica. Ma, accanto a questo tema, mi pare di riconoscere un'altra storia che vuol esser raccontata. Il Folengo ha un antenato, non linguistico ma narrativo, ed è il Pulci, il cui *Morgante* è uno dei grandi libri stravaganti e fantastici di una letteratura che passa per noiosa; incidentalmente, del *Morgante* è uscita di recente una buona edizione (Garzanti, «I grandi libri», con un eccellente commento di Davide Puccini, perché non è un libro facile). Ora, chi leggerà o ha letto il *Morgante* potrà anche vederlo come un classico burlesco, ma è facile vedere quanto poco gli si addica la definizione; quella storia di giganti e paladini è un classico, oserei dirlo, del mostruoso; anche del mostruoso ilare, cui appartiene la figura di Margutte.

Ora, nel *Baldus* troviamo i discendenti, non solo letterari ma genetici, dei giganti del *Morgante*; e insomma anche questo *Baldus* vorrei collocare tra i libri del grande, dell'enorme, del badiale, tutto ciò che può insieme concludere nel grottesco, nella burla, nel mostruoso, nel deforme. Esiste una sinistra burla del deforme, ed è questa, credo, la burla del *Baldus*; un racconto che tesaurizza la

degradazione, il plebeo come infimo, culmine di una immaginazione gastronomica ed escrementizia, un incantesimo sapientemente empio che darà accesso ai luoghi inferi, in una descrizione di un *descensus averni* che è tra i più corruschi e granguignoleschi della nostra letteratura. Esiste un «gioco» infernale? Una burla dell'infimo? Un'apoteosi del disordine, dell'errore?

In questo senso, il Folengo, come il Pulci è un poeta del deforme, qualcosa che fa pensare agli specchi deformanti di una fiera paesana; nel *Morgante*, come nel *Baldus*, tutto è sgangherato, storto, non ci sono volti ma mascheroni, non è un caso che l'uno e l'altro siano cresciuti il primo per aggregazione, il secondo per una sinistra moltiplicazione, una proliferazione tra vegetale e animale. Il Pulci e il Folengo rappresentano il lato disordinato, instabile, imprevedibile di un discorso che nel Boiardo e soprattutto nell'Ariosto vede il percorso non più stravagante ma fantasioso, il trionfo della costruzione, ingegnosa ma non allucinatoria, non più, infine, la discesa agli inferi ma il volo lunare.

Il Folengo cita spesso l'Ariosto e con devota ammirazione; e per altro verso entrambi rappresentano la fine di un gioco dell'intelligenza, la conclusione di una letteratura; ma insieme il Folengo furbesco e notturno mi sembra indichi altro percorso che non quello aristocratico e incantevole dell'Ariosto o del Boiardo; se questi scrivono per un pubblico ideale di amoroze di paladini e degustatori di magherie, gli altri - il Pulci e il Folengo - lusingano quanto vi è nel lettore di squisitamente canagliesco, celebrano il tracotante e il sordido, direi che sono la gloria della letteratura come superstizione, una letteratura del negativo, a dirla in breve scritta non tanto per paladini e tavole rotonde, quanto per magalde e lupi mannari.

IVAN ALEKSANDROVIČ GONČAROV  
*Il Sogno di Oblomov mite fantasma-eroe*

Sì, deve esserci lo Spirito del Tempo, cui ho spesso irriso; anzi, penso che si sia comprato un orologio di precisione, un



cronometro, il che mi fa pensare che quello Spirito goda di un decoroso tenore di vita. I fatti sono poveri ma significativi: mosso da puro e semplice amore di lettura, da nostalgia per un libro non più frequentato da anni, da una bizzarria immotivata, ho letto in questi giorni *Oblomov* di Gončarov.

Ripeto: nessuno mi aveva proposto recensioni, nessuno si attendeva da quella mia lettura saggi e delicati effati critici, nessuno mi offriva denaro e levrieri perché io leggessi *Oblomov*. Apparentemente, una lettura da libera uscita, da vacanza, da barbone sotto i ponti, da ricco ozioso, magari una lettura da Oblomov.

Quale errore: avevo appena finito di deporre il mirabile volume, ed ecco che in libreria ne appare la ristampa (Einaudi, «Gli struzzi»), e poi le cose precipitano, e quel libro che ho letto per capriccio si trasforma in un articolo, questo che qualcuno, forse, sta leggendo. No, non lo direi «recensione», perché io non ho letto *Oblomov* da recensore, e ormai è troppo tardi per provarcisi. Quindi scriverò quel che si può scrivere di un libro letto gratuitamente, e retroattivamente diventato oggetto di sondaggio pseudocritico.

Fortunatamente, *Oblomov* è uno di quei libri che non è lecito recensire; o lo conoscete, e vi ha sedotto, e un recensore non può dirvi nulla; o non lo conoscete, e allora, per favore non perdetevi altro tempo con queste fatue righe, e andate a leggerlo. Non essendo uno slavista, e avendo letto il libro in modo irresponsabile e asociale, sono esentato da talune proposizioni altrimenti vincolanti, che vanno dall'insondabile anima russa, alla decadenza della borghesia di campagna, alla crisi morale di una società che anelava ancora occulte palingenesi.

Penso che se questo libro, a 120 anni dalla sua pubblicazione, continua ad affascinare lettori né slavi, né borghesi campagnoli decadenti, né specialmente profetici, qualche segreto e potente motivo deve esserci; giacché questo libro che apparentemente non racconta pressoché nulla è uno dei capolavori più insinuanti di quella incredibile letteratura russa dell'Ottocento.

Chi è, dunque, Oblomov, e che cos'è quell'oblomovismo - la parola è già nel libro - che tortura e seduce, qualità insieme

innocente e fatale? Apparentemente, Oblomov è un pigro, un uomo che non è interessato alla realtà, al mondo, alla vita; ma non è un egoista, è un'anima dolce, innocua, fragile, sempre in bilico sull'orlo di un sogno che potrebbe sommergerlo definitivamente.

Egli vive una sorta d'infinito dormiveglia, veste sdrucite vesti da camera, vagabonda in pantofole, passa la vita sdraiato, lascia i libri a mezzo, si prova in un amore, ma si conosce incapace di amare e impossibile oggetto d'amore. Eppure non è triste, non è lamentoso, ha per se stesso una sorta di pietà vergognosa, infantile; ma intorno a lui, chi lo ha caro è colto da angoscia, da disperazione, e vuole, vorrebbe, fantastica di «salvarlo». Salvarlo da che? A quale scopo?

A mio avviso, il fascino di Oblomov è di natura che debbo chiamare «teologica». Oblomov è la coscienza della necessaria imperfezione della creazione. Il creatore, per non creare eternamente se stesso, deve creare qualcosa che sia imperfetto, e che contemporaneamente gli somigli, cioè sia tale da poter conoscere la propria imperfezione connaturata. Questa imperfezione non è la morte ma, al contrario, la stessa vita; quel voler vivere senza sapere né capire, quell'essere vivi malgrado non ci sia in noi né conoscenza né significato.

Se esaminiamo gli altri personaggi del romanzo, Olga, Stolz, gli amministratori fraudolenti, noi questo appunto vediamo: che essi, tutti, vogliono vivere, e si comportano come se il vivere fosse cosa che da sé sola si giustifica e spiega, ma in realtà perché questo voler vivere abbia dignità e senso, non saprebbero dire.

L'unico che «sa», l'unico che è consapevole della imperfezione della vita è appunto Oblomov. Dunque, egli è non per finzione retorica ma veramente «eroe» del libro; ma un eroe che può solo vivere la propria estraneità agli altri, dimorare nell'ombra, nel sonno, nel sogno, e soprattutto «non fare», giacché fare è «vivere» senza coscienza dell'imperfezione del vivere.

Oblomov non odia la vita, non ha in sé nulla di violento, di incattivito, di tristo. Anzi, solo la sua estrema infantile mitezza gli consente una così sottile, sommessa, affettuosa

astensione dalla vita. Non ha orgoglio, e pertanto non medita il suicidio, non pone domande cui sa che, per natura, non verrebbe data risposta. Egli è timido, ma è timido davanti all'universo, è riservato e come distratto nei confronti della vita.

Violenti, passionali, carnali sono i viventi, coloro che si disperano della sua trasparente saggezza, e per i quali Oblomov prova un inutile e umile amore, ma che egli avverte come assolutamente estranei, incomprensibili, la sua coscienza dell'imperfezione vitale fa sì che egli sia titolare di un dolore fondo, sapiente, e insieme devoto, direi senza tristezza. Stranamente, nei labirinti di questo racconto inafferrabile, vi è un segno di misteriosa letizia.

Ho parlato di «fascino teologico»; ma chi sa dire a che punto si arresta codesto fascino? A un certo punto del suo itinerario chiaro e contraddittorio, Sigmund Freud, kabalista ateo, scopre la *pulsione di morte*, il desiderio di tutto ciò che è organico di ritrovare la quiete originaria, il momento che precedette il primo gesto dell'esistenza. Questa «morte» dunque non sta davanti ma dentro e ancor più alle nostre spalle; ed è veramente noto al nostro essere misterioso come il luogo della pace.

Vi è un capitolo, in *Oblomov*, che si può leggere a questo modo; è il famoso «Sogno». In questo «Sogno» - che venne scritto e pensato a parte dal romanzo, come cosa compiuta - vediamo riapparire una memoria arcadica di una campagna calma e fiorente, un luogo di estrema e intimamente immutabile dolcezza. La soavità di quel luogo, la cui esistenza è affidata alla instabile allucinazione di un sogno, non sembra dolcezza naturale, né ha il prestigio di una memoria di felicità perduta. Anzi, è luogo innaturale, nella sua interezza e incorruttibilità. Si potrebbe dire che è il Giardino, il Paradiso, l'Eden.

Ma il luogo edenico è appunto il luogo della «pace», dell'assenza di gesti prima di quel gesto che inaugura l'imperfezione del vivere. A quel luogo incorruttibile Oblomov vuole, oscuramente, mitemente, far ritorno; e ai suoi occhi di sapiente e di sconfitto è stato rivelato, in qualcosa che non osa definirsi visione, che il termine e l'inizio sono un unico, medesimo luogo.

HERMANN HESSE  
*Uno scrittore in biblioteca*

Non so se sia ragionevole richiedere e imporre la lettura obbligatoria di un libro dal quale si può trarre l'insegnamento che libri obbligatori non esistono, né possono esistere. Comunque, in una maniera velleitaria e insieme un poco iraconda, è appunto quello che vorrei fare: brutalmente costringere a legger questo libretto di Hermann Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale* (Adelphi).

Non è un libro organico ma una raccolta di saggi, articoli, annotazioni, fantasie, monologhi, che vanno dal 1907 al 1945. In tutti questi undici saggi Hesse parla sempre e solo di libri, del modo di leggerli, e anche dei produttori di libri, gli scrittori, i poeti, e la torbida schiera dei giovani frustrati, rancorosi, ricattatori e lievemente dementi. Veramente l'ultima parola potevo risparmiarmela, giacché in chiunque si occupi di letteratura, anche solo a scopo di conseguire successi terrestri, un seme di sregolatezza mentale si nasconde quasi sempre.

«Un elenco di libri che sia assolutamente necessario aver letti e senza i quali non si dà salute né cultura, non esiste». Agli inizi del secolo, quest'uomo malinconico e afflitto da una lieve tendenza alla levitazione, aveva capito come nei programmi di cultura obbligatoria non c'era posto per quel disordine psicologico, quella capricciosità dionisiaca, che presiede tanto alla lettura che alla scrittura. Ogni tanto, il gioco dei «cento grandi libri», letti i quali un uomo è un uomo nuovo e diverso, è colto, generoso, e tendente a migliorare le sorti dell'umanità ed evitare la guerra.

È probabile che il lettore dei cento libri sviluppi una decorosa forma di masochismo a sfondo letterario, che non è del tutto priva di grazia, anche se riguarda più da vicino i problemi della terapia d'appoggio che non della letteratura. Dunque, annota svagatamente Hesse, la ricerca dei libri, per aver senso, deve essere apparentemente priva di senso; deve essere molto capricciosa, casuale, più simile alla caccia praticata da un buon animale selvatico, che non alla metodica cautela di un urbanista dell'anima.

Chi ha la «passione» della letteratura sa che si tratta

appunto di passione, e codesta smania dell'anima produce matrimoni, fughe a due, notti insonni, poesie, serenate, omicidi, ma in nessun caso cose ragionevoli e sensate. L'elenco dei libri che «non si può non leggere» fa pensare a quelle eroine nubili, che nei romanzi vengono introdotte nella società bene, perché ivi raccattino un marito.

Hesse non ha alcuna simpatia per la «cultura» come conoscenza di ciò che è bene conoscere; la cultura è per il lettore una scelta violentemente istintiva, qualcosa tra il goloso e l'amoroso. Questa sorta di lettore leggerà certamente molti libri bizzarri, periferici, anche secondari, che hanno per lui un significato che il classico standard può non avere. Quattro su cinque degli studenti italiani hanno letto, a scuola, *I Promessi Sposi*, e non hanno ancora smesso di insultarlo. Tutto considerato, visto che la maggior parte dei lettori legge molto e in modo semplicemente «colto», si potrebbe ridurre in modo drastico la quantità di lettura sul nostro pianeta.

Nel saggio, forse il più sottile, *Del legger libri*, Hesse distingue tre tipi di lettori: il lettore ingenuo, che si appassiona alla «storia» e si identifica con le traversie dell'uno o dell'altro o dell'altro personaggio; all'incirca così, osservo, noi leggiamo la prima volta *L'isola del tesoro*, e non è affatto un modo cattivo, anche se non consente di distinguere Stevenson da Salgari.

Più complesso è il lettore «infantile», che nel legger libri vede il culmine di un gioco squisito e rigoroso. «Questo lettore è già così avanti da sapere ciò che in genere è del tutto ignoto ai professori e critici letterari, cioè che non esiste una libera scelta del contenuto e della forma». Per costui, lo scrittore è un giocatore davanti ad una scacchiera sulla quale i pezzi si muovono con regole capricciose, arbitrarie e rigorose.

Ma al di là di costui esiste un lettore che è insieme supremo e infimo. Più esattamente, questo lettore non esiste come entità coerente e continua, ma è una immagine ideale entro il cui perimetro ogni lettore più o meno lungamente soggiorna. È un lettore totalmente casuale, indifferente ai valori, tutto inteso al proprio reagire intimo all'accadimento del libro; anzi, egli non legge solo libri, ma tutto; e alla fine

leggerà un sasso sulla strada, e non lo distinguerà da Tolstoj. Questa condizione estrema è necessaria ma discontinua; una sorta di perigliosa illuminazione taoista che sfida e insidia l'io.

Quando, in un saggio del '29, Hesse schizza degli appunti per un catalogo di una biblioteca della letteratura universale, evita l'insidia dell'elenco pedagogico concedendosi una certa goffaggine (Santo cielo... ho lasciato fuori Büchner!), e qualche generosa imprecisione critica: i «sommi poeti» del nostro Ottocento sono Leopardi e Carducci; e in definitiva elogia e predilige la sua biblioteca, fitta di libri tedeschi, del periodo 1750-1850, il tempo che ha il suo culmine in Goethe, l'unico scrittore cui egli offre uno scaffale delle opere complete.

L'importante per una biblioteca è che sia «disordinata»; non deve ubbidire a una legge, per cui includendo Shakespeare o Balzac, ne debbano star fuori i capolavori giapponesi, o i discorsi di Buddha. Disordinati, difendete il vostro disordine!

Come è ovvio, Hesse non ha interesse e simpatia per la figura dello specialista, del «professore», ai cui uffici sovente più dotti che eleganti l'occidente deve ricorrere, ad esempio, quando deve accedere agli impervi testi orientali. Lo specialista è un uomo d'ordine della «cultura» e dunque è un «incolto colto».

Se volessimo riassumere in un breve esempio i temi essenziali di Hesse, dovremmo fare a questo modo. Si prende un giovane studioso e di decorosi costumi, e gli si chiede, con fare un poco untuoso: «Caro hai letto e studiato la tua storia letteraria?». All'ovvia conferma, terrà dietro un'altra domanda: «E dello stato della questione sai tutto?». «Tutto». «E la bibliografia?». «Completa». «E la storia della critica?». «Sondata a fondo». «Gli influssi attivi e passivi?». «Non hanno misteri». «Perfetto. Adesso, tieni presente tutto quello che hai imparato e ricordati che la letteratura è esattamente il contrario».

FLEUR JAEGGY  
*Angeli incatenati*

«Un’Arcadia della malattia». Il collegio dell’Appenzell, in cui è collocato, direi messo in scena questo racconto di Fleur Jaeggy, *I beati anni del castigo* (Adelphi) è un ingegnoso luogo infernale, di una infermità sommessa, dolce, soprattutto educata. Un collegio, un luogo destinato alla convivenza e alla educazione coatta, un luogo in cui persone di estranei destini vengono accostate, giustapposte, indotte a contagiarsi di estranee malattie degli affetti, della psiche; giacché in questa convivenza insieme nobile e umiliante vi è posto per qualcosa di meno di ciò che altrove si chiama psicologia; tutto è ambiguo, torvo, quieto e feroce.

Il collegio dell’Appenzell è parente di altri luoghi di dignitosa Bildung, educazione, guarigione, perfezionamento morale e sociale; direi che l’immagine più imminente è il sanatorio, esteso fino a includere il manicomio; questa estensione è essenziale proprio letterariamente, giacché questo sanatorio pedagogico, questo luogo di quiete, innocenti perversioni rimanda al manicomio di Robert Walser, scrittore di stridula, sghemba, squisita e distorta grazia; l’autore di quei fittizi «compiti di scuola» che sono un capolavoro di semplicità maliziosa, di complessità intollerabile.

Walser, sia chiaro, non il Mann della *Montagna incantata*. «Pace e idillio di morte», questa è l’aria densa, infantile, di una infantilità «vetusta» che regna nel collegio; non è un’aria innocente, giacché l’infanzia ha i suoi inferni, la sua dannazione afasica; e nel cuore di una lenta adolescenza si vanno dispiegando le argute infamie, sottili, eleganti che perderanno la loro trista grazia nell’adulto.

Un collegio femminile, con gli ambigui aromi di corpi nei quali la vecchiezza, una vetustà mentale, si insinua prima e forse invece della maturità; una infanzia che studia le proprie rughe, le inventa, le perfeziona. Nella vita senza eventi appaiono talora figure inedite, le «nuove»: una negretta, che viene scelta come «reietta», giacché l’odio è un cemento della convivenza più credibile di qualsivoglia indulgenza; un odio che lentamente uccide; ma la grande protagonista è la misteriosa Frédérique, una «grande», cui si sospetta una consuetudine con l’esistenza, qualcosa di diverso, di nobilmente e tacitamente superiore.

Un collegio femminile: le figure maschili sono espulse non per obbedienza alla disciplina, ma per una vocazione, come se la rappresentazione esigesse una recita di sole voci di femmine lievemente incomplete.

Malattia morte demenza percorrono i locali del collegio; ma è essenziale che queste presenze siano spogliate della loro terribilità adulta, anche un suicidio viene occultato come un errore di comportamento, qualcosa che mette a disagio, qualche adulto, parente di ragazze del collegio, muore, lontano, in modo sommesso, corretto, da non prendere come un evento tragico; la miniaturizzazione delle passioni le lascia di intatta violenza, ma cancella - il verbo è per l'appunto scolastico - la dinamica tragica.

In qualche modo, la follia è il coronamento della educazione; la ragazza che parla con i morti e tenta di dar fuoco alla madre - una madre estremamente comprensiva - sembra essere la sommità del discorso del collegio, destinato a scomparire, a venire distrutto, per dar luogo ad un istituto per ciechi.

Un racconto così essenziale, così nudo e insieme inquietante, si scioglie in uno stile che si finge sobrio, pudico, e che è greve di risonanze raffinatamente acri, indirette, testimonianze di un malessere squisito, una «malafelicità» enunciata con voce blesa, tra infantile e ventriloqua. Il castigo, una sorta di convalescenza maligna, ospita una segreta, ignorata malattia, un disordine ulteriore che non avrà tregua. «Perseveravo nel piacere dell'andare in fondo alla tristezza, come a un dispetto. Il piacere del disappunto. Non mi era nuovo. Lo apprezzavo da quando avevo otto anni, interna nel primo collegio, religioso. E forse furono gli anni più belli, pensavo. Gli anni del castigo. Vi è come una esaltazione, leggera ma costante, negli anni del castigo, nei beati anni del castigo».

Sullo spazio esiguo, maniacale, il biancore sleale delle mura di un collegio, Fleur Jaeggy ha lavorato un racconto che ha la grazia perversa di un diario reticente e delittuoso, di una serena ferocia ignara di languori.

SAMUEL JOHNSON



## *Quando gli inglesi andarono alle Falkland*

Spero che non vi siate dimenticati le isole Falkland, altrimenti dette Malvine, o Malvinas. In questi anni, o piuttosto mesi, singolarmente bellicosi, ci si può dimenticare una guerra, o il singolare teatro di quella guerra, come nell'incauta adolescenza ci si dimentica un frettoloso amore. Forse non è possibile dimenticare del tutto la guerra delle isole Falkland o Malvinas: fu qualcosa di stravagante, di assurdo, di arcaico; stentammo a renderci conto che si trattava proprio di una guerra, e fino all'ultimo sperammo che non ci fossero quei ripetitivi, anonimi morti, perché volevamo goderci la delicata dissennatezza di una lite per isole della cui esistenza eravamo scarsamente persuasi, e che comunque avevano molto dell'invenzione stevensoniana, isole da bucanieri, da pirati, da avventurieri, o semplicemente rocciosi miraggi in mezzo ad un oceano aspro e vociante, con onde catastrofiche, cinematografiche.

Dalle isole Falkland arrivavano aneddoti, che sembravano citazioni da un racconto di vita di mare, una favola salgariana. C'erano pecore; poca gente; due chiese, una protestante, unico edificio in mattoni delle isole, ed una cattolica, in legno, come tutti gli altri edifici. Ricordo una fotografia della palazzina del governatorato, o come altrimenti si chiami; quell'immagine, invernale e dimessa, parlava di una pace umile, povera, periferica: un luogo che sembrava rimasto fuori della storia, uno scoglio irto, selvatico, in sapore di Polo Sud.

Dunque quelle isole esistevano: ed avevano in sé stranamente congiunte due qualità inconciliabili: erano l'Avventura, ed erano la Pace. Poi venne la guerra, e fummo costretti a dirci che Stevenson non aveva a che farci. Le isole hanno avuto un soprassalto di storia, e dunque si sono sporcate di sangue e ornate di bandiere. Peccato. In verità, le isole Falkland non hanno una storia, ma una sorta di incauta cupidigia pare talora sfiorare quegli scogli disadorni. Hanno avuto un'esistenza strana, tra infantile, fantastica, arbitraria.

«Ora è tempo per le isole Falkland di avere il loro storico»: lo scriveva, nel 1771, Samuel Johnson, prosatore tra i massimi d'Inghilterra; e continuava: «Ma lo scrittore cui sarà

assegnato questo incarico avrà poche occasioni di vivacità descrittiva o di eleganza narrativa. Di altri paesi si dice quante volte hanno cambiato governo; queste isole finora hanno cambiato solo di nome. Di eroi per conquistare, o di legislatori per civilizzare, qui non ne sono apparsi: nulla è accaduto ad esse, fuorché di essere viste da navigatori errabondi, che le oltrepassarono in cerca di più accoglienti dimore». Le *Riflessioni sugli ultimi fatti relativi alle Isole Falkland*, apparse ora (edizioni Adelphi) con mirabile tempestività, sono un pamphlet politico; una volta tanto in favore della pace, contro la proposta d'una guerra d'onore da portare ad una Spagna supposta insolente.

Johnson esponeva, nella sua prosa dura e lucida, la tesi del governo e del re; era una tesi onesta, ma non mi interessa, ora, il caso abnorme di una tesi onesta sposata da un qualsiasi governo, quanto il fatto che la materia del contendere era, nell'anno 1770, appunto questo: se Spagna ed Inghilterra dovessero farsi guerra per quelle isole; e qui per Spagna si intende il governo di Buenos Aires, che aveva a capo un Bucarelli, nome italiano, che pare presagire il futuro Galtieri. Guerra non ci fu; ma quelle isole uscirono brevemente dalla loro millenaria esistenza anonima, furono lambite dalla storia, ma non catturate.

E nel testo di Johnson vediamo che, appunto come aveva detto il perfetto reggitore della prosa inglese, una storia in qualche modo quelle isole l'avevano avuta: era, come accade alle isole errabonde e mitiche, una storia di puri nomi. È probabile che quelle isole siano state viste per la prima volta nel 1592 da un capitano Davis: tempo pessimo, a che pro sbarcare?, tanto non c'è nessuno: sassi in mezzo al mare. Prosegue senza dare alcun nome agli scogli. Due anni dopo ripassò Sir Richard Hawkins; vide delle isole che forse erano le stesse; e le nominò, con ribalderia da marinaio: Terra della Ragazza di Hawkins. Così nacquero quelle isole, con un nome che sapeva di scherno e disonore.

L'oceano, i sassi, i pinguini non si offesero. Ma nel 1598 passano da quelle parti gli olandesi: si imbattono in quelle isole non segnate su alcuna carta, e danno un nome serio: Terra di Sebald, dal nome del capitano; e da quel momento le carte le registrano, sebbene non fosse certo che esistevano.

Appunto, isole errabonde. Un secolo dopo, hanno un battesimo duraturo ma, anche in questo caso, c'è qualcosa di strano. L'inglese Strong le chiamò Falkland, che era il nome del Lord Tesoriere della Marina; ma Johnson le chiama: Pepys e Falkland; e Pepys è proprio lui, lo scandaloso, furbesco diarista, che era stato segretario dell'Ammiragliato. Pepys non è un nome per bene, anche se è uno scrittore incantevole e scostumato; e forse col tempo le isole o qualcuno per loro pensò che era meglio tenersi ad un nome solido, da buon matrimonio. Ma a quelle isole ciò non è consentito: e infatti prima trasparì, poi si coagulò, un altro nome, che aveva a che fare con alcune navi di Saint-Malo, i cui marinai in onore e della Francia e della loro città diedero il nome di Malouines; e gli spagnoli, che fino a quel momento non avevano considerato quelle isole «degne di un nome» catturano il nome francese, e nascono Las Malvinas.

Tutto questo, a dire il vero, sembra più letteratura che storia, di qualsiasi genere; o anche, diciamo, peggio quando, nel 1765, il gran navalestro inglese invia un capitano a prendere possesso di quelle isole, è bene tener presente che il ministro si chiama Egmont e il capitano Byron: o è una corsa di cavalli o un musical.

Uno strano destino continua a fluttuare sulle isole dai molti nomi, successivi e contemporanei; che siano isole aspre, desolate, intollerabilmente ventose, gelide e inamene, Johnson lo dice e lo si è ripetuto di certa scienza o per sentito dire durante le vicende violente dei mesi recenti. Ho scritto: si sono sporcate di sangue. Ma che vuol mai dire? Che sono entrate nella storia, o che hanno deciso di appartenere, con i loro nomi bifronti, ad un mondo infero e mitico, là dove le volpi viaggiano su grandi lastre di ghiaccio, e incombono le candide tenebre del Polo?

JAMES JOYCE  
*Torre d'avorio per le masse*

Dunque James Joyce, lo scrittore illeggibile ed empio, è arrivato a quella sorta di pensione per eterni, quella casa di tutto riposo per artisti che è una collana popolare, gli

«Oscar». Gli «Oscar» non sono più o solo libri da libreria, ma li potete trovare in edicola, nelle edicole-tabaccherie di paese, nei chioschi delle stazioni ferroviarie. Gli «Oscar» non sono discriminanti in fatto di compagnie; possono trovarsi gomito a gomito con un fumetto, un Olympia Press, una Dolly ristampata, un giornale di foto temerarie. Debbo dire che mi piace, degli «Oscar», questa mancanza di etichetta, quella veste semplice da non grande sarto, la frequentazione ardimentosa di pizzerie e di quelle grotte dove giovani chiassosi e anziani pensosi mangiano supplì e bevono vino dei Castelli.

Joyce appare negli «Oscar» non con i racconti di Dublino, ma, direttamente, con l'*Ulysses*, il libro scandalo del secolo, che non ha ancora finito di trovare imitatori e seguaci in tutti i Paesi in cui l'inglese si legge e non si parla. In poco più di cinquant'anni, il signor James, professore, casalingo, linguista, eversore taciturno del mondo delle lettere, è passato dagli umbràcoli dei dotti, degli sperimentali, dei poeti puri e semplici, alla fruizione di massa.

Questo autore fatto apposta per esser scandagliato da ricercatori minuziosi, innamorati studiosi della mappa di Dublino, città vera e mentale, ora sarà acquistato in stazione da un giovanotto frettoloso, in cerca di un accelerato che lo conduca alla pace povera e schietta della provincia; il monologo della signora Bloom si districa come un ectoplasma tra gli scambi gelati delle stazioni di Alessandria, di Foggia, di Macerata. Che significa?

Non lo so. Forse è semplicemente un segnale in codice calato dalle stelle, per indicare che sta per cominciare la stagione dell'oro. Dal punto di vista della mente letteraria, l'*Ulysses* negli «Oscar» equivale a quella terra dell'oro, nella quale il giovane Tibullo vedeva scorrere latte e stillare miele - dieta scarsamente diversificata, ma distinta e ricca di calorie. Joyce per tutti potrebbe essere l'insegna di una infinita distribuzione collettiva di tutti i beni di una cultura che era stata giudicata scostante e aristocratica. Può essere la prova che la letteratura nasce solitaria e dolorosa, e misteriosamente si trasforma nel linguaggio di tutti, nella gioia più profonda che sia possibile conseguire. Dante non è meno difficile di Joyce, ma senza Dante noi saremmo diversi.

Vorrei insistere su questo punto: la pubblicazione di «quel» libro in particolare, in una collana a grande diffusione, vale soprattutto come una dichiarazione di principio: una sorta di diritto umano ad accedere a quanto di più intenso, di più ostico, di audace si inventò nella letteratura. «Le masse» non vanno nutrite con libri ottimisti e facili, per tutti, ma va per loro imbandito il banchetto totale, i cibi più ricchi, le bevande invecchiate mezzo secolo. Mi piace questa sorta di «aristocrazia popolare», che dieci anni fa si sperò, invano, di fare apparire tra i grigi muri delle nostre università.

Quando uscì il primo *Ulysses* tradotto, in Italia, erano tempi di sperimentalismo prima strisciante, poi esplosivo; era imminente quel 1963 che vide apparire l'avanguardia, mentre la retroguardia lavorava con gli estintori a schiuma. Ogni tanto, qualcuno parla ancora di torre d'avorio, e dice altrettali sciocchezze sulla letteratura che include nella sua ampiezza tutte le sue possibilità, le audacie, la fatica. Ora la torre d'avorio si rivela per quel che è: una stazione ferroviaria fuori del comune, o piuttosto l'imbarcadero di una insenatura, un porticciolo, dal quale si parte ogni giorno con battelli umili e affollati, a fare merenda e scoprire che mai vi sia oltre le colonne d'Ercole.

ISMAIL KADARÉ

*Una voce che arriva dall'aspra Albania*

La letteratura predilige queste esplosive, ilaritive ironie, queste apparizioni straordinarie: qualcuno, qualcosa esce subitamente dalla oscurità del tempo, e il giorno è mutato per sempre. Ora, da un luogo appartato, schivo, geloso di sé, taciturno, piomba tra di noi una presenza straordinaria. Ismail Kadaré, giovane scrittore albanese - è nato nel 1936 -, ci consegna ora un romanzo, il primo che esca in traduzione italiana, *I tamburi della pioggia* (ed. Longanesi).

Confesso che la curiosità, anche un deplorabile gusto dell'esotico, dell'improbabile, del fantastico, m'hanno portato a leggere le prime quaranta pagine; ma a pagina quaranta ero catturato, vagamente allarmato; quello non era un libro semplicemente interessante.

Qualcosa di intenso, di strano, di acre e fermo, governa le duecento pagine di un libro di acuta, dolorosa ed esatta tensione. Un libro anomalo: non stilisticamente avventuroso, ma non ciò che noi per tradizione intendiamo «romanzo». Lo definirei un libro naturalmente arcaico. Certo, vi è un racconto; ma mi catturano i temi, il loro sapiente intreccio, il ritmo. L'arcaicità è uno stile, un modo calmo e tragico di essere, di parlare, di celebrare. L'arcaico ha una precisione e una forza cerimoniale. Anche il tema narrativo è arcaico: l'assedio di una cittadella albanese da parte di una armata turca, nel Quattrocento, al tempo di Skanderbeg.

Non è un romanzo epico, non è un poema in prosa; è un racconto duro, di compattezza fisica; una accurata e distaccata narrazione di strazi guerreschi, di orrori senza lacrime, di furori sapienti. È anche una storia di «grandi morti», morti secondo coraggio. Giacché il coraggio è, appunto, uno dei temi che reggono questa narrazione; un coraggio intensamente paziente, mai tracotante, doloroso, che sa abitare lo spazio esiguo tra la rinuncia alla speranza e la disperazione. La morte «secondo coraggio» è una morte che ha senso, che appartiene alla cerimonia dell'esistere.

Dopo *I tamburi della pioggia* ho letto, nella traduzione francese, eseguita da un albanese che vive in Albania, e che ha caro il proprio anonimato, *Il generale dell'esercito morto*; storia di nuovo calma e terribile, della ricerca, da parte di un generale italiano e di un prete, dei cimiteri, delle fosse, delle buche appena ricoperte che accolgono le salme dei caduti italiani in Albania. Due libri che, pur diversi, hanno in comune una quieta triste grandezza, niente oratoria, anche in pagine, in capitoli che fanno tenere il fiato: nel primo libro, la ricerca della sorgente che disseta gli assediati, nel secondo la splendida e terribile danza di nozze.

In questi momenti di narrazione intensa e cupa si fanno luce alcuni temi drammaticamente vincolanti. Non solo il coraggio, il coraggio dell'«eroe» che persegue insieme la morte <del nemico> e la propria. Si disegna il tema solenne del nemico, che non pare avere volto, misterioso segno di negazione, una sfida che viene da lontano, molto lontano, e viene a uccidere, a distruggere, a umiliare. Ma umiliarsi non è possibile, dunque il coraggio, mortale e quieto, è l'unica

garanzia della propria continuità di stile, di forma, di destino.

Ma questi temi così intrecciati ne generano altri, e sono, mi sembra, i temi di fondo: in primo luogo la morte guerresca, cioè la morte non per privata e casuale passione, ma per scelta e fatica di destino, una morte anonima, enorme, che ha la scansione enigmatica di una festa; qualcosa di inspiegabile, di insondabile. Questa morte guerresca consacra e corrompe le pietre, fa cimiteri dei campi, frantumati ossami di giovani esseri vivi; e ossami infetti, vivi di maligna vitalità. Questa effusa corruzione si mescola ad un ulteriore e definitivo materiale tragico: la disfatta.

Sia *I tamburi della pioggia* che *Il generale dell'esercito morto* sono raccontati dal punto di vista di coloro che hanno conosciuto o conosceranno la disfatta. La coraggiosa splendida armata turca, forte di mirabili armi, va incontro alla propria fine, una conclusione accettata ed anzi scelta. Le salme degli italiani formano, con tetro ordine, una armata uccisa, una armata che ha per divisa un sacchetto di nailon rinchiuso in una cassetta di misura convenuta. Ossame disinfettato. Piaghe da fuoco, da olio bollente accecano, lacerano i corpi dei soldati turchi. Speranze orribili quanto vane, memorie orribili e disperse, dominano gli eserciti della disfatta; la disfatta è la conclusione, una sorta di privilegio, giacché essa sola è definitiva, una gigantesca iperbole della morte.

Kadaré è scrittore albanese, e tratta temi albanesi; ci si può chiedere quale sia il suo rapporto con il mondo in cui è nato e vive. L'Albania di Kadaré è un luogo reale e mitico; un luogo che custodisce la propria realtà custodendo il proprio mito. Il lungo, faticato dolore di una minuscola nazione, l'ininterrotta contesa con il «nemico», l'ostinata, astuta, ininterrotta difesa, sono la mappa morale di una terra fatta di montagne ostili, tracciati impervi, aspri fiumi, insediamenti solitari. Una antichità morale - in una intervista Kadaré parla degli Albanesi come eredi dei Greci - arricchisce questo paese violentemente nuovo, psicologicamente arduo, amaro. Nelle pagine di Kadaré appare un mondo naturalmente patriarcale, «maschile»; un mondo in cui è naturale per l'uomo perire di morte innaturale, ustioni, precipizi, e la calma, indifferente precisione del ferro.

JOHN KEATS  
*Romantico nel caos*

Scritto nel 1817, e pubblicato nel 1818, *Endymion* di Keats è uno dei testi più singolari e inquietanti della poesia del giovane Ottocento. Stavo per scrivere della «poesia romantica», ma ho avvertito l'inadeguatezza di una definizione così precisa: giacché *Endymion* è un capolavoro di imprecisione.

Da sempre, questo lungo poema, quattromila versi distribuiti in quattro canti, è apparso come un affascinante enigma, uno splendore abbagliante, qualcosa che stordisce con una ricchezza infinitamente frammentata, che non consente di scorgere la totalità dell'impresa.

Ma vi è anche questo: *Endymion* è un poema di estrema devozione alla qualità rivelante dell'immaginazione, è il poema di una iniziazione, ma per l'appunto del processo dell'iniziazione, non del suo senso, della sua conclusione.

Si ha la sensazione che lo stesso Keats fosse in qualche modo stupito, direi disorientato di fronte ad un'opera di tanta misteriosa molteplicità, qualcosa che andava oltre qualsivoglia progetto, un gesto con cui Keats scopriva, non già se stesso, ma quell'anima entro la quale, come egli scrisse, gli accadeva di poetare.

Di questo testo splendido e notturno, della notturna fastosità del sogno, non esisteva traduzione italiana; e con attenta intelligenza la traduttrice Viola Papetti ha avuto ragione di uno dei testi linguisticamente più ardui della letteratura inglese dell'Ottocento.

Keats era affascinato e turbato dalla propria opera.

In una lettera ad un amico scrive: «A te, che sei un uomo logico, tutto il poema deve essere sembrato un insieme di mere parole, ma ti assicuro che è stato un vero e proprio progresso dell'immaginazione verso la Verità». E commentando una recensione, annota: «[il recensore] ha perfettamente ragione nel dire che c'è della sciatteria in *Endymion*»; ma aggiunge: «con *Endymion* mi sono buttato a capofitto nel mare, e così sono diventato pratico di secche, sabbie mobili e scogli...».

Consiglio il lettore di leggere unitamente a questa edizione



di *Endymion*, le *Lettere sulla poesia* di Keats curate da Nadia Fusini (Feltrinelli) e nello straordinario maneggiare delle immagini del poema potrà cogliere alcuni temi profondi del lavoro di Keats. Che l'autore fosse così perplesso sulla natura e qualità del proprio lavoro ben s'accorda con quell'esercizio ascetico e intellettuale cui egli sottoponeva la propria vocazione poetica: la perdita, la rinuncia alla identità, che Keats considera estranea alla poesia; il poeta non ha «sé», è essenzialmente passivo, la poesia gli accade, la sua forza è una qualità negativa. Ora, *Endymion* è per l'appunto un poema che sta al di fuori delle frontiere dell'io, è un caso di «eccesso», altro termine caro a Keats.

Vicenda impossibile a riassumersi di un itinerario sacro tra foreste, abissi marini, luoghi aerei, tessuto affascinante, travolgente di visioni, di immagini, di descrizioni allucinatorie, di invocazioni e di inni alle divinità, *Endymion* è anche un documento di quel lavoro interiore che Keats chiamava «fare anima» - un termine che ha acquistato nuovamente senso nell'opera di uno psicologo contemporaneo, Hillman.

Il poema di Keats non ha un piano, non nasce da un progetto, ma sarebbe ugualmente inesatto ricondurlo ad una ispirazione. Se dovessi scegliere un termine, lo vorrei volutamente ambiguo, e parlerei di esercizio spirituale, una operazione intesa a rendere possibile una visione, ma non come esperienza psicologica, come documento della storia dell'io; al contrario, la visione come definitivo spossessamento dell'io, come ritrovamento dell'anima, una dinamica priva del sé e delle sue ambizioni.

I primi versi sono rimasti famosi: *A thing of beauty is a joy forever...* «Una cosa bella è una gioia per sempre: cresce di grazia; mai passerà nel nulla...».

Appunto, la «bellezza», cioè la visione ignara di io, è «vera», imperitura - lo dirà anche più schiettamente in una famosa ode - ritornando ad una lettera: «Ciò che l'Immaginazione coglie come Bellezza deve essere verità, che esistesse prima o no». E possiamo unire queste frasi all'affermazione che «il creativo crea se stesso»; da questa giustapposizione potremmo dedurre che *Endymion* è un esempio, direi didattico, di immaginazione che crea se stessa

come verità, una trama di istanti mitologici tanto limpidi nella grazia dell'immagine, quanto insondabili, inesauribili, e forse privi di senso, se per senso si deve intendere una verità capace di parole logiche.

LAUTRÉAMONT

*Si spense a 24 anni lasciando un capolavoro*

Fantasma irreparabilmente adolescente turbano da sempre i labirinti della letteratura: patetici, sordidi, anche deformi; e tra i più inquietanti e clamorosi di questa inamabile stirpe è senza dubbio Isidore Ducasse, in letteratura Conte di Lautréamont. L'immagine di sé che egli ci ha tramandato, minaccioso, mostruoso relitto, venne frettolosamente, febbrilmente perfezionata in una precipitosa ed oscura vita di ventiquattro anni, conclusasi con una misteriosa morte, in un albergo di Parigi, nel 1870. L'anno precedente aveva visto la pubblicazione del suo capolavoro, i *Canti di Maldoror*; e l'anno stesso della morte apparvero le *Poésies*: e sono queste l'opera omnia che, assieme alle poche lettere e a qualche testimonianza, vengono raccolte in un volume, attentamente preparato e annotato da Ivos Margoni (Einaudi).

Cristallizzato nella sua morte prematura, definitivamente escluso dal cauto cerimoniale della maturità, l'adolescente Ducasse reca, nella sua sommaria esistenza, nella sua opera, tracce di una antica, depravata sapienza. Alle spalle dei *Canti* si spalanca una prospettiva letteraria vecchia di un secolo: il byronismo, il satanismo letterario romantico, la follia oratoria del romanzo gotico. Nel gioco frenetico di Lautréamont rintracciamo anche più antichi, imprevedibili disegni: gorgi shakespeariani, rigori miltoniani. Ma tutto ciò, questo fatiscente ed affollato deposito letterario, questa necropoli di finta, frammentaria, casuale dottrina, fornisce il materiale ad uno dei più bizzarri edifici della storia letteraria, tempio, lupanare, circo da guitti, artefatta e tuttavia minatoria, angosciosa reliquia.

Lautréamont appare come l'incongruo destinatario di una antica visione, una rivelazione imponente, ingombrante; ma per una delicata distorsione ottica, o forse per una malattia,

una naturale deformità dello spazio che doveva percorrere, essa arriva a lui frantumata, decaduta, ridotta a scheggia, a liquame; nelle sue pagine una conoscenza decomposta genera infinite metafore, viene sfregiata, parodiata, irrisa; agisce con la potenza ingovernabile di una isolata formula magica, atta a produrre portenti sinistramente significativi, ma desolatamente frammentari, discontinue immagini infernali.

Il primo atto di codesta magia è una invenzione, una creazione sonora. Ducasse si scopre e si descrive in una demenziale formula araldica, intitolandosi Conte di Lautréamont; e così totalmente si tramuta in quella smagliante armatura fonica da abbisognare di un ulteriore travestimento, sotto il nome di Maldoror; e dunque la sua breve figura di acerbo morituro si prolunga in una serie di ulteriori immagini sonore, di nomi vocali. Per tutti i sei *Canti*, la prosa di Lautréamont si stende in una sonorità artificiale, apertamente oratoria, esclamativa, guittesca; una prosa declamata, rivolta ad un labile, oscuro destinatario. Perorazione, accusa, «captatio malevolentiae» - come scrive Ivos Margoni nella sua intelligente e sottile prefazione - lusinga, corruzione, scandalo, instancabile invettiva, elaborate oscenità: tutta una retorica sconciamente parodiata si affida alla sonorità di un discorso che va dall'ilare cavillo avvocatesco alla fragorosa sintassi della eloquente maledizione.

Nessuna grazia adolescente assiste questo incanaglito Prometeo, prevaricante, insolente. È depravato perché infantile: rovesciando il pio mito romantico, come fanciullo egli è più vicino alla maledizione iniziale. Ma, ancora, la sua acerba rissosità lo spinge non già a far tragedia di questo torvo materiale, ma a scioglierlo nella dinamica febbrile dell'umorismo nero.

È un umorismo senza distacco, ignaro di freddezza intellettuale; colmo di compiacimento per il proprio impetuoso virtuosismo, per la perfetta furia del linguaggio. Lautréamont non è che una voce, una bocca splendidamente, fantasticamente blasfema; un fantasma vocale.

Si è detto che Lautréamont attinge ad un misto materiale letterario, variamente arcaico. Con ciò non si vuol dire che

egli fosse poeta colto, ma piuttosto che in lui si agitava il genio mimetico della letteratura, la capacità irresponsabile e sconcia di strappare frammenti letterari, poetici, e comprometterli, degradarli. Donde il sapore di parodia, di sardonico lazzo, che aspramente insaporisce questa prosa. Accade talora di scoprire uno Shakespeare rifatto in burlesco: il sentenzioso umor nero di Amleto, il chioccio farnetico di re Lear. Con il cupo fervore del derisore adolescente, Lautréamont si dedica al classico e scolastico gioco delle similitudini, ed elabora catastrofiche filastrocche che fanno pensare ai cosmici «nonsense» di Carroll, di un Burchiello... «Mi parevo bello come i due lunghi filamenti tentacolariformi d'un insetto; o piuttosto, come una inumazione precipitosa; e anche come la legge di ricostituzione degli organi mutilati...». «Il granduca di Virginia, bello come una dissertazione sulla curva descritta da un cane che corre dietro al padrone...». E, appunto come i rétori del «nonsense», Lautréamont indulge ad uno sterminato bestiario, «nonsense» della natura, gremito di esseri splendidamente infimi e goffamente superni, o fatti solenni e significanti da un nome risibile e fastoso.

S'è detto che, come si addice ad un gesto schiettamente oratorio, il discorso ha un destinatario; un interlocutore conclusivo, ripugnante ed anonimo, cui è consacrato l'elaborato atto d'odio di Lautréamont. In lui si saldano gli infiniti, rituali e schernevoli vocativi, che Lautréamont consacra ai capodogli, al vecchio oceano, ai vampiri. Il discorso dunque si articola attorno ad una figura retorica insuperabile, naturale centro di tutte le metafore, sacro soggetto di tutte le ingiurie. Il Dio supremamente odioso di Lautréamont è una infinita iperbole, una teologia retorica negativa. Diventato a propria volta parodia di se medesimo, lo scrittore deve continuamente inventare davanti a sé i mentiti, grotteschi lineamenti di un onnipotente da gigantesca farsa, un mostro che costantemente aspira alla condizione definitiva e inattaccabile del nulla.

Per essere fedele alla sua natura querula e fantasiosamente blasfema, Isidore Ducasse ha dovuto acconciarsi a diventare inventore di dèi, a imitare i gesti della creazione per disegnare il profilo di qualcosa di supremamente indegno,

cui dedicare la sua opera, cerimonia di un culto tristo e perduto. Buffone e fool, platonico popolatore del nulla, Lautréamont trova tutto ciò orribilmente, irreparabilmente divertente: bello «come il tremito delle mani dell'alcoolizzato».

LEO LONGANESI

*Longanesi, un espatriato in patria*

Leo Longanesi: ecco, ho appena iniziato a scrivere e debbo far sosta. Quel nome è strano; è fatto di un cognome che si porta a spasso un nome, come un cagnolino; e non a caso si tratta di un nome minuscolo e paffuto, come quei minicani immersi in un fitto, esornativo pelame. Dunque, Leo Longanesi, è un Longanesi - inteso come specie umana - che porta a spasso un Leo; è del tutto ovvio che il cane-nome è stato battezzato a quel modo - come dire «leone» - per pura e forse agra ironia. Longanesi era un meticoloso e sommesso iracondo, e quel nome fintamente pomposo è un dispetto. È difficile accostarsi con fiduciosa letizia ad una persona che già nel presentarsi allude ad insolenze e sarcasmi. Ma possiamo essere certi che si tratta di un personaggio singolare, scomodo e divertente, laconico e spiritoso, amarognolo e sapido.

Ho appena finito la lettura di *Parliamo dell'elefante*, cui ho aggiunto la rilettura di *In piedi e seduti*, ristampato tre anni fa, sempre dal fantasma di se stesso. La prima osservazione - un po' ovvia e periferica - è che Longanesi è uno scrittore; ha orecchio cauto e finissimo; scrive quieto e fintamente pacato, con colori alla Morandi; non alza mai la voce; è troppo irritato per mettersi a berciare. Le sue pagine godono di una velatura che è cosa assai fina; anche i suoi fulminei aforismi ci vengono consegnati con distrazione di gran classe. È sempre un poco distratto, mai sciatto. Poiché questi due libri parlano di un tempo - fascismo e dopo - e, soprattutto *Parliamo dell'elefante*, di luoghi di cui discorse anche Malaparte, vien fatto di giustapporre le due immagini. Uno solo usava la brillantina, e noi sappiamo di chi si tratta. Longanesi è scrittore. Malaparte è un'altra cosa: è uno «che

sa scrivere»; generalmente colui che «sa scrivere» affascina chi non sa leggere. Ci sono fascinazioni peggiori, ma anche d'assai migliori.

Lo scrittore Longanesi, questo educato malumoroso, si occupa, in questo e in quell'altro libro, e in altri ancora, di un tema privilegiato; c'è chi scrive per una intera, nobile vita di sesso, di sentimenti nobili, di lacrime delicate e delicatissimi orrori; Longanesi scrive degli italiani. Dunque ci riguarda e, direi, riguarda pressoché noi soli. Il modo con cui Longanesi scrive degli italiani presuppone quella che mi piacerebbe chiamare una «teoria generale delle nazioni» che inventerei a questo modo: le nazioni - nate, non a caso, dalla torre di Babele - si distinguono per i vizi e le tristizie che sono loro affidati.

Esiste al mondo un deposito di meschinità, di vario tipo: e le nazioni sono lì per metterle in mostra. I tedeschi sono gregari e opachi, gli inglesi si distinguono per il perbenismo e la cattiva cucina, gli americani sono infantili e violenti; forse Longanesi ha una minuscola predilezione per i francesi - ama Parigi perché ivi è «tutto grigio, fradicio, straordinario ... un verme colossale che gode di pensione governativa».

Nella breve citazione che ho riportato c'è una buona anche se succinta introduzione a Longanesi; il suo complicato disamore, un disamore goloso e attento; il suo segreto entusiasmo; la risoluta scelta a favore del «verme», emblema di alcuni fondamentali disvalori su cui si fonda la civiltà. Sia chiaro: disvalori da professare con devozione alla musa prediletta da Longanesi: l'antipatia; una musa neghittosa e antieroica.

Dunque, Longanesi, accortosi in età assai giovane di essere italiano, finì con l'acquistare una competenza in fatto di italiani, pari al suo disagio. Longanesi, nato nel 1905, iniziò la sua carriera di italiano da adolescente fascista. L'impressione è che gliene sia venuta una dimessa disistima per la condizione di italiano, che includeva anche Longanesi, quanto meno Leo. Una squisita odiosità, un che di spregevole e intellettualmente nobile fa delle sue pagine qualcosa di unico. Longanesi è un esempio, forse senza rivali, di «umorismo da forza» italiano.

Tedeschi, inglesi, francesi, russi sono sempre stati ricchi di

compatrioti sgradevoli e irritati, di gente sottilmente disfattista e irritabile se messa alle prese con parole come «patria», o semplicemente «noi». Messo in chiaro che per Longanesi una nazione altro non è che la forma specifica della quieta spregevolezza universale - niente di eroico, si intende, una spregevolezza da domenica pomeriggio piovosa, in casa -, la ricerca successiva sarà in larga misura lessicale. Ogni popolo è plagiato da talune parole, ed è bene pronunciarle con attenzione, con rancore, con fastidio. Sono, di regola, parole che non significano nulla ma che sono prestigiose quanto vacue. Il tempo ha mutato talune di queste parole nazionali, ma quel che conta è lo stile con cui vanno deliberate. Pensiamo a parole come «sanità»; ora mi pare desueta, ma stiamo attenti; nel 1938, Longanesi scriveva: «Grazie a Dio, in questi tempi di sanità morale e fisica, tutto ciò che è fradicio mi rincuora». E nel '43 annota: «Tutto quel che è povero e paesano, che odora di sana onestà mi reca uno sconforto infinito...».

Non sopporta la parola «anima», parola che oggi è un poco decaduta, sostituita, se non sbaglio, dalla parola «intellettuale» - mi chiedo se Longanesi fece in tempo a commentare quest'ultima parola. «Anima: una parola che non posso veder stampata, una parola che si dovrebbe usare una o due volte l'anno». Dell'anima aveva trattato con competenza in *In piedi e seduti*, e nella prima guerra mondiale vide un caso flagrante di efficacia, e spaventosa efficacia, di una parola priva di qualunque significato verosimile, un mero gesto verbale. Longanesi detesta l'enfasi, a meno che non sia in malafede («Siate enfatici e transigenti»); cita Mazzini come se fosse un caso di pornografia colta: «Di tanto in tanto si incontrano frasi come questa: "la fiamma semispenta del dovere e del sacrificio"». E chiosa: «Allora si resta lì, perplessi, dubitosi, come se avessimo scoperto che un nostro caro zio era cleptomane».

Ho detto che Longanesi rispetta la malafede; ma il punto decisivo si è che la malafede deve essere in malafede, non può darsi da intendere di essere un caso particolarmente raffinato di «anima». Un'altra parola infera è «artista», una parola così italiana: «Schifo che mi reca la parola artista». Le idee generali, i tormenti esibiti della coscienza lo mettono a

disagio in modo intollerabile. Legge una frase di Keyserling, «Lo spirito dell'epoca è uno spirito planetario» e la sua semplice annotazione è «Chiudo il libro». Messo, in una discussione, davanti al dilemma: «... Io mi domando, l'uomo deve ubbidire ai propri impulsi, o ubbidire piuttosto alla ragione?». «Mah...» risponde distratto. E poco dopo mormora per iscritto: «Perché non viene mia moglie? Sono caduto in un baratro troppo profondo. Se qualcuno non viene a salvarmi, sento che perderò i sensi».

No, Longanesi non è planetario, non ama né il parlar solenne né le grandi idee: è convinto che tutto ciò sia truffaldino, e che non si possa sopravvivere intellettualmente senza una buona dose di «fastidium hominis»; anche semplicemente per essere «scrittori». «Sono un carciofino sotto odio».

Una sola volta Longanesi, questo italiano espatriato in patria, tenta una immagine araldica, affollata e simbolica, del «vizio italiano»: «Ieri, in tram, mi sorpresi a osservare i volti dei passeggeri; non un viso intelligente, occhi furbi soltanto, ma nessuna luce d'intelligenza. Bestie socievoli, ubbidienti, che pensano al pasto. Nessuna vera luce di bontà e nemmeno di crudeltà. L'italiano è un personaggio che abbiamo costruito a poco a poco su vecchi motivi letterari, un tipo simpatico, che amiamo, pur giudicandolo severamente; buon padre, lavoratore, gran cuore, appassionato, modesto ... Pensa soltanto alle donne e ai quattrini... Sa difendersi soltanto dallo Stato, dal dolore, dalla fame. Siamo animali feroci e casalinghi».

Non vorrei sfuggissero due sommessi e rapidi passaggi: «nessuna vera luce di crudeltà», e quel «siamo» finale. La misantropia di Longanesi è inconfondibilmente italiana, e se ne lascia intossicare, irreparabilmente. Chiuderò con una scheggia longanesiana di puro veleno: «Vissero infelici perché costava meno». Mi manca l'animo di commentarla: finirei certo in una fanga di idee generali.

BERNARD MALAMUD

«*Il commesso*»



In questo dopoguerra la letteratura americana si è arricchita di un nuovo singolare apporto, affatto congeniale alla natura di una nazione mista e gloriosamente impura: va infatti nascendo una letteratura americana ebraica, tale non per esser scritta da ebrei, ma perché alimentata dal mondo collettivo, i miti e i riti della società ebraica d'America. A codesta letteratura appartiene Saul Bellow, o uno scrittore giovane e acerbo come Edward Adler, o, recente e ormai illustre, Bernard Malamud.

Costui è scrittore ormai assai noto, in America e Inghilterra, e, ci avvertono le fascette, ha vinto un gran premio letterario, che forse là è cosa importante. Il suo ultimo romanzo, *A New Life*, ha sollecitato vaste recensioni e chiose illustri su periodici letterari. Ora un altro romanzo, *The Assistant*, è uscito in italiano, col titolo *Il commesso* (ed. Einaudi, trad. di Giancarlo Buzzi). *The Assistant* è del '57: ma allora Malamud era già noto per i suoi racconti di vita ebraica che raccolse poi, nel '59, in *The Magic Barrel*.

È probabile che *Il commesso* lasci sconcertato il lettore italiano. È un libro elusivo, ingannevole: ha modi narrativi dimessi, pacati, un poco ovvi, ma che nascondono una invenzione tragica; una storia apparentemente realistica, concreta, nasconde le ambagi di una lunga iniziazione. È un libro semplice e criptico.

Scrittore niente affatto artato, preciso ma senza iattanza tecnica, Malamud usa un linguaggio limpido, anche povero; sceglie un materiale disadorno, monocromo, quotidiano; lo racconta con una voce uguale e attenta. Ha il gusto del particolare, la pazienza, l'accanimento dello scrittore documentario, l'incapacità di annoiarsi, la concentrazione sommessa e ossessiva; apparentemente, mortifica la propria fantasia con umiltà puntigliosa. Ha tutta l'apparecchiatura del narratore di eventi verosimili e probabili, del documentarista infaticabile; la simulazione è perfetta. Ma quegli apparati, quelle tinte metalliche, quelle voci imperfette, umane, quei rantoli, Malamud li adopera per raccontare una storia intimamente realistica quanto una levitazione.

*Il commesso* narra una storia di sapore biblico, che, in forma più semplice, già aveva raccontato in *I primi sette*

anni, il primo racconto di *The Magic Barrel*. In entrambi, un povero aiutante o commesso serve a lungo, devotamente, un padrone ebreo, per scarsa mercede, o per niente del tutto, solo per amore della bella figlia di costui. «E Giacobbe servì per Rachele per lo spazio di sette anni; e quelli gli parvero pochi giorni, per l'amore che le portava». Nel racconto, tuttavia, l'aiutante è ebreo; nel romanzo è un goy, un incirconciso; ed è differenza essenziale.

Gravi tempi affliggono il piccolo negoziante ebreo Morris Bober, uomo logorato dagli anni, dalla miseria, inetto ad affrontare la concorrenza di altri più abili e fortunati commercianti; ed anzi andrebbe in breve a rovina, lui e sua moglie e sua figlia, non li aiutasse Frank Alpine, un italiano d'America, già poco di buono, ma che ora vuole emendarsi, farsi di ladruncolo e vagabondo uomo onesto e degno d'amore. Tuttavia Frank non riuscirebbe a riscattarsi se non si innamorasse di Helen, figlia di Morris, donna non bella, e un poco inasprita innanzi gli anni; Frank professa codesto innamoramento, all'inizio senza speranza, con tenacia, ostinazione, muta pazienza; e grazie ad esso Frank viene via via scoprendo e praticando tutta la gamma delle sacre ostinazioni del fedele, la pura ossessione del devoto.

È facile, ed erroneo, leggere questo libro come una storia d'amore. In realtà, i sentimenti di Frank e Helen, le vicende di Helen, prima innamorata poi sprezzante poi avviata a rassegnarsi, non si propongono di commuoverci come tali, non sono strumenti narrativi diretti; anzi il materiale emotivo non manca di tratti irritanti. Il lettore passionale si adonerà della cupa obbedienza di Frank, si sdegherà dell'ingiusta alterezza di Helen. Ma questo amore, anche se si riveste dei gesti, degli estri, delle acredini della passione, manca appunto dell'ideologia della passione: non è autonoma fonte di valori. Al contrario, è la veste terrena di una situazione solenne, devota, una condizione morale che potremmo chiamare ubbidienza. Frank è consacrato ad una ubbidienza totale, senza gloria e senza orgoglio, ed anche senza alternativa. La sua relazione con Helen non è mai diretta, ma indiretta, un'astuzia del divino, uno strumento maieutico di una straordinaria, paradossale trasformazione. Frank, nella sofferenza e nella pazienza, viene scoprendo in sé una

ebraicità essenziale; e il romanzo non si chiude dicendoci che Frank e Helen si sposarono, o furono felici, ma che Frank «andò all'ospedale e si fece circoncidere ... Dopo la Pasqua divenne ebreo».

Non si tratta di una conversione religiosa: Frank non si avvale di argomenti teologici; né è un estremo tributo di devozione a Helen, che è del tutto assente dalla scelta conclusiva di Frank. Dichiarandosi ebreo, Frank accetta non solo un destino, ma un modo di averne coscienza, di viverlo collettivamente, e di vivere solidalmente una comune sofferenza, secondo la tragica e privilegiata condizione degli ebrei. Frank ha non solo sofferto una lunga ingiustizia, ma ha sofferto con attenzione, via via riconoscendo il proprio volto, come lo disegnava un dolore oggettivo, non passionale e privato.

*Il commesso* non è neppure un commento, una documentazione sulla condizione attuale degli ebrei d'America. Manca a Malamud ogni senso della storicità di una condizione: ed anzi la sua qualità di scrittore è tutta alimentata da questo rifiuto, questa volontaria inintelligenza. Si è detto che Malamud è scrittore di calda, affettuosa ironia per le sventure degli umili: ma sarebbe, questa, una agevole e povera ironia, se non si collocasse in altra, più solenne e impaziente: l'ironia che si esercita ai danni della storia e della sua improbabile «razionalità». Abbiamo qui la vita e la morte di un commerciante fallito, un amore lento e mondanamente stolto, le ire di una ragazza precocemente invecchiata: e in questi privati e minuscoli eventi troviamo concentrati i gesti morali, le discipline rituali, le vocazioni di un destino, e insieme gli strumenti per cui questo perviene a conoscersi: persecuzione, errore, lentezza, e soprattutto obbedienza; e, come sempre al fondo di una sofferenza perfetta, della sofferenza come capolavoro, si trova, liberazione finale, il riso della sacra ironia.

LUIGI MENEGHELLO  
*Quella briscola fa meraviglie*

Mi accingo a scrivere un articolo su Luigi Meneghello, e

non ho le idee chiare. Sarebbe ragionevole che io aspettassi di averle chiare, ma debbo dire che «non avere le idee chiare» è una sensazione estremamente gradevole. È un po' come andare a fare una gita in un territorio ameno ma non frequentato.

Questa è la prima volta che scrivo di Meneghello: uno scrittore che non ha scritto molto, e che ha dato molto da fare ai suoi critici, specie critici come Giulio Lepschy e Maria Corti, che hanno una particolare attenzione al linguaggio.

Di Luigi Meneghello è uscito ora, pubblicato da Rizzoli, un libro intitolato *Bau-sète!*: una esclamazione infantile, da gioco, che appare nell'ultima pagina del libro, a significare una emblematica resurrezione. Emblematica: intendo dire una resurrezione concettuale, sacra, rituale, un saltar fuori da un «cassone di pietra», come abbiamo visti tante volte nei quadri della Resurrectio.

Perché ho scritto Resurrectio, invece di scrivere Risurrezione? Naturalmente, perché ho letto Meneghello. A Meneghello piacciono i giochi verbali, piace la commistione linguistica, ed anzi questa sua qualità ha affascinato soprattutto i lettori e i critici. Niente da eccepire: Meneghello è un superbo giocatore verbale, ma a me interessa soprattutto la parola «giocatore».

Giocatore, colui che gioca; è impossibile giocare se non ci si diverte. Ecco, abbiamo toccato una prima chiara enunciazione: Meneghello è divertente, e tra i suoi modi di divertirsi c'è il suo modo di usare il linguaggio; ma quel modo non mi interesserebbe tanto se non fosse divertente in modo estremo.

Ho detto: un gioco. Ora, una qualità misteriosa del gioco è la sua tendenza, la sua legge ad essere sempre uguale. Si possono giocare mille miliardi di partite a briscola, ma saranno, quanto a struttura, tutte uguali: o è briscola o non è. Dunque il gioco è monotono, e insieme divertente. Anzi, estremamente monotono, ed estremamente divertente. Bene. Meneghello è così. Il quadratino di spazio, tempo e linguaggio su cui lavora Meneghello è apparentemente estremamente angusto: la zona di Vicenza e dintorni, fino a Padova, con centro nel paese di Malo; periodo, 1943-46; linguaggio, il dialetto locale; infine, tutti i racconti sono in

persona «io» e non in modo fittizio.

Questa è la briscola di Meneghello: e con quella briscola fa meraviglie. Ho detto: il linguaggio, il dialetto locale (quello di Malo). Vero; ma da precisare. Quel dialetto è il problema di Meneghello, ma non altro che il problema fecondo, insinuante, adescante. Meneghello è un letterato affascinato dal dialetto: dalla sua vitalità microscopica, la sua pertinenza manuale, il modo di guardare un singolo oggetto, una singola persona, un animale. Ho scritto: un letterato: parola che non intendo ritoccare. In *Libera nos a Malo* (un libro che comincia fin dal titolo a giocare con le parole) che è del 1963, Meneghello teorizza e pratica una mescolanza intrigante e incantevole di parlata indigena e di scritto colto, anzi sapiente, saputo, sapido, arguto e artificioso. È un libro da leggere con il glossarietto finale, e non sempre basta. S'è scritto che *Libera nos a Malo* è «in sospetto di capolavoro». Mi piace che sia in sospetto, sa di gioco, rimpiazzino, credo, i capolavori mi dan l'uggia. Ma è impossibile leggere *Libera nos a Malo* senza sentire che il Meneghello Luigi, di Malo, è una delizia.

Qualche anno dopo - veramente, un anno dopo, 1964, nella prima redazione, ma nel '74 quella definitiva - esce *I piccoli maestri*. Qui tutto è, o pare, diverso. Intendo dire, il linguaggio. Ma prima vorrei citare una frase che ho trovato in *Jura*, una raccolta di saggi uscita l'anno scorso, '87, da Garzanti. Meneghello racconta di una lettura del primo dopoguerra: *Uomini e no*, di Elio Vittorini. E scrive: «Il libro di Vittorini lo sentii, quando uscì, come qualcosa di intrinsecamente falso ... allora mi parve qualcosa di peggio di un libro mal riuscito. Non solo non esprimeva i caratteri che a me parevano quelli veri della Resistenza, ma ne faceva la caricatura. È in parte per questo che a suo tempo il mio libro (*I piccoli maestri*) è stato scritto come è stato scritto». Dal '65 al '45 ci stanno vent'anni; Meneghello ha gusti sicuri e memoria ferrea. Incidentalmente, Meneghello ha nominato la Resistenza. Mi accorgo che ho scritto qualche pagina su Meneghello, e non ho mai detto quel che sembrava più ovvio: i suoi libri parlano tutti della guerra partigiana in terra veneta. Sono contento di essermene dimenticato. Vedete? A questo modo le idee diventano chiare. Meneghello non è uno

scrittore della Resistenza - non è un Fenoglio, ad esempio. Nelle sue mani, la Resistenza diventa un momento letterario, qualcosa che rimanda al picaresco, al tragico, al divertente: una gran confusione, una intensità vitale e parlata. Ancora, un gioco. Meneghello è un irresponsabile.

S'è detto che il linguaggio di Meneghello è ricco di mescolate materie: una ricetta difficile. Lui stesso ha teorizzato varie figure linguistiche, come il Trasporto, che si ha quando una parola italiana ammicca ad una parola dialettale. Ma *I piccoli maestri* non è scritto nel linguaggio di *Libera nos a Malo*. In una pagina di *Jura*, Meneghello accenna a scrittori che ha frequentato: e nomina il Sacchetti e il Guicciardini. Difficile immaginare due scrittori più divaricati: il paratattico Sacchetti e l'ipersintattico Guicciardini.

Ma non sarà come scegliere, mettiamo, la briscola e insieme lo scopone scientifico? *I piccoli maestri* - come oggi *Bau-sète!* - è scritto in italiano: le sfumature dialettali sono esigue. E tuttavia il libro ha una intensità di movimento che non è minore. Come sempre, Meneghello è divertente. Un momento: finora s'è parlato del gusto che Meneghello ha per le infiltrazioni o le commistioni dialettali: ma i suoi giochi sono più complicati.

Cito a caso un riporto dall'Anonimo Romano - la cronaca dell'uccisione di Cola di Rienzo - e i numerosi riporti da *Pinocchio*. Ma c'è dell'altro, e sono certi esigui, velocissimi intarsi d'importazione inglese. Meneghello è un anglovicentino; ha passato buona parte della sua vita a insegnare letteratura italiana in Inghilterra. Questa è biografia.

Anch'io, anche se non ho motivo di vantarmene, ho una biografia. E in questa è reperibile una lunga professionale frequentazione delle lettere inglesi. Dirò subito quel che mi sembra chiaro: Meneghello è veramente un anglovicentino. La sua grazia, il suo umorismo - ho detto la parola - potrebbero venirgli da certi autori veneti, come i Gozzi (non direi Goldoni) ma mi sembra che gli venga proprio dagli inglesi. Forse Meneghello mi è congeniale, oltre che per la fonetica del cognome, proprio perché abbiamo abitato, ignorandoci, certe squisite dimore: quei saggisti del

Settecento, quei narratori dell'Ottocento e anche recenti maestri, piccoli maestri dell'*understatement*, dell'elusione, del dire e non dire, della buona educazione nel cuore della tragedia che è il colmo dell'umorismo. Lo confesso: leggendo Meneghello ho spesso riso, ma anche ho provato qualche sussulto di sgomento - il tutto un po' dickensiano, ma Meneghello non è dickensiano. Forse Addison, forse De Quincey - la memoria miniaturizzata, maniacale di De Quincey.

Come tutti i grandi giocatori, Meneghello ha una altrettale memoria miniaturizzata; e un gusto altrettanto maniacale per la ripetizione, per parlare sempre della stessa cosa, praticare lo stesso gioco, e insieme offrire un esito diverso, mai noioso - la noia è la grande musa della narratologia nazionale - ripetitivo e inedito come certi superbi raccontatori di storielle di paese, che si incontrano al caffè.

Ma il caffè di Meneghello è una scenografia mentale: questa sì potrebbe essere una invenzione di un Goldoni; il caffè è una «figura retorica», una estrosa umiliazione per accogliere il letterato puro, il «bocca d'oro» sulle cui labbra si posarono le api, durante un sonno profondo, infantile e regale.

VINCENZO MONTI

*Lettoe incantato dalla voce dei classici*

Diciamo la verità, l'avevamo quasi dimenticato. Eppure sui famosi «passi scelti» dell'*Iliade* di Omero tradotta da Vincenzo Monti, molti di noi hanno cominciato a farsi un'idea della letteratura. Che cosa ci sembravano allora quei versi, alcuni dei quali ci sono rimasti nella testa, definitivamente? Chi non ricorda «Cantami o Diva del Pelide Achille»? Bene, torno alla domanda: che cosa era per noi quell'*Iliade* del Monti? Ci dicevano che era poesia.

Dunque la poesia era fatta a quel modo: di parole che non esistevano da nessuna altra parte, parole inventate, parole desuete, rifatte sul latino o sul greco, parole stravaganti: «foro» per fossero, «furo» per furono, «gìano» per andavano; una lingua in cui i giovanotti si chiamavano «donzelli», in cui

gli insulti erano «detti acerbi»; c'era qualcosa del libretto d'opera, ma si capisce, quella era la poesia. I poeti, ci persuadevamo, potevano, loro sì, ma solo loro, scrivere a quel modo. E tuttavia qualcosa imparammo: in primo luogo appunto che nel linguaggio letterario potevano entrare tutte le lingue, anzi tutte le età di tutte le lingue; non esistevano parole vecchie per il poeta, né parole esotiche: il vocabolario era la sua preda.

Certo ci impressionò il fragoroso fasto del verso del Monti; ci colpì l'impudicizia sonora, quello che chiamerei lo sfacciato «fare poesia». Ma, intanto, quel gran suono era qualcosa di nuovo, che non avevamo mai sentito, quasi uno strumento musicale scoperto ora per la prima volta, qualcosa di raffinato, di violento, di imprevedibile; un po' ghironda, un po' glassarmonica, un po' fagotto.

Di quelle antiche letture m'è tornata impetuosa memoria quando mi son trovato tra le mani una edizione recente dell'*Iliade* montiana, curata e ben commentata da quel curioso ingegno di letterato che è Michele Mari. Onestamente, dagli anni di scuola non m'ero più gran che occupato di questa *Iliade*; né sapevo che il Monti ne aveva fatto quattro edizioni (la quarta, quella che conosciamo, è del 1825). Di edizione in edizione, il Monti, consigliato, assistito da amici, dotti, grecisti – si sa che lui il greco lo sapeva assai poco – andava ritoccando, rifacendo, riscrivendo; e molte note di questa bella edizione ne rendono conto.

Ma come ci appare oggi questa famosa *Iliade*? Ricordavo il bel frastuono dei versi, mi sembrava letteratura invecchiata, e poi sapeva un po' troppo di scuola. Ma un po' per curiosità, un po' per nostalgia, mi son proposto di rileggerne un paio di canti, facciamo tre, per rinfrescarmi il ricordo, come rileggere una vecchia lettera, ascoltare un vecchissimo 78 giri.

Ecco, le cose sono andate così: non mi sono più fermato, e mi sono riletti tutti e ventiquattro i canti; letti d'un fiato, completamente affascinato, senza saltare una riga, da «Cantami, o Diva» fino al «domatore di cavalli Ettore». Onestamente, non me l'aspettavo; ma ora che l'ho letta a quel modo, mi sembra non già d'aver rivissuto una vecchia esperienza di lettura, ma di aver scoperto qualcosa di affatto



nuovo. Perché questa *Iliade* del Monti è senza dubbio qualcosa di straordinario, uno dei grandi libri della nostra letteratura.

Leggo che Valgimigli, ed era un grecista, la giudicò un capolavoro di «cantata eloquenza», e la definizione mi piace molto. La prefazione del Mari insiste sul neoclassicismo imperiale, napoleonico, del Monti, ma quel che mi ha colpito è stato qualcosa d'altro; malgrado la vocazione monumentale, la lingua poetica del Monti è quanto di più mobile, di più mescolato, di più sapientemente impuro si possa immaginare.

«Ne risulta» cito una nota del Mari «pur nella complessiva altezza e levigatezza, un impasto linguistico di straordinaria ricchezza».

Trovo la parola dantesca, la parola latina, la parola italiana usata nel senso latino, la parola squisitamente tecnica – come i termini che designano le armi – parole quotidiane e parole lussuose.

Prendo a caso un verso: «Quando il marito di Giunon lampeggia» (X, 5); la parola «marito» appartiene ad un sistema di immagini del tutto estraneo al lampeggiare, tutti sanno che i mariti per solito non lampeggiano affatto; ma questa astuta, maliziosa giustapposizione crea un effetto singolare, inedito, divertente. C'è un momento, verso la fine, ultimo canto, in cui Priamo sfiora il milanese: «La va, come tu dici / mio dolce figlio».

La lettura di questa *Iliade* è sicuramente eccitante e assolutamente rapinosa; gli dai un dito, e quella ti trascina, verso dopo verso, sempre uguale e sempre mutevole, varia, inventiva; si ha la sensazione di assistere ad una favolosa e grandiosa rappresentazione, splendida di sontuosa coreografia, una sequela di scene patetiche, e violente, e di rado, ma quanto intense, scene tenere, mollemente affettuose; e il tutto articolato in una lingua che non potrebbe essere più sontuosa e insieme fantasiosa, un linguaggio che ha la compattezza della voce di un gran cantante, o piuttosto di molti cantanti.

Non v'è dubbio che vi sia molto di teatrale nella invenzione del Monti, e di un teatro eloquente, tra Metastasio ed Alfieri: diciamo che questa *Iliade* è una superba recitazione, forse va

pensata come un oratorio - penso a Händel -, come un concerto vocale, accompagnato dai preziosi strumenti di una orchestra settecentesca.

Ci dicono che non bisogna dimenticare che si tratta di una traduzione, e di quale testo. E qui il discorso si complica. Infatti, il testo originario è presente, ma di una presenza fantomatica, eccitante e grandiosa, ma ciò che a noi tocca maneggiare è ciò che chiamiamo la traduzione di Vincenzo Monti. È, o non è, *l'Iliade*? Un bel problema per sofisti; il Monti non è un interprete; è un regista, di quella razza che rifà l'Amleto in vestiti moderni; o uno di quei pianisti, come Glenn Gould, che inventano un pezzo che crediamo di conoscere a memoria - come la *Marcia Turca* di Mozart.

ANNA MARIA ORTESE

*Aspra letizia*

Ho davanti a me tre libri di Anna Maria Ortese; due sono ristampe: sono *Silenzio a Milano* (La Tartaruga, 140 pagine) e *L'Iguana* (Adelphi, 204 pagine); il terzo libro, *Il mormorio di Parigi* (Theoria, 108 pagine), raccoglie scritti «sul tema del viaggio» come dice la quarta di copertina; si tratta di articoli «pubblicati intorno al 1961» sul «Corriere d'Informazione» e sul «Mondo».

Mi intenerisce quella precisazione imprecisa, «intorno al 1961», che mi rivela un disordine e una incautela che credo di capire. Cominciamo dal primo e dall'ultimo titolo. *Silenzio a Milano*, sette racconti milanesi, ci riporta la Ortese di *Poveri e semplici*, e forse di *Il mare non bagna Napoli*; dico forse, perché quest'ultimo è una lettura di vent'anni fa, di cui ho un ricordo intenso quanto nebbioso. Quella Ortese inclinava al patetismo del miserabile, si dichiarava neorealista, e in *Poveri e semplici* ci offriva un esempio di sentimentalismo staliniano, un genere che ebbe qualche fortuna nelle nostre lettere.

*Silenzio a Milano* è una antologia di squallore e tenerezza. Stranamente, gli articoli di *Mormorio di Parigi*, pressoché contemporanei del *Silenzio a Milano*, che è del 1958, sono quasi sempre tutt'altra cosa. Il testo che dà il titolo al libro è

uno splendido documento di innamoramento visivo, una passionalità per le immagini che invade il linguaggio, lo gonfia di una densità psicologica, una feconda confusione di affetti e sensazioni. Cito qualche riga, una eccitata didascalia del cielo inglese: «Era grigio, e più grigio. Blu. Poi di un turchino agitato; poi di un celeste non comprensibile; poi di un turchese macchiato di ricordi; poi di un grigio pieno di resistenza al dolore; infine di un incantevole grigio color gatto domestico...». Tuttavia, per quanto possano essere interessanti questi due libri - e il secondo qui citato è in pratica una raccolta di testi mai letti - il vero caso, il problema, la scoperta è *L'Iguana*. Questo, che potremmo chiamare romanzo, è del '65, due anni prima di *Poveri e semplici*, con cui nel '67 l'Ortese vinse lo Strega. A quanto pare, con *L'Iguana* non vinse nessun premio; più esattamente, il libro passò pressoché inosservato; e poiché io non ho alcun diritto di darmi delle arie, debbo confessare d'averlo letto solo ora; il che non sarebbe così male, non fosse il fatto allarmante che si tratta di un libro del tutto straordinario.

Forse in quegli anni potevamo polemizzare un po' di meno sui libri di Bassani e Moravia, e leggere *L'Iguana*. Nell'opera letteraria dell'Ortese, *L'Iguana* è un libro del tutto anomalo; non assomiglia a niente, così come il genio non assomiglia al bravo scrittore. È un'altra cosa, assolutamente. Basta leggere tre, quattro pagine, e vediamo scomparire scaffali su scaffali di libri contemporanei. Ci accorgiamo subito, in primo luogo, di quale struttura e dinamica sia il linguaggio della letteratura; ho detto «dinamica»: questo linguaggio si muove con alacrità animale, e insieme con una complessità di suoni, di echi, di stridori e rintocchi che è per l'appunto una di quelle invenzioni che non si possono né imparare né insegnare. Nessuno scrittore ha insegnato all'Ortese questa callida acredine del discorrere, quella volatile furia e insieme quella macerazione labirintica che danno, fin dalle prime pagine, una letizia aspra, inquieta, insonne e insieme allucinatoria.

Il linguaggio letterario è l'ultima e definitiva forma di incantamento, di carmen, l'ultima formula che agisce e costringe l'inesistente ad esistere; e l'incantesimo

dell'*Iguana*, appunto, agisce. Volendo, si può chiamare «romanzo» questo libro; ma forse è inutile. Ha qualcosa della fiaba, e insieme della ballata, della filastrocca, dell'incubo, del sogno, del delirio; appunto, è un incantesimo che agisce. La formula fa uscire dal nulla molte immagini, alcune plausibili, come via Manzoni a Milano, altre delicatamente improbabili, rapidi coaguli del nulla: «L'Iguana», naturalmente; o l'isola di Ocaña, cui approda il milanese conte Daddo; e che in questa isola magata arrivi un milanese è gioco assai ilare, non fosse anche di squisita tetraggine.

Molte avventure accadono nell'isola, tra cui anche un processo per stabilire chi mai sia colpevole dell'uccisione di Dio; ma quel che più di tutto turba e affascina è la storia dell'iguana e degli oscuri, torbidi rapporti che la circondano. «L'Iguana» non è altri che una iguana: un animale dolcemente mostruoso che fa da serva ad esseri umani che parte la detestano, parte ne avvertono il buio fascino; e la stessa iguana è un essere insieme mite e sordido, stolto e di occulta, non verbale sapienza, creatura totalmente, cioè, priva di anima, cui è negato un giudizio finale, e insieme capace di strane devozioni, di meticolose e insieme inette astuzie, ignobile e sacro, come un mostro di antiche mitologie; e certo un fiato mitologico informa di sé questo essere disgustoso e commovente, che genera conflitti e devozioni.

Può venire la tentazione di leggere *L'Iguana* come una allegoria; e direi che continuamente si intravedono i segni geometrici di un disegno della mente, i progetti di una macchinazione dell'intelligenza; ma *L'Iguana* rifiuta la consapevolezza concettuale, il severo, nitido gioco di corrispondenze dell'allegoria; ed anzi questo libro è uno stupendo atto devozionale alla impurità della fantasia, alla occulta e sinistra attività del linguaggio, alla letizia del deforme e del discontinuo. E tuttavia la malignità infantile dell'iguana ha un che di allegorico, ma di una allegoria invasa da un gran vento psichico, un disegno geometrico riconoscibile e insieme deformato da uno sfregio che probabilmente è un ideogramma.

Tutto sussulta, tutto è instabile e insieme lucidissimo in questo libro, questo accadimento verbale che si è fatto

leggibile grazie alla devozione di una severa Sibilla; libro, che sembra non avere autore, ma solo essere un perfetto «apporto», come dicono gli spiritisti. E tuttavia per descrivere questo stupore non posso che citare alcune righe, quanto inquietanti, della stessa Sibilla: «Ma tu (Lettore, se sarai portato a chiedere spiegazione) di questi continui passaggi da un luogo in un altro; di questi intarsi di casa, di vento, di pozzo, di sentieri frementi, e muti interni, di vive foglie e di morti muri, di raggi di sole e raggi di lampada, di cammino e di stasi, di immobilità e movimento, e soprattutto di un crescente dolore, di una tristezza senza requie, di una rabbia indicibile, mista a parole usuali...».

Può accadere ad uno scrittore di scrivere un libro impossibile, e di saperlo tale, e di riconoscerlo, insieme, luogo familiare e sede dell'enigma; impossibile a risolversi, e senza il quale non si può, non si osa vivere.

EDGAR ALLAN POE

*Così Edgar Poe spiega l'universo*

«Il 3 febbraio 1848» leggo sul quarto di copertina di un volume sottile e schivo «Edgar Allan Poe tenne una conferenza di due ore sulla Cosmogonia dell'universo alla Society Library di New York...». Quella conferenza, che Poe tenne l'anno precedente alla sua morte, doveva poi diventare *Eureka*, tra le opere di Poe forse la più singolare e certo la più negletta. Difficilmente reperibile anche in inglese - la si può trovare in un Penguin, *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, collocazione assai singolare - esce ora, alla buon'ora, in traduzione italiana presso una nuova e solidamente fantasiosa casa editrice (Theoria, traduzione di Agostino Quadrino, introduzione di Giulio Giorello).

È lecito chiedersi come mai quest'opera, che fu in certo modo il testamento intellettuale di Poe, sia stata così sistematicamente evitata, ignorata, trattata, insomma, come si usa fare con gli zii che alzano il gomito e i cugini con modesti ma imbarazzanti precedenti penali. Sia nell'opera di Poe che nella letteratura dell'Ottocento, *Eureka* è un'opera strana, aliena, apparentemente ambigua, anzi un gesto di

presuntuosa usurpazione intellettuale di uno scrittore di racconti e poesie nel terreno impervio e diffidente della scienza.

*Eureka* è una descrizione dell'universo, fondata essenzialmente sulle ipotesi ed enunciazioni di Keplero, Newton e Laplace. È dunque una «spiegazione» dell'universo ad uso dei letterati che di matematica non capiscono nulla, così come nel Settecento si ebbe un galante *Newtonianismo per le dame*? Assolutamente no. Il genere letterario cui appartiene *Eureka* è arcaico: l'opera di Poe è forse l'ultimo esempio di un genere che ebbe i suoi inizi tra i presocratici. Possiamo giudicare un antenato di questo Poe un Empedocle, magari un Lucrezio. A metà dell'Ottocento, secolo ormai invaso dalla euforia scientifica, un testo insieme contemporaneo e presocratico doveva riuscire stravagante e insensato. Poe contava su una edizione di cinquantamila copie, che gli sembrava ragionevole per un volume di cento pagine che conteneva la «verità» sull'universo; trovò un editore che ne stampò cinquecento copie, e gli diede quattordici dollari, compenso forfettario. Mai rivelazione venne trattata in modo tanto avaro. Le cinquecento copie si vendettero male.

Ma insomma, che è mai *Eureka*? Appartenendo ad un genere presocratico, non è facile definirlo. Ad esempio, ho scritto che Poe riteneva di avere esposto in questo libretto la «verità»: ma che intendeva per verità? All'incirca quel che intendevano, suppongo, Empedocle o Lucrezio. Sebbene Poe usi concetti e citazioni scientifiche, non solo non è uomo di scienza, ma è fundamentalmente estraneo alla scienza come sistema di «fatti», nozioni, catalogo di fenomeni. La sua operazione è esattamente il contrario.

Dato un catalogo di eventi, di fenomeni, trasformarlo in un «individuo» - «individuality», è il termine di Poe; vederlo come unità che agisce, vive, ha un'origine, un divenire, una fine, e soprattutto un «significato».

Propriamente, Poe non parla di significato, ma tutto il suo discorso punta in questa direzione. L'universo ha quel significato che dà significato al nostro essere nell'universo. Secondo la lettura che Poe dà dei testi scientifici, l'universo nasce da una volizione divina, che irraggia gli atomi in ogni

direzione; codesti atomi sono omogenei, in numero enorme, ma finito; giacché l'universo di Poe è finito e mortale. La gravità newtoniana è il sintomo mortale del mondo. Allorché cessa la divina volizione creativa, che diffonde gli atomi, questi vengono dalla gravità indotti a ritornare alla primitiva unità e semplicità. Ma poiché altro non è che un sistema di relazioni - attrazione e repulsione - quando si ricostituisce l'unità, cessano le relazioni, e l'universo non esiste più; solo la Divinità permane, cui è affidato il compito di ricreare l'universo.

La storia dell'universo è anche la nostra storia; e la fine dell'universo è, insieme, la nostra fine, e la nostra restituzione alla originaria eternità divina. «Ma questo cuore divino, che cos'è? È il nostro stesso cuore». Sebbene l'universo obbedisca ad un moto di sistole e diastole da nulla a tutto e di nuovo a nulla, la morte non esiste, né è mai esistita. Avendo in mente i racconti e le liriche di Poe, appare chiaro che *Eureka* è un testo conclusivo, il luogo in cui si raccolgono gli innumeri fili di una indagine mentale tra le più sottili e travagliose.

Il lettore di *Eureka* riconosce continue citazioni, allusioni a temi che hanno generato la letteratura di Poe: da *Gli assassini della Rue Morgue* ai dialoghi, alla breve e mirabile *Isola della fata*. Resta da vedere in che senso questo testo esponga la «verità». Poe scrittore è un testimone del linguaggio; e da questa condizione viene la sua conclusione, affascinante e illuminante, che la «verità» è semplicemente «coerenza»; dunque un risultato linguistico, non un catalogo di fenomeni. Potremmo dire che un linguaggio coerente è vero, e null'altra forma di vero ci è concessa. Poe precisa: la forma più alta di coerenza si ha nella poesia, che la realizza anche nel suono, nel ritmo, in ciò che egli definisce «simmetria», una necessaria corrispondenza delle parti, una perfetta congruenza. Solo la poesia esige tanto, dunque solo la poesia è «vera».

Il libro di Poe è straordinariamente denso, e in questa didascalia molto ho ommesso. Ma credo che quel che si è detto basti a far sospettare che quest'opera singolarissima, questa invenzione arcaica e moderna, pone problemi che non finiscono con il quarto di copertina. L'assoluto, duraturo

insuccesso che ha arriso a questo testo ha senza dubbio un significato. Faccio un'ipotesi. Quando Poe scriveva *Eureka* il concetto di universo come «individuo», dunque come entità dotata di destino e senso, era pressoché scomparso. Il tentativo di Poe era stupendo ma stravagante, come l'alchimia o la necromanzia. Poe, scrittore di simboli, si rivolgeva ad un mondo che era un cimitero di simboli; doveva toccare alla letteratura - alla sua «coerenza» veritiera - riscoprirli e restituirli alla loro misteriosa esistenza.

Ma l'universo per ora, come «individuo», è morto. L'universo della scienza è stranamente simile al gabinetto delle meraviglie di Atanasio Kircher. Il mondo è affollato di occulti fantasmi, da «buchi neri» a «quasar», «nane bianche», «novae» e «supernovae». Non spetta agli scienziati, e mai è spettato, descrivere l'universo come luogo del destino, come spiegazione di noi che lo spieghiamo. Questo è il compito di Empedocle, di Lucrezio, di Poe: è compito degli uomini del linguaggio.

Dal tempo di Poe meravigliose ipotesi e scoperte si sono accumulate; ma in qualche modo il mondo in cui viviamo si è allontanato. Il mondo di Poe è oracolare: quello in cui viviamo è un luogo diventato moralmente estraneo; i suoi fastosi enigmi ci sconcertano; forse abbiamo sbagliato universo. Non credo sia un caso che dallo spazio esterno aspettiamo l'arrivo di esseri probabilmente mostruosi e mirabilmente malvagi. Davanti a questo universo la letteratura tace; forse non riesce a ritrovare la sede del destino e dunque della «coerenza». Ma finché la letteratura non parlerà l'universo non esisterà, giacché esso è una figura retorica.

Tuttavia esistono indizi che l'immaginazione sappia che questo universo attende di essere scoperto. Penso alla fantascienza, nome sotto cui nell'edizione Penguin è rubricata anche *Eureka*. Non mi interessa il fatto che la fantascienza sia letterariamente quasi sempre inerte: mi interessa la sua esistenza, come sintomo di un problema. Il problema di immettere nuovamente il destino nello spazio dei buchi neri e delle nane bianche. Finché l'universo non esiste, né può esistere se non avendo significato e destino, noi stessi non abbiamo senso: siamo una ulteriore stranezza



in una qualche bacheca di Atanasio Kircher.

Tuttavia noi, esseri umani, abbiamo il linguaggio; possiamo parlarlo in modo «coerente», «simmetrico»; in definitiva, il linguaggio è un deposito di incantesimi, di interventi oracolari, di invenzioni dell'immaginazione. I suoi interventi sono arbitrari e non tanto accertano la «verità» quanto sono la verità, secondo la formula di Poe. Naturalmente le formule sono arbitrarie, come è arbitrario un verso, un racconto; come siamo arbitrari noi stessi, in quanto smentita al necessario, inattaccabile nulla.

FREDERIC PROKOSCH  
*La vita si sconta ridendo*

Nel 1985 apparve, presso Adelphi, *Voci*, di Frederic Prokosch. Non lo lessi subito, e so perché; il nome di Prokosch non era del tutto ignoto, ma si era in qualche modo legato a una vecchia edizione, forse Bompiani, e probabilmente a una copertina sopravvissuta nell'inconscio, e forse quel vecchio Prokosch s'era contaminato con qualche libro che non avevo amato, suppongo fosse uno Steinbeck, magari quello che in italiano si nominò *Furore*. Insomma, era un nome che aveva dei parenti e un modo di presentarsi che mi insospettivano; ahimè, di queste cose può esser fatta la fortuna di un nome.

Qualcuno mi disse di leggere *Voci*; lo presi in mano e lessi quel libro di quattrocento pagine in qualche ora. Un libro affascinante. Certo, la materia era straordinaria; *Voci* raccoglie una serie di colloqui con i grandi della letteratura del Novecento; gli inglesi e gli americani c'erano tutti, da Eliot a Hemingway a Joyce; ma c'era anche qualche italiano, Moravia e Praz, e c'erano molti francesi e Mann e Brecht.

Ma non era la testimonianza a sedurre; era la straordinaria felicità, l'impetuosa astuzia con cui i grandi letterati - ma c'era anche uno stupendo tennista, Tilden - diventavano personaggi e, insieme, allucinazioni. Tutti quei personaggi erano un poco deformi, e insieme vivi di una vitalità demonica, acre, patetica, irosa. Erano attori di una recita che si stava svolgendo nella testa di Prokosch. Ma c'era un'altra

qualità che adescava, ed era la clamorosa felicità dell'autore; Prokosch aveva scritto quel libro in nobile vecchiaia, ma il libro era testimonianza di una felicità di vivere, di aver vissuto che sembrava inesauribile, sfacciata, provocatoria. Gli scrittori erano apparizioni la cui non rara infelicità sembrava studiata per adornare la letizia vitale dell'autore.

*Voci* cancellò definitivamente quella oscura memoria di copertine e dubbie parentele; restava la curiosità di sapere se quella felicità era un vizio costantemente fecondo di Prokosch. Ora esce, sempre da Adelphi, *Gli asiatici*. Al contrario di *Voci*, *Gli asiatici* è un libro giovanile; anzi l'opera prima di Prokosch. E in *Voci* ce ne parla spesso, e ci informa che fu un singolare successo.

*Gli asiatici* è un libro bizzarro: racconta un viaggio attraverso l'Asia da Beirut a Hong Kong. Ma il viaggio è del tutto mentale; non è mai stato vissuto. Ma di nuovo Prokosch affronta il lettore con quella dinamica che ho chiamato felicità. È un libro di avventure fantasticate con straordinaria letizia. Come *Voci*, non ha una struttura, non è un racconto, non comincia e non finisce se non in termini geografici; come *Voci*, è un libro assolutamente affascinante, e come *Voci* l'ho letto in qualche ora, con qualche cruccio vedendo assottigliarsi lo strato di pagine ancora da leggere.

Non sono certo che *Gli asiatici* sia un libro sull'Asia; è piuttosto un libro sull'avventura di esistere, il divertimento sfrenato e ambiguo di essere una creatura umana in mezzo ad altre creature umane. Ma perché l'Asia? Si può tentare una ipotesi. L'Asia è una terra polimorfa, antica, vecchia, senile, e insieme infantile, iniziale. È il luogo eletto della confusione, anzi dell'esistere come confusione, errore, imprecisione, e intensità, malizia, innocenza. In questo viaggio accadono cose improbabili, e insidiose, e perigliose; ma non mai allegoriche. C'è dappertutto un po' di amore, un po' di morte, un po' di violenza, e molto gioco, molta sporcizia, e odori forti, gli acri e decomposti odori di un continente insieme decrepito e inconsumabile.

Direi che il senso di questi complessi, variati odori, questo aroma disfatto e fecondo, è la qualità che domina questo libro di viaggi sognati; e mi riporta alla memoria una indimenticabile alba, l'arrivo a Bombay, e l'irruzione nella

mia vita mentale di una qualità, una congiura di odori quale mai avevo avvertito nella mia vita. L'Asia si lascia immaginare come un luogo odoroso, perché l'odore è pervasivo ed invisibile, non ha età e insieme allude alla decomposizione e all'eros. Dopo aver letto *Voci* e *Gli asiatici*, Prokosch appare uno scrittore estremamente accattivante; ma naturalmente questa è una descrizione molto burocratica. Come dire «naso regolare». Confesso di essere disabituato ad avere a che fare con uno scrittore così sfrontatamente felice, capace di godere gli incidenti della vita come se la vita fosse uno strepitoso best-seller. Non è vero. Siamo tutti abituati a una certa quantità di sofferenza, a un po' di infelicità, due gocce di dolore cosmico, e la vera Senape del Cimitero. Non pare lecito a uno scrittore essere così insensatamente felice, godere non solo l'altrui ma la propria decadenza come una splendida trovata di un regista dotato di uno sfrenato talento cosmico.

Direi che Prokosch è un «comico», nel senso in cui poteva esserlo un teatrante settecentesco. Ricordo che, a Venezia, traduceva *La locandiera* di Carlo Goldoni. Come quei comici, Prokosch ha qualcosa del libertino, della spia, del congiurato; la sua memoria è identica alla sua fantasia: quando non fa la spia, è un agente provocatore. Mi lascio provocare.

RAYMOND QUENEAU  
*La favola bicefala*

In un saggio non meno provocatorio che programmatico, *Littérature potentielle*, tra le molteplici strutture artificiali, destinate a sorreggere e tenere a bada l'ispirazione, Queneau cita il «roman intersectif», il romanzo a intersezione. Mi pare assai probabile che questi *Fiori blu* (Einaudi) illustrino per l'appunto questa inconsueta specificazione dell'incondito genere «romanzo», vasto e impreciso governatorato che confusamente amministra poemi cavallereschi e registi catastali. Da quando codesto genere del romanzo venne eretto in ente letterario, gran cruccio dei narratori più sottili è stato, appunto, in qual modo lavorare quel gran corpo, sanguigno ed esorbitante,

con le arguzie della retorica, come strapparlo dall'immondo abbraccio con la vita in cui langue con crescenti fortune; trovare, insomma, l'equivalente romanzesco del sonetto, della rima, della strofa.

In questo romanzo Raymond Queneau si è provato nell'arduo tentativo, via via opponendo e intrecciando due nitide ed ambigue fole, come si allacciavano le vaghe ambagi medievali, i «plots» elisabettiani, gli astuti disegni metrici e strofici trovadorici. Vi è qualcosa di preziosamente arcaico nell'idea di letteratura cui Queneau obbedisce: una escogitazione radicalmente preromantica, ingegnosa e lievemente maniacale; dopo lungo malgoverno ispirazionale, nuovamente si disegna un'idea dura e geometrica della letteratura: mito gelido, anche vagheggiamento fratesco, insieme enciclopedico e favoloso, da cui nascono pagine lavorate su di una segreta, allusiva trama di acrostici, di corrispondenze artificiali; così che l'autore giunga al difficile approdo del libro passando per il diletto mare dei glossari gergali, dei dizionari delle arti e mestieri, dei bestiari, dei cataloghi dei mostri e degli impossibili: grifi, incantesimi e allegorie.

Ostinato recuperatore e anzi trascrittore del francese oggidiano, vivo, parlato, affatto estraneo all'algebra cartesiana delle scuole - per cui vagheggiò una traduzione «in francese» appunto del *Discorso sul metodo* - Queneau non è mai stato un naturalista, un romantico innamorato della lingua viva, e non più populista di un archimandrita bizantino. Raccoglie e maneggia le sue scoperte linguistiche con felice concentrazione filologica, e vien da pensare che egli lavori, da lessicografo arcaico, su un Thesaurus, un catalogo badiale, immerso in un'aureola di dottissima polvere, in cui una grafia minuta e fanatica registra i mirabili insulti, le turpitudini immaginose della parlata recente e recentissima: così che nulla di più raffinatamente plebeo si può immaginare di questa prosa fitta di giochi verbali, di clandestine, maliziose preziosità erudite.

I lettori italiani già conoscono di Queneau il delizioso, fulmineo *Zazie*; ma forse Queneau toccò il colmo della sua felicità letteraria negli *Exercices de style*, libro dissennato e assolutamente grande, nel quale novantanove volte si

racconta, in novantanove stili diversi, un episodio men che irrilevante; testo che restituisce al lettore l'antica, mirabile idea della letteratura come macchinazione, arguto inganno, sogno esatto ed assurdo, cui collaborano geometria, retorica, e l'asciutta follia del riso.

*I fiori blu* narra con malizia di parlata dotta e parigina una fola bicefala, che da un lato si impigrisce su una chiatta sulla Senna, dall'altro percorre rapinosa il caos della storia di Francia, dalle crociate alla Bastiglia. A due personaggi viene affidata la gestione dei due itinerari: un longevo, o reincarnato Duca d'Auge, un paziente e bizzarro Cidrolin. Le due fole sono legate da una delicata ambiguità: giacché la storia di Francia, in cui grandeggia il canagliesco Duca d'Auge, è materia dei sogni di Cidrolin, e quest'ultimo par vivere solo nei sogni del Duca d'Auge.

Entrambi i personaggi sono in odore di illegalità: il Duca d'Auge è «eretico, aristocratico e provinciale», Cidrolin, scampato ad una oscura disavventura giudiziaria, è eretico quanto può esserlo il pensoso abitatore di un barcone, provinciale come un cittadino misantropo, aristocratico come un coltivatore di oziosa solitudine. Entrambi stanno chiusi in una inafferrabile gabbia verbale, praticano il «neologismo», e si fanno strada tra oggetti inquietanti: il parigino, tra strumenti alchimici, il duca, tra barche e automobili.

Difficile escogitare alcunché di più trito e tetro dell'antica sentenza che in qualche modo paragona la vita dell'uomo, l'uomo stesso e la sua felicità, ad un sogno. Gli scrittori, infaticabili predatori di banalità filosofiche, di profondismi d'accatto, non potevano lasciarselo sfuggire, e occorrerà appena ricordare Shakespeare e Calderón. Anche Queneau ricorre a quell'arcaica immagine: ma la adopera nella sua formulazione letterale. Ed ecco il profondismo trasformarsi in arguzia strutturale, un gioco vagamente irresponsabile prendere il posto di un ponderoso filosofema. Per tutto il libro, mai sappiamo se Cidrolin sogni di essere Duca, o viceversa; e poiché alla fine i due fantasmi si incontrano, ed anzi il Duca succede a Cidrolin al governo della chiatta, dubitiamo non siano entrambi figure di altro, autonomo sogno, che sogni non solamente ciascuno dei due, ma anche il loro reciproco sognarsi.

Felicitemente esentato dalla goffa vessazione della obiettività, Queneau si abbandona - se verbo tanto femminevolmente passionale si addice ad un tal cinico innocente - alle bizzose e bizzarre macchinazioni delle parole: da astuto incantatore, si svaga a scovare nuove formule atte a provocare inedite catastrofi, celebra minuscole cerimonie verbali, tiranniche ed assurde come le invenzioni di Humpty Dumpty. È certo vero che in talune paranoiche descrizioni, analisi demenziali e volgarismi improbabili, si riconosce la parodia dell'«école du regard», o del positivismo logico, o altro ancora; e tuttavia non parlerei di satira, ma di colto divertimento, di deformazione ilare di privilegiate figure retoriche; e così si conferma l'immagine di una letteratura che si fa con altra letteratura, che rifiuta il commercio con la vita o la realtà, come rudimentali e ingombranti metafore.

Fantastica ed asciutta è l'invenzione stilistica: e Italo Calvino l'ha squisitamente mimata nella sua traduzione, con una lievità elegante e teppistica, elaborata e felicemente casuale: una lingua sapientemente frolla, tra furbesca e stolta, quale ben si conviene a questo vasto affresco antistorico, tanto solenne e coerente da voler concludere - o forse principiare - nell'unico modo che si addica alle esigenze stilistiche della storia, questo arrogante catalogo di anacronismi: un conciso, esauriente diluvio.

JOSEPH ROTH

*L'impero inesistente di Roth*

Qualche settimana fa, ho letto *La passeggiata*, di Robert Walser. L'osservazione è fondamentalmente inutile, giacché il libro di cui intendo parlare è *Fuga senza fine*, di Joseph Roth (entrambi pubblicati da Adelphi). Più che inutile, l'osservazione è «superflua»; e dunque ridiventa pertinente, giacché sia che parliamo di Robert Walser sia di Joseph Roth è impossibile non parlare a lungo della superfluità. Sia Walser sia Roth perseguirono questa condizione, coltivando il primo una sua psicopatica ed esatta vocazione a «servire», nascendo il secondo in una patria prossima ad estinguersi

come idea della convivenza, prima ancora che come Stato: l'Austria-Ungheria.

La «servitù» di Walser, come l'esilio di Roth diventano delle metafore di una non esistenza dalla difficile, spietata e gentile pedagogia. Né l'uno né l'altro accettano il gravame, la dignità di essere in un luogo, in una sede sociale, in una veste pubblica. Entrambi sono usciti di casa, in modo così definitivo che la casa, alle loro spalle, ha cessato di esistere. Si può uscire dal mondo per fare una passeggiata, come ha fatto Walser nel suo racconto di una disperante lievità, una ilarità angosciosa; si può vagabondare, non trattenuto da freni o da amori, come uno dei tanti personaggi ai quali, di libro in libro, Roth affida un documento della sua dubbia esistenza.

Il lettore di Roth o di Walser non può non avvertire che questa condizione di estraneità è un luogo mentale, un non luogo dal quale si può osservare il mondo, secondo le parole di Roth, senza aspirare più a «creare». Ma esiste ancora un mondo osservabile, quando si è pervenuti a questo estremo grado di superfluità? Il Walser della *Passeggiata* è un fantasma spiritoso, un folletto enfatico e fatuo; certo, assomiglia molto - i fantasmi hanno le loro astuzie - ad un essere umano, anche se è una maschera lisa ed erratica; il mondo di Walser è talmente dilatato nelle sue maglie che il compito dello scrittore pare ridursi ad una ricognizione delle lacune; se penso ad altri romanzi di Walser, *L'assistente* e *Jakob von Gunten*, rammento solo degli spazi discontinui, una diffusa devitalità capace di concentrarsi secondo leggi che sembrano terrestri.

Nel caso di Roth, non v'è dubbio che l'imitazione del mondo è assai più minuziosa; ma la minuzia non modifica la qualità di codesta imitazione, che non ha attinenza alle cose, quanto agli spazi tra finzioni di cose. Se in Walser il fantasma è al centro, anonimo, mite, furbo protagonista, in Roth si avverte l'angosciosa sensazione che può toccare ad un personaggio umano irreparabilmente periferico, espulso, ignorato da una macchina mondiale disfatta e dispersa; il personaggio di Roth tende, ma non tenta, ad abitare uno spazio che non può definirsi luogo.

Roth è uno scrittore post austrungarico; ma nella sua

vocazione, la sconfitta fu qualche cosa che non ha a che fare con la Storia; fu una morte, vissuta ora definitivamente dall'ombra del defunto. Nel mondo di Roth, il morto Impero aveva questo di straordinario: di essere formato da un sistema di periferie, ruotanti attorno ad un centro estremamente angusto, qualche strada di Vienna, un caffè, un arcaico imperatore. In quel mondo era possibile avere una patria che non fosse l'ignoto e sinistro idolo che preparava il suo avvento.

Possiamo dirlo un mondo a vocazione nomadica, ebraica. Ma nell'opera di Roth questo mondo è dato come un presupposto inesistente. L'Impero dalle innumerevoli patrie minuscole e locali è stato dichiarato inesistente. Dunque, bisogna vivere e muoversi all'interno di questa inesistenza. Un impero inesistente non ha né confini né capitali; non emette passaporti, non è in grado di perseguitarti; ma non impone doveri, ed è pronto a lasciarsi dimenticare. Non avendo confini, nessuno sa mai se ne è fuori o al centro; probabilmente siamo sempre al centro. Chi ha letto altri romanzi di Roth, la vicenda dei von Trotta in *La Cripta dei Cappuccini* (Adelphi) e nella *Marcia di Radetzky* (Longanesi), o frequentato la Vienna operettistica e tragica della *Milleduesima notte* (Vallecchi e Garzanti) o scrutato la geniale iracondia di *Tela di ragno* (Bompiani) può trovare in questa *Fuga senza fine* il riassunto, la somma della disperazione e della felicità di Roth.

La storia di Franz Tunda, ufficiale austriaco fatto prigioniero dai Russi, che fugge e ripara in Siberia, cambia nome, si inventa un fratello, ripetutamente e non senza retorica si innamora, partecipa alla rivoluzione non appena s'accorge che esiste, e finisce nuovamente vagabondo in un Occidente stravolto e lacunoso, è anche la storia di un itinerario verso la superfluità. Franz Tunda va attorno toccando con i propri instabili piedi la superficie del pianeta; non è un globetrotter, né un esploratore; è un nomade che non può affidarsi a nessuna istituzione. Come puro, straziante gioco della fantasia, una istituzione può essere amata e perseguita. Tunda in Siberia ha nella mente una fidanzata viennese; quando la incontrerà, non la riconoscerà. In Germania, ha notizia di una sua moglie siberiana.



Nessuna condizione umana riesce ad andare oltre la purezza e la povertà della favola. Tunda non può credere alla esistenza delle cose tra cui vive; il mondo è un gioco illusionistico - il fratello falso gli è infinitamente fraterno, ma il fratello vero è incomprensibile ed ostile - ed è un sintomo; le case cadenti e il «canto dei tarli» sono sintomi onesti, perché parlano della definitiva diaspora dell'esistenza. «Sano e vivace», «giovane e forte», Franz Tunda si dichiara, senza patetismi, nell'ultima riga della sua storia: «Superfluo come lui non c'era nessuno al mondo».

OLIVER SACKS  
*Quel noi che sono io*

Leggo il nome dell'autore sulla copertina verde: Oliver Sacks. Il nome non mi dice nulla, inglese o tedesco? Il titolo mi incuriosisce: *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Un libro di nonsense? Di giochi pericolosi? Un giallo? Fantascienza? Parapsicologia? Un frammento inedito delle *Mille e una notte*? Ecco, ci siamo vicini. Questo libro ha a che fare con *Le mille e una notte*; anzi lo dice subito l'autore stesso, il misterioso misterico Sacks, in una citazione a mo' di epigrafe: «Parlare delle malattie è un intrattenimento da *Mille e una notte*». Vorrei precisare; l'intrattenimento si alimenta di malattie di un tipo speciale; infatti Sacks, come leggo nel risvolto, è un neurologo.

Le malattie di cui si occupa, le sue *Mille e una notte*, sono misteriose malattie, malattie inverosimili, una casistica sconvolgente, che in questo libro trova il suo regesto: un libro sconvolgente; parola che non uso per pura libidine aggettivale, ma perché questi racconti hanno delle implicazioni sconvolgenti. Dunque, il libro racconta - e il signor Oliver Sacks è uno straordinario raccontatore - una serie di casi clinici: ci sono dei malati, se così vogliamo definirli, che patiscono disturbi stravaganti, inverosimili, che tengono più dell'incantesimo che della tradizionale patologia.

Ad esempio c'è una donna, dalla vita ricca e calda, che istantaneamente perde il proprio corpo; il corpo c'è, sta lì, ma lei non lo vede, non lo sente più; le membra non sono più

sue, sono di nessuno, le può usare solo ricorrendo alla volontà, deliberatamente; nessun gesto le è più naturale, ovvio, spontaneo; tecnicamente, ha perso la «propriocezione», una parola per me nuova, che indica la capacità di frequentare con naturalezza il proprio corpo. Il racconto che dà il titolo descrive il caso di un valente musicista che ha perso la capacità di identificare ciò che vede; è capace di descrivere, maneggiare figure geometriche, riconosce i simboli delle carte; ma se gli mettono davanti un guanto, resta perplesso: «Una superficie continua avvolta su se stessa. Dotata di cinque estremità cave, se così si può dire... Potrebbe essere un portamonete per monete di cinque valori diversi». Costui pare vincolato ad un mondo di solidi e numeri astratti, un mondo di icosaedri e cifre; ma nulla di ciò che è vita gli è accessibile.

C'è la storia del marinaio che, superati i diciannove anni, ha perso se stesso. La sua memoria è intatta, meticolosa, appassionata per quei diciannove anni; poi si è misteriosamente sbriciolata; ciò che gli accade gli sparisce dalla mente nel giro di secondi; ha cinquant'anni, ma non si è mai congedato dal suo diciannovesimo compleanno. «Roosevelt è morto; ora c'è Truman. Si preparano tempi splendidi». Perennemente, il marinaio è uno che ha appena «vinto la guerra». Una donna ha perso la nozione dello spazio che sta alla sua sinistra; nel suo universo, tutto sta da una parte, a destra. Se vuol toccare qualcosa che sta alla sua sinistra, e che sa che esiste perché glielo dicono, deve far ruotare la sedia finché quella cosa riappaia alla sua destra: allora può «esistere». Accanto a colui che dimentica, c'è colui che ricorda tutto; Sacks rimanda allo studio di un famoso psichiatra sovietico, Lurija, sul caso di un uomo che, dalla prima, mutola infanzia, non aveva dimenticato nulla; altri hanno addosso zone di memoria inesistenti e stupide, la maledizione di ascoltare infinite volte una vecchia canzone adolescente. Ci sono due gemelli, tecnicamente definibili come «ritardati», che si parlano scambiandosi numeri primi; il loro possesso mentale dei numeri primi è totale, ma pare non posseggano altro.

Potrei continuare, ma non credo che sia utile; questo è un libro da leggere e da meditare, non da leggere in riassunto.

Leggere e meditare: già; perché, che libro è mai questo? Chi è Oliver Sacks? O meglio, che cosa è?

Se fossi capace di scrivere un racconto e volessi un personaggio come Oliver Sacks, metterei le cose in questo modo: il signor Sacks ha avuto una serie imponente di vite anteriori, nelle quali, sotto apparenze diverse, ha sempre fatto sostanzialmente lo stesso mestiere. È stato verosimilmente un pitagorico; certamente è stato un chierico minore dei misteri eleusini; intorno al secondo secolo della nostra era è stato un bizzoso teologo gnostico; mille anni dopo lo troviamo negli umbracula della scuola di Chartres, intento a mescolare i neoplatonici e Mosè; passano tre secoli, ed eccolo alchimista a Praga, e dopo due secoli ha tutta l'aria di un Rosacroce insinuato tra i giacobini. Oggi è un neurologo, oscilla tra psichiatria e letteratura, o forse è il documento più probante della loro identificazione.

Questa ipotesi di romanzo vuol dire a sua volta qualcosa: sto cercando di dire che al di là del fascino terribile della casistica psichiatrica, e della cattivante bravura narrativa, questo libro ha un senso che mi è difficile definire: ho in mente due parole, «filosofico» e «teologico»; ma del primo qui non interessa la concettosità egoica, e del secondo la rigidità deduttiva. Potrei dire, uso «teologico», ma nel senso che questa parola poteva avere nel *Timeo* di Platone, o presso gli gnostici, o tra i sumeri.

Quante chiacchiere. Insomma, questo voglio dire: questo libro nasconde una lettura del mondo che potrei definire in questo modo; esiste un elemento negativo, un buio essenziale, che non è eliminabile; ma, e qui è il prodigio, esiste un elemento che al buio si oppone, qualcosa che non si può chiamare luce, e che è impossibile spegnere o disperdere. Il malato non guarirà, ma non diventerà mai la malattia. Qualcosa in lui non conosce infermità; sa nascondersi nelle catacombe del corpo, può scendere una infinita scala verso intollerabili abissi, ma non cadrà mai nel fondo; non perché è coraggioso, ma perché non può farlo.

Che cosa è? Non è l'io; forse è l'anima, ma ancora viene a mente quell'anima superiore che Platone sovrapponeva ad altre anime inferiori; giacché anche questo traspare da questo libro: ciascuno di noi non è un «io», è un «noi»; ma

uno di questi noi, appunto, è l'irriducibile. Può sembrare strano; la psichiatria tende fatalmente alla teologia. Da Pitagora a Jung non ci sono poi molti modi per interrogare, insidiare l'enigma.

EDOARDO SANGUINETI

*Un giuoco dell'oca che si muove con varia tensione*

Recentemente, parlando di Gombrowicz, accadde a Edoardo Sanguineti di far l'elogio della parodia: genere letterario da arcaicamente beffardo cresciuto a dignità di moderna tragedia; appassionatamente ne elogiò la vocazione maliziosamente mimetica, il procedere per deformate, odiose citazioni; giacché la parodia sceglie appunto il materiale stilistico che detesta, e con quello appresta i suoi collages, i suoi enigmi, con sardonica, mistificante dottrina. *Il Giuoco dell'Oca* di Sanguineti è, appunto, una «parodia» di questo genere: documento di odio ingegnoso, della ricerca delle forme letterarie specifiche dell'odio nell'ambito del nostro universo linguistico, sovraffollato e degradato. Calcolata invenzione retorica, *Il Giuoco dell'Oca* offre mentite descrizioni in un linguaggio artatamente esangue; in realtà, offre ritagli da collage, cataloghi di enigmi e di emblemi.

Colpisce ad apertura di pagina la singolare, accanita povertà del linguaggio: e varrà la pena di parlarne brevemente. Non si tratta di prosa da toccare direttamente, da apprezzare come autonoma invenzione: ma di uno strumento che ha pertinenza solo nell'ambito di un preciso disegno letterario. Dunque, non si tratta di prosa «lucida e rigorosa», come si è scritto con radicale fraintendimento; anzi, direi, non si tratta propriamente di prosa. Si veda un esempio: «Il tavolo è a destra di chi guarda, un po'. I libri, sopra il tavolo, sono tutti aperti. Sono tutti libri illustrati, carichi di figure. Poi c'è una piccola cosa, che sta sempre lì sopra il tavolo, anche quella. È una piccola cosa in una specie di scatola di metallo, in plexiglas. Ci sono tre strati di plexiglas, a fare la piccola cosa, con tante altre piccole cose, però, messe lì sopra...».

Sanguineti, è chiaro, non vuole in alcun modo costruire una

prosa rigorosa, ma piuttosto una «non prosa»; non vuole scrivere, ma elaborare una parodia di scrittura, di rigore, di linguaggio. Scrive calcolatamente «male»: perché questo è il linguaggio del personaggio simbolico, dell'eroe totalmente negativo, insieme colpevole e innocente; ed è un linguaggio che ha la funzione di organizzare i materiali secondo certe linee deformi, di maneggiarlo e insieme giudicarlo. Il libro trascrive una tetra, ignara testimonianza su un luogo accaldato e rubicondo, che il testimone ignora essere l'inferno. In questo calcolato, talora patetico, equivoco, in questo dissennato, indifferente, maneggio di oggetti volta a volta infimi e potenti, si colloca la tensione del libro.

Schegge, cenci leopardiani, goethiani, danteschi ci avvertono quale sia l'oggetto della parodia: che definirei, brevemente, la morte lussuosa, filosofica, colta. All'anonimo, instabile protagonista si offrono una morte abbietta, rottami di oggetti rituali. Queste pagine brulicano di «cose»: quadri, manifesti pubblicitari, fotografie, macchine teatrali, libri; il narratore programmaticamente miope insegue gli enormi profili di oggetti agevolmente sconci, in mezzo ai quali si impaludano, ormai ottusi e sfiniti, i già numinosi archetipi; affatto incanagliti, questi, inventariati con lessico invilito e sordo: come accade all'arcaica macchina della morte, ora espediente letterario e sgangherato ordegno: «La cosa si è mossa. La cosa è montata sopra gigantesche ruote di ferro. Ha i cingoli di ferro, che si vedono di sopra, come li ha un carro armato. Poi ha le falci di ferro, anche, che si vedono di fianco, come le ha un carro falcato».

Eccitato e minacciato da questi temi, *Il Giuoco dell'Oca* si muove con varia tensione, talora sottile talora facile, via via per le «case» del gioco puerile in cui si svergogna la solenne scansione del fato. Il gioco dei dadi punta, faticosamente, alla ricerca di un linguaggio congruente ad una palus putredinis che ha perso anche la dignità inabitabile dell'inferno; ed è ricerca perplessa, notturna: «Scrivo, al lume di quella candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i miei fogli, sopra i miei libri con le figure, sopra il mio teschio giallo. Scrivo come può scrivere, appunto, uno che è molto miope».

JAVIER TOMEO  
*Mamma, sei un mostro*

Tre o quattro anni fa, un amico spagnolo mi suggerì di leggere uno scrittore di cui non sapevo nulla: Javier Tomeo. Mi fece aver una copia di un suo libro, lo persi, me ne fece avere una seconda; lo misi da qualche parte, me ne dimenticai, poi mi capitò fra le mani e presi a leggerlo. Dopo forse dieci pagine ero persuaso che quell'amico spagnolo aveva ragione: Tomeo era uno scrittore affascinante; dirò meglio, era fatto apposta per affascinarmi. Il libro, non ancora tradotto in italiano, era *El castillo de la carta cifrada*, «Il castello della lettera enigmatica»; poi seguì *Amado monstruo*, che ora esce da Mondadori (*Amato mostro*), poi ancora *El cazador de leones e Preparativos de viaje*.

Il primo libro agì come una sorta di folgorazione; era la scoperta di uno scrittore che sapeva giocare: giocare con la letteratura, giocare con le parole, giocare con i temi - ah, i temi! Tomeo finge di prendere un tema preciso, un tema classico, e via via lo stravolge, lo sposta, fa uscire, come un prestigiatore, un altro tema da sotto il tema, ed ecco ha già buttato da parte questo tema, lo sta manipolando, distorcendo, inquinando; Tomeo è uno splendido inquinatore di temi; ti offre qualcosa che sembra chiaro, coerente, ed ecco che di pagina in pagina quel «qualcosa» diventa una faccenda mostruosa, una deformità insieme divertente e inquietante, buffa e drammatica, ma soprattutto una deformità ingegnosa, qualcosa che rammenta certi pittori stravaganti illusionisti, allucinatorî.

Suppongo che il lettore si aspetti una recensione di *Amato mostro*, ma vorrei brevemente deluderlo; vorrei parlare brevemente del *Castello della lettera enigmatica*, per spiegare in che consiste il gioco di Tomeo. In quel racconto - i libri di Tomeo sono sempre racconti lunghi, più che «romanzi» - un nobile spagnolo consegna ad un messaggero una lettera destinata ad altro nobile, che abita un castello non lontano. Consegnandogli la lettera, dà anche istruzioni: come si dovrà comportare il messaggero, a seconda delle reazioni del destinatario. Le istruzioni sono meticolose - Tomeo è sempre meticoloso nelle sue stravaganze - e

improbabili; sono ampie, articolate, tengono conto di tutte le possibilità.

Il libro consiste in questo solo: nelle istruzioni date al messaggero; ma la «carta cifrada» resta tale; in nessun momento viene spiegato o indicato il tema della lettera; e il racconto si svela come un discorso intorno a qualcosa che non esiste, e tuttavia ha alcune straordinarie capacità di agire; la lettera è un oggetto misterioso, forse magico, forse un animale, un nulla; esistono solo le istruzioni.

Ho appena riletto *Amato mostro*, che a suo tempo mi parve meno straordinario del *Castello*. Ma alla nuova lettura mi si è rivelato un libro di straordinaria sottigliezza, un gioco più stretto, un pezzo di un virtuosismo più malizioso, torbido e insieme ilare; perché Tomeo è uno scrittore sempre divertente. La situazione «apparente» su cui si fonda il racconto è il colloquio di un tale che chiede un posto di guardia notturna presso una banca, e un dirigente di tale banca, cui spetta accettarlo o rifiutarlo. Potrebbe essere una situazione teatrale, ma Tomeo ha spostato il tono trascrivendo quasi tutto il dialogo in discorso indiretto; e in breve tutto viene spostato: il tema si deforma, il problema si moltiplica, il colloquio diventa una sfida paziente, lenta, in cui sempre di più si parla d'altro. Il tema che affiora è l'Amato mostro, la madre.

Il postulante e il dirigente sono totalmente estranei, eccetto in questo punto: i rapporti con la madre; ma non solo la madre storica, ma tutto ciò che comporta la presenza di una madre: il divieto di vivere, la convivenza drammatica con qualcuno destinato a pre-morire, l'ambivalenza di odio e amore, indistinguibili, che lega il figlio e la madre; e forse un sospetto di delitto. Occorre appena dire che nel racconto non accade nulla; nei racconti di Tomeo il Novecento è il personaggio costante: tutto è solo una tessitura di parole, un discorso sottovoce, una chiacchiera durante un temporale in una stanza in cui potere e assenza di potere si riconoscono uguali.

Sono amici, il postulante e il dirigente, o sono nemici mortali? Anzi, sono veramente presenti, o le sole presenze sono due immagini materne, due fantasmi, due personaggi maestosi e intollerabili? Hanno mai conseguito i due «figli»

una vita che non sia il prolungamento di un incubo amoroso, non sono forse fantasmi secreti da fantasmi? Non vorrei aver dato l'impressione che vi sia, dopo tutto, un vero tema, e che sia il rapporto del figlio con la madre, magari un ennesimo discorso edipico. In realtà anche il discorso sulle madri è un pretesto, e se tema si vuole che ci sia è il gioco dei temi che racchiudono altri temi, e questi si rivelano diversi da quel che fingono di essere. Sono temi il possibile delitto, o la mano con sei dita, o - un pezzo di gran classe - la descrizione dell'itinerario dalla casa del postulante alla sede della banca, o il discorso sulle ricette delle due madri, o sulla segretaria che deve essere assunta, o, infine, sulla mostruosa, ambigua castità dei due colloquianti.

È un gioco allegro, e un gioco sinistro? Nella invenzione di Tomeo c'è sempre qualcosa di sospetto, di infido, una lucidità che pare alleata della follia, una coerenza maniacale; ma si sa che, misterioso orrore, nel cuore della demenza si acquatta il riso.

ANGUS WILSON

*La signora*

Angus Wilson è uno scrittore sgradevole. Ce lo conferma, dopo *Anglo-Saxon Attitudes* e *Hemlock and After* (in italiano, *Prima che sia tardi* e *La cicuta e dopo*, ed. Garzanti) questo suo terzo romanzo, *Una signora di mezza età* (*The Middle Age of Mrs Eliot*, trad. di Ugo Tolomei, ed. Garzanti). Aggiungiamo subito che il suo non piccolo e non volgare fascino sta tutto in codesta sgradevolezza. Non è disturbo patologico di una coscienza letteraria, il greve senso di disagio che trasuda dai romanzi di Wilson, né viene da fatuità morale o intellettuale che egli sappia adibire al proprio lavoro di scrittore: è una scelta adeguata, lucida, anche elegante.

Un sentore di fallimento, di rallentata decomposizione percorre le catacombe delle sue narrazioni: luogo ove si radicano passioni amare e ontose, abitato da persone clandestine e tetre. Infrena nei migliori codesta condizione segretamente febbrile il senso del decoro, ritegno affatto



sociale, cui è affidato un compito moralmente eroico: situazione squisitamente ironica. E di tragica ironia, giacché le passioni che vengono ridotte ad ordine con tecnica tanto pateticamente inadeguata, sono penose quanto intimamente esagitate: passioni fatali.

In Inghilterra, dove Angus Wilson è considerato tra i pochissimi romanzieri importanti, lo si è definito spesso scrittore satirico, ironico narratore della società inglese del dopoguerra, che vede mescolati esemplari di assai lontane generazioni: uomini nuovi del *welfare state*, e residui di una sconfitta aristocrazia, inetta ed eloquente. A me pare che Wilson abbia tentato un obiettivo assai più periglioso: una descrizione di società che della satira ha il disdegno ma non la buona coscienza; il rancore, senza la dignità ideologica; l'ironia, ma non il distacco. È racconto insieme ilare e torvo; dignitoso e indiscreto; appunto, sgradevole. Il gesto con cui presenta i suoi personaggi falliti ed efficienti, nei quali alle fortune terrene si mescola la sventura metafisica, è insieme colmo di decoro e privo di significato. Quanto solennemente ammonisce: ma non ammonisce a nulla. Qui, in questa dinamica ineffettuale, sta la sua singolare intensità di scrittore.

Angus Wilson ha un particolare interesse per i rapporti umani: il che non parrà eccezionale, trattandosi di un romanziere. Ma affascina il lettore la assoluta, perfetta, a suo modo eroica antieconomicità di codesti rapporti, la ottusa e inane faticosità, il raschio dell'ingranatura slabbrata; qualità insieme degradante e nobilitante. Si veda questa *Signora di mezza età*: è la storia di Meg Eliot, sposata felicemente ad un grande avvocato; in un incidente incomprensibile e un po' ridicolo - un attentato in un paese asiatico - il marito perde la vita; la vedova tenta di dare alla propria esistenza una nuova coerenza; cerca di allargare e rendere più stabili i rapporti con alcune sue amiche; fallito codesto tentativo, si rivolge al fratello ormai quasi straniato, dopo anni di lontananza: David, stoico e anormale, che da poco ha visto morire di cancro il suo amico; tra David e Meg si crea un rapporto disteso e affettuoso, ma in qualche modo irrealistico: per cui alla fine Meg se ne stacca, e si prova ad affrontare la vita da sola.

Il libro è una serie di studi su rapporti inadeguati: anche, sulla qualità morale, sulla eroicità specifica che si richiede per tentare un rapporto umano; condizione cui si approssima solo il solitario David, capace di una imitazione di santità. David ha la straordinaria attenzione, la perfetta intelligenza affettiva necessaria per distendere il discorso di menzogne di una vita in una verità limitata e viziosa, malata e incattivita, ma autentica. È chiaro che in codesta idea della esistenza e delle sue relazioni non v'è luogo per scelte dettate da autonomia ideologica o intellettuale; gli assensi e i rifiuti hanno una giustificazione passionale: malafede radicale, restituibile a buonafede solo grazie all'impresa eroica della intelligente devozione morale. In una sua recensione, discorrendo di Camus, Wilson scrisse: «Il romanzo deve esprimere la propria filosofia a livelli non intaccati dai poteri dell'intelletto: le sue immagini debbono venir frantumate dalla pressione della vita, prima che possano parlare alle nostre emozioni e ai nostri sensi». Le condizioni naturali della esistenza, fatali e concrete, di cui si occupa il romanzo, possono essere attinte solo grazie ad una difficile stoltezza, una sottile viltà intellettuale.

Potremmo parlare di uno stoicismo di Wilson: un masochismo non esibizionista, e che pertanto rilutta alle formulazioni universali, ed elude la tragedia: giacché questa richiede un rito pubblico, o quanto meno una pubblica impudicizia. Il guitto attinge il tragico in quanto indecoroso; noi non sappiamo quel che sarà il Giudizio Universale, ma non sarà certo un capolavoro di buon gusto, né di *understatement*. Wilson ha appunto il genio dell'*understatement*, della allusione insieme sommessa e insultante. Si veda, in *La cicuta e dopo*, con quanta discrezione vada alla propria morte il protagonista, il letterato Bernard, sposato ad una demente, e incline in vecchiaia a tristi affetti segreti; o, in *Prima che sia tardi*, l'eleganza fatua e dolorosa con cui Gerald, storico illustre, ferma la sua vita interiore in una serie di gesti di autoironia: uomo non spregevole, ma codardo, irretito in una serie di rapporti sgradevoli, invadenti ed ambigui, sebbene profondamente gli ripugni la qualità ricattatoria e volgare dell'ambiguità.

I rapporti umani di cui si occupa Wilson non hanno, né potrebbero avere, la lentezza, la volontarietà dei rapporti amichevoli, da cui esula ogni imperativo di destino. I rapporti di amicizia qui descritti sono rari, retorici ed inefficienti; e nemmeno attingono la tensione eroica. I rapporti veri si hanno con amanti, mogli, mariti, figli, fratelli: relazioni che non abbiamo scelto, che ci ha imposto un destino che sarebbe retorico definire nemico. Codesti rapporti non si possono né sciogliere né intraprendere *ad libitum*: ed anzi nemmeno si possono maneggiare direttamente, ma solo con gesti indiretti, goffi e approssimativi. La inadeguatezza che avvolge questi legami risale insieme alla povertà umana che si impegna, alla intrinseca improbabilità del nostro mondo. La morte casuale e lievemente ridicola del marito di Meg porta un clima da operetta in un libro solenne. Allo stesso modo, in *Prima che sia tardi*, il ragazzino vizioso che vive con John, figlio di Gerald, muore in un miserabile incidente automobilistico, che è anche mal raccontato: quasi Wilson si fosse persuaso di partecipare dei poteri e dello stile del destino, che esegue gesti rovinosi in modo goffo, parte per sua naturale rozzezza, parte per velleità di *understatement*.

Codeste convergenti convinzioni, della primarietà dei rapporti passionali o comunque «dati», e della loro inadeguatezza, hanno consentito a Wilson di scoprirsi un genio del tutto speciale per quello che potrebbe dirsi il nucleo rituale della religione degli affetti: la *Scenata Familiare*. Chi sa gustare questo difficile e impegnativo, e frettolosamente coltivato, genere di rapporto umano, troverà in Wilson cose da godere, da ammirare, da chiosare: scenate futili, risibili, e insieme solenni, inevitabili, colme di trista illuminazione. È noto che nell'ambito della scenata familiare gli elementi concettuali si adeguano alle imperative esigenze dell'umore; le affermazioni di principio e le sentenze ideologiche saranno dunque da utilizzare solo se modulabili da una voce roca, asseverativa ed afflitta: si preferiranno le affermazioni brevi ma articolabili, da lasciar cadere e riprendere, svolgendole durante il rito. Wilson, superbissimo scrittore di dialoghi, mette insieme scenate che, il giorno in cui la famiglia si sarà estinta, si leggeranno nelle scuole, a mo' di documentazione. *Prima che sia tardi* è una rapsodia di

concitati dialoghi, striduli e assordanti. In *Una signora di mezza età* abbiamo splendidi scorci di diatribe, liti bellissime, piene di velocità e di vergogna, tra Meg e le amiche: ad esse tuttavia manca la corrusca tensione della lite domestica. Una avvertibile segreta tensione tra Meg e il fratello non erompe mai in aperto contrasto: in primo luogo, perché la vocazione solitaria di David impedisce una troppo individuale concentrazione affettiva; poi, perché in quel rapporto mancano la stoltezza, la volgarità, l'invasione goffa e arrogante che contraddistinguono i rapporti necessari. Nessuno dei due esce dalla propria *privacy*, che è la versione sociale e sommersa della solitudine.

Il precario equilibrio tra solitudine e passione è retto da un continuo sforzo di autodisciplina, intesa anche nel suo senso collettivo. David trova un lievissimo indizio di grazia nel suo ostinato lavoro di coltivatore di fiori; qualcosa che lo difende, come egli dice, dalla lascivia degli abbandoni intellettuali. Bernard si difende scrivendo, organizzando una casa per giovani scrittori; più infelice è Gerald, appunto perché più indulgente a se medesimo. La socialità di codesta disciplina cela la tensione interiore. Come lo stilista che, arrampicatosi sul suo emozionante posatoio, si desse ad ostentare un puntiglioso interesse per il sottostante capitello.

Wilson è uno scrittore ambizioso. Non è compito da poco, affascinare con temi sordidi, pagine lente, senza speranza di distensioni, di quelle spurie letizie cui talora indulgono anche i grandi romanzieri. Questo fascino Wilson lo consegue con la coerenza, la purezza del suo disgusto. Un disgusto limpido, che tiene il posto di metafisica e morale: tanto limpido, da potersi usare come una forma di schivo, retrattile amore.

ALEKSANDR ZINOV'EV

*L'odio e il riso*

Un libro come *Cime abissali*, di Aleksandr Zinov'ev (Adelphi), è la delizia del critico, la prosperità dello studioso, e la disperazione del recensore. Il critico può scrivere un mirabile saggio, fondare un'estetica, rispondere pensosamente, confortato da questo testo, al nuovo e

tormentoso problema: «Esiste una crisi del romanzo?»; lo studioso può annotare, spiegare, documentare, e nell'insieme mantenere in sobrio decoro una modesta famigliola; ma il recensore, il lettore veloce di libri lenti, il lettore che non può consentirsi salti d'umore, il recensore diventa matto. Mi chiedo se ci sarà mai stato, a suo tempo, un recensore che, tempo una settimana, abbia dovuto decidere se presentare *Guerra e pace* come la legittima continuazione dell'Antico Testamento o come la prima puntata di *Via col vento*.

Posso immaginare che un libro come questo di Zinov'ev sia disponibile a recensioni di ogni genere, qualità e tonalità. Se leggerete da qualche parte che questo libro è tetto e repellente, credeteci; se qualcuno scriverà che è un libro di straordinario divertimento, una grande satira, non abbiate dubbi; si dirà che è un libro a chiave, come è evidente, e che questa chiave si può tranquillamente buttare in mare, come è altrettanto evidente; che è un libro squisitamente legato alla problematica locale del mondo sovietico, e che è invece un libro che usa il mondo sovietico come un incidente, un'occasione narrativa; ma si dirà anche che non è assolutamente narrativo, sebbene sia splendidamente raccontato.

Personalmente, ne sono rimasto assolutamente, oscuramente affascinato; mi sono divertito ed ho anche riso, essendo consapevole contemporaneamente che si trattava di un libro sinistro; sono stato irretito in un mondo d'ombre, di disossate e consunte meduse umane, avvertendo insieme che quei bizzarri profili di carta e parole erano capaci di lancinanti squisitezze logiche e di raffinate, sapienti, intollerabili sofferenze. È satira? Non lo so; forse sì, giacché la satira è il genere più ambiguo, più sordido, e sa congiungere in sé l'odio e il riso, la ripugnanza e la seduzione; sa essere disperata e furba. Questo libro è satira come il viaggio di Gulliver tra i cavalli sapienti, i nobili animali che gli rivelano come si possa tollerare d'esser uomini solo difendendosi nella follia.

La follia può ospitare in sé una frenetica violenza logica, minuta e ossessiva, un riso tremendo, una pena assoluta; può essere insieme astratta e centrale, non conosce che ombre ma ne tocca l'essenza immortale, la loro potenza di figure,

quale noi conosciamo nei sogni. Da questo punto di vista, *Cime abissali* si imparenta alla follia. Non mi stupisce che l'autore sia un logico matematico, l'aria che si respira in questo libro è, appunto, di «cime abissali», lucida, rarefatta e impossibile.

Se è vero quel che ho letto, che, invitato ad un convegno in Occidente, Zinov'ev avrebbe risposto inviando un biglietto sul quale era annotata la soluzione dell'«ultimo teorema» di Fermat, irrisolto da tre secoli, posso dire che questo mi sembra un gesto degno di lui. (Chi vuol sapere qualcosa di questo teorema, disperazione e sfida della logica matematica, può vedere la *Storia della logica*, di Kneale e Kneale, Einaudi, 1972).

A questo punto il lettore più paziente avrà diritto ad una certa quota di impazienza; ha ragione, ma è la stessa impazienza che può provare il lettore del libro di Zinov'ev. Di che parla questo libro? Con precisione, non lo so; e non so nemmeno se sia pertinente definirlo «questo libro». *Cime abissali* dà l'impressione, che non mi pare infondata, di essere formato da più libri in qualche modo interfoliati, tenuti assieme da un movimento rotatorio attorno ad un centro. Vi è uno pseudotrattato di sociologia - più esattamente di «sociomeccanica» -; un frammentario e continuamente ripreso discorso sui modi di convivere dei topi; una lenta storia, anch'essa perduta e ritrovata, attorno ad un monumento da costruire; aneddoti, citazioni di eventi, conversazioni apparentemente vagabonde, meditazioni, ritagli di memoria, pezzi di pura irrisione, di fantasticheria, di stupende ed erratiche chiacchiere.

È noto che questo libro appartiene alla letteratura russa non ufficiale; non è uscito in Russia, ma in Svizzera, è costato all'autore il suo posto di lavoro, e ho letto che anche per lui si parla di esilio. Tuttavia non credo che un libro di tanta complessità e, semplicemente, grandezza, si possa leggere come un ingegnoso pamphlet, una polemica contro il modo di governare sovietico, o denuncia della condizione degli intellettuali di quella società. Certo, vi è anche questo: ma, a mio avviso, è incluso nel centro, non è il centro.

La società sovietica presenta semplicemente nella sua forma più pura un modello di convivenza che sembra

appartenere a questa fase della storia dell'uomo. Lo Stato si articola in una infinità di centri di potere gerarchicamente disposti, ciascuno dei quali ricatta ed è ricattato; codesta struttura comporta una selezione specifica, per cui il «superiore» - qualunque «superiore», anche infimo -, sceglie «inferiori» veramente inferiori; lo sciocco, il servile, l'ubbidiente sono i mammiferi destinati a sopravvivere in questa fase dell'evoluzione.

Riproducendosi questo procedimento a tutti i livelli, si avrà una tendenza a coincidere di potere e inettitudine, la società verrà affidata alla lungimiranza dei miopi, alla creatività degli impiegati d'ordine, allo spirito di indipendenza dei servi. La tragedia centrale del mondo di Zinov'ev è il carattere naturalmente eversore, emarginato, delinquenziale che in una società così fatta assumono l'esercizio della logica, la coazione a indagare e soprattutto la creatività. La creatività, che non può essere trasmessa né insegnata, l'invenzione del mondo che deve ricominciare da capo ogni giorno, tutto ciò è minacciato, perseguito, frustrato.

Tuttavia, il pericolo estremo, il «morire» che coincide col «perire», non sta nella repressione, nella pura e semplice brutalità gerarchica, nella vessazione della buona coscienza; sta nella complicità dell'esistere, nella corruzione, il contagio tra interlocutori, la perdita di lineamenti, della dura, solida corporeità che ci fa essere irrimediabilmente noi stessi. *Cime abissali* non contiene personaggi che abbiano un nome: di volta in volta prendono la parola o appaiono davanti a noi il Disfattista, il Calunniatore, l'Imbrattatele, lo Schizofrenico, il Verro, il Chiacchierone. Apparentemente, sono degli pseudonimi, delle definizioni da locandina teatrale; in realtà sono gli unici nomi possibili, gli unici veri. Sono, insieme, nomi di cospiratori, di complici, di maschere, di fantasmi, le esatte allucinazioni del delirio.

## APPENDICE

### *Simbolica testa tagliata*

Vediamo la singolare materia di *Una testa tagliata*, il romanzo di Iris Murdoch pubblicato da Feltrinelli. Martin, marito di Antonia, ha un'amante, Georgie: le ama e le vuole entrambe; ma Antonia confessa a Martin di avere un amante: Palmer, psicanalista, che vuole sposare; ad un certo punto, apprendiamo che Antonia è anche amante di Alexander, fratello di Martin. Costui, turbato dalla infedeltà di Antonia, si allontana da Georgie, che diventa l'amante di Alexander. Palmer ha una sorella, Honor, etnologa: Martin se ne innamora; Honor rilutta. Ma ecco la crisi: Martin scopre che Honor e Palmer sono amanti. Contemporaneamente, Antonia, pur ignara di quel che ha scoperto Martin, si allontana da Palmer; anche Honor se ne allontana e si accosta a Martin; e Palmer parte, assieme a Georgie.

Una efficiente follia combinatoria pare avere ispirato questo perfetto ed esauriente intrico di accoppiamenti, dal quale, è chiaro, esula qualsiasi qualità sessuale e sensuale. Un'arguzia da matematico, da sperimentatore chimico accosta e scosta i personaggi del racconto. Personaggi ideologicamente - non psicologicamente - ambigui; insieme torbidi ed astratti, partecipano tutti del mostruoso, con varia consapevolezza.

È appunto questo mostruoso, che insieme chiama e minaccia, la sede del significato, il luogo inaccessibile cui debbono tendere. Honor più di tutti si avvicina a questo centro: è lei la «testa tagliata», la cosa orrenda che fa profezie, purché lei si metta una moneta d'oro sulla lingua; la mostruosità che, praticata a lungo, con grande sofferenza, dà una «conoscenza anormale delle cose». Forse non sarà inesatto leggere *Una testa tagliata* come la storia di una rigorosa, anche straziante iniziazione; ma a che cosa porti codesta esigente cerimonia, noi non lo possiamo dire ai personaggi, né costoro a noi.



Leggere un romanzo di Iris Murdoch è una esperienza frustrante; la narrazione ci corre davanti con incantevole, provocatoria lucidità: ogni figura è lavorata con fanatica esattezza, si muove in un'aria asciutta, asettica, con gesti scattanti; gli affanni si snodano e giustappungono con perfetto incastro, squisitamente metallico. Ma l'accessibilità, la prossimità di queste immagini è del tutto ironica: noi le inseguiamo a precipizio, senza toccarle mai, senza che esse si volgano mai a guardarci.

Irretiti in una deliziosa mistificazione, euforizzati da eventi nitidi e mostruosi, procediamo di pagina in pagina, illudendoci sempre che la spiegazione sia imminente, che un dialogo, o una rivelazione, o un colpo di scena chiarirà in breve il senso di questa straordinaria danza letteraria. Colpi di scena e rivelazioni si susseguono, i dialoghi sono funzionali ed esaurienti: ma il crittogramma, così minutamente disegnato, i cui singoli elementi sono perfettamente riconoscibili, resta enigmatico. Frustrati, provocati, tentiamo ipotesi, interroghiamo, ci perdiamo in un disagio intollerabile e a suo modo felice: e in ciò appunto sta la squisitezza dell'esperienza.

Per rispondere a queste sollecitazioni della lettura, per assolvere fino in fondo al nostro compito, parte di lettore e parte di celebrante, dobbiamo avanzare alcune approssimazioni. I romanzi della Murdoch sempre hanno struttura, gravità, dinamica simboliche: ma non sono romanzi simbolici. Hanno la violenza asseverativa, l'illusoria, minacciosa coerenza del simbolo, e ci impongono una accelerazione emotiva che serve solo a rendere inevitabile la nostra frustrazione finale. Gesti, figure, immagini hanno le dimensioni, la vocazione del simbolo, e come tali noi li affrontiamo: ma simboli di che, noi ignoriamo e dobbiamo ignorare. L'inane tensione interpretativa è il sapore tragico della lettura.

O forse, meno inadeguatamente, potremmo dire: questi romanzi esemplificano - non senza acredine didattica - la volontà allegorica degli eventi, il loro costante conato a disporsi come elementi di una frase, secondo uno schema che li fa significanti. Come elemento di una frase: cioè, non secondo logica, o moralità o altre segrete e costanti leggi

dello spirito, ma secondo una legislazione rigorosa quanto arbitraria, che inventa e impone la propria coerenza. Dell'allegoria noi riconosciamo non tanto la carenza passionale, quanto la costante traduzione dell'allegoria in altro: elemento rituale, segno di grazia, contrassegno cerimoniale: così, l'amore, pullulante nelle pagine di *Una testa tagliata*, non è sesso, ma potestà aggregante e disgregante, condizione necessaria perché accadano gli eventi; e la sofferenza è un «simbolo di trasformazione», la forma sensibile di una rivelazione imminente. Nel mondo dell'allegoria, criptico ma intellettualmente consapevole, questi gesti e personaggi si presentano come nitidi e crudeli ideogrammi di una lingua ignota: gelidi, quale che sia il loro messaggio; diligenti e sarcastici.

## REFERENZE E NOTE CRITICHE

Manganelli, antologista di sé stesso, ricorreva al sabotaggio dell'arguzia. E si fantasticava giocosamente refrattario: in preda all'orrore carezzevole di una selezione, o degustazione cannibalesca «piacevolmente empia», assimilabile a un sacrificio d'infanti, alla maniera allucinata e paradossale di Swift. «Una antologia è una legittima strage,» scriveva nel risvolto di copertina dell'*Antologia privata* (Rizzoli, Milano, 1989) «una carneficina vista con favore dalle autorità civili e religiose, un massacro commercialmente attendibile». Aveva annotato, nel «Ragguaglio Librario» del dicembre 1949, che non c'è «lavoro più inquietante che scegliere e scartare per fare un'antologia». Persino la parola («un po' scolastica»: poco «ambigua», poco «sottile») gli tornava odiosa, recensendo nel 1990 *I narrabondi*, antologia pubblicata da Ottavio Fatica per gli Editori Riuniti. Nel 1985, Manganelli si volle sottrarre a una pratica così emotivamente impegnativa. E affidò a Graziella Pulce (coadiuvata da Ebe Flamini, nel recupero degli articoli dattiloscritti) l'onere di predisporre gli indici di una scelta in due volumi delle sue recensioni. Il primo volume andava da Omero a Collodi, il secondo era di esclusivo ambito novecentesco. Manganelli intitolò i due volumi *Laboriose inezie* e *Oggidiani* (pensando ai disinganni dell'*Hoggidì* e dell'*Orvietano per gli Hoggidiani* di Secondo Lancellotti): in tal modo aureolandoli, per provocazione, di quel secentesco accademismo che Francesco De Sanctis aveva dichiarato ispiratore di vacue «dicerie». Le *Laboriose inezie* vennero pubblicate nei «Saggi Blu» di Garzanti (1986). Gli *Oggidiani* rimasero inediti. Per i due volumi, Manganelli aveva preparato un unico risvolto, proposto da Garzanti come quarta di copertina: «Non v'è nulla di più futile della recensione; gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomito di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze. Ma appunto questa fatuità insolente può fare della recensione un "genere" letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti, un berlingare senile; e

dunque anche alla recensione può spettare una qualche accoglienza nella disordinata, chiassosa piazza dei mestieri letterari, tra il poema epico e l'epigramma, il sonetto caudato e il capitolo in rima. Diverte pensare l'articolo letterario come imparentato all'Elogio dell'anguilla-pesce nobilmente lubrico - o dell'orinale - oggetto intimo, tristo e irrinunciabile, materia di riso e cruccio. Appunto, un che di ambiguo, di esiguo, di esile ed elusivo, e insieme di futile e povero, e tuttavia costante, una cosa sciocca e inquietante come l'ombra. Se la letteratura è un sogno caotico e sfrenato, una città frequentata da cantafavole, buffoni, prèfiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claque del meditabondo, il parassita del pedante. Ecco, il parassita, nobile, arcaica, odiosa e petulante figura che appartiene alle più antiche tradizioni dell'urbanistica della suburra letteraria. Il parassita è un impasto di smorfie, di fraintendimenti, parole storpiate, echi equivoci, rumori sconci, lazzi pensosi e concetti sbracati; che chiedere di più pertinente a un discorso letterario, ornata, splendida orazione funebre in onore dell'unico eroe attendibile, l'eroe negativo? Indulgenti, preoccupati, gettate il vostro obolo al furbo parassita».

Tra le carte di Manganelli, si conserva l'indice degli *Oggidiani*: «CROCE, [*È stato anche "uomo dell'errore",*] "Corriere della Sera", [20] novembre 1977 [necrologio a venticinque anni dalla morte]; LONGANESI, *Parliamo dell'elefante* [*Longanesi, un espatriato in patria*], "Corriere della Sera", [20] marzo 1983; LONGANESI, *Una vita*, "Europeo", [25] luglio [marzo] 1980; LONGANESI, *In piedi e seduti*, "Europeo", [25] marzo 1980; TOZZI, *Tre croci*, "Europeo", [15] luglio 1980; TOZZI, *Con gli occhi chiusi*, "Europeo", [15] luglio 1980; D'ARZO, *Casa d'altri* [*Torna a casa, d'Arzo*], "Europeo", [1°] giugno 1981; PAVESE, [*Recitava una parte,*] "L'Espresso", [12] luglio 1970; LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, "L'Espresso", [25] aprile 1971; ROSCIONI, *Su Gadda* [*Sua maestà fa le smorfie*], "L'Espresso", [1°] febbraio 1970; GADDA, *La verità sospetta* (trad.) [*Gadda: tradurre è far guerra*], "Corriere della Sera",

[13] novembre 1977; FLAIANO, *Diario degli errori* [*Il segreto di Flaiano*], "Tuttolibri", [11] dicembre 1976; FLAIANO, *Diario notturno* [*Lasciamoci un nemico per la vecchiaia* ], "Corriere della Sera", [3] aprile 1977; LANDOLFI, *Il Mar delle blatte*, "Corriere della Sera", 1975 [scheda di presentazione di Landolfi, inedita in Italia, pubblicata in Germania nella traduzione di Marianne Schneider: *Einführung zu Tommaso Landolfi*, "Freibeuter", 7, 1981]; LANDOLFI, [A caso (*Prosa lucida*),] "Corriere della Sera", [2] marzo 1975; CASSOLA, *Fogli di diario* [*L'autoritratto*, "L'Espresso", 22 settembre 1974]; MORSELLI, *Roma senza papa* [*Raccontò il possibile inesistente*], "Il Mondo", [5] giugno 1975; MORSELLI, *Il comunista* [*Un comunista senza biografia* ], "Il Mondo", [1°] aprile 1976; MORSELLI, *Dissipatio H. G.* [*Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, "Tuttolibri", 26 marzo 1977]; PRAZ, *Voce dietro la scena* [*Morire, che cattivo gusto!*, "Europeo", 9 febbraio 1981]; GABRIELI, *Arabeschi e studi islamici* [*Grasso e magro dell'Oriente*], "Il Giorno", [20] novembre 1973; CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* [*Tarocchi* ], "L'Espresso", [22] marzo 1970; CALVINO, *Una pietra sopra*, "Europeo", [15] luglio 1980; CERESA, CELLI, *La figlia prodiga, Il parafossile* [*Una senile figura retorica* ], "Il Giorno", [26] aprile 1967; BRELICH, *L'opera del tradimento* [*L'Interpol indaga su Giuda* ], "Il Mondo", [7] agosto 1975; ARBASINO, *La maleducazione teatrale* [*Come un architetto dell'anno mille* ], "L'Espresso", dicembre [23 ottobre] 1966; ARBASINO, [Un] paese senza, "Europeo", [15] aprile 1980; 1966; ARBASINO, [Un] paese senza, "Europeo", [15] aprile 1980; ARBASINO, *Specchio delle mie brame* [*Candido rettangolo*], ["Corriere della Sera", 29] dicembre 1974; GINZBURG, *I benandanti* [*I pascoli del Sant'Offizio*], "L'Espresso", [4] dicembre 1966; CALASSO, *L'impuro folle* [*Quattro passi nel delirio*], ["L'Espresso", 3] novembre 1974; FERRERO, *Gilles de Rais* [*Orrido fascino di Barbablù*], "Corriere della Sera", [23] febbraio 1975; PIZZETTI, *I miei fiori le mie piante* [*Non è un uomo, è un bouquet*], ["L'Espresso", 4] febbraio 1979; CEDERNA, *Il mondo di Camilla* [*Una zia furibonda*], "Corriere della Sera", [14] dicembre 1980; *Su Camilla Cederna* [*L'anonimo italiano*], "L'Espresso", [9] luglio 1972

[non è una recensione, è una sarcastica lettera pubblica indirizzata “agli autori di messaggi anonimi” contro la giornalista, vilipesa per le sue posizioni sul caso Pinelli-Calabresi]; CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo* [*Sordida e opaca la Roma di Cerami*], “Il Mondo”, [29] aprile 1976; DEBENEDETTI [Antonio], *In assenza del signor Plot* [*Maschio, romano e “burocrate del nudo”*], “Corriere della Sera”, [7] novembre 1976; FRASSINETI, *Misteri dei Ministeri* [*Anche l’Eden è burocrazia*], [“Il Giorno”, 20] gennaio 1974; FRASSINETI, *Gargantua e Pantagruel* (trad.), “Europeo”, [22] aprile 1980; FRASSINETI, *Diderot* (trad.) [*Il nipote di Rameau (Quando tradurre significa sognare)*], “Corriere della Sera”, [31] ottobre 1984; FRASSINETI, *In mortem* [*Era uomo di una rara eleganza linguistica. Si è spento ieri a Roma lo scrittore Frassinetti*], “Corriere della Sera”, [1°] aprile 1985; CERONETTI, *I Salmi* (trad.) [*Un aspro linguaggio per tradurre i “Salmi”*], “Il Giorno”, [13] dicembre 1967; CERONETTI, *La carta è stanca* [*Ceronetti manicheo dalla parte del Male*], “Tuttolibri”, [25] settembre 1976; CERONETTI, [*La*] *Musa ulcerosa* [*Amare Caino*], “La Stampa”, [9] giugno 1978; CERONETTI, [*Il*] *Cantico dei Cantici* (trad.) [e *Il libro del profeta Isaia*], “Europeo”, dicembre 1967 [18 gennaio 1982]; BRANDI, *Pellegrino in [di] Puglia* [*Il gentiluomo fuori moda viaggia tra esotiche follie*], “Corriere della Sera”, [13] dicembre 1977; MASTRONARDI, *Gente di Vigevano* [*Un Graal di colla e cuoio*], [“Corriere della Sera”, 28] agosto 1977; PASOLINI, *Una vita violenta* [*E poi, è un romanziere in similvita*], “L’Espresso”, [12] agosto 1979; SOLMI, *Saggio sul Fantastico* [*Perché Marco Polo inventò l’Oriente*], [“Tuttolibri”, 25] marzo 1978; SAMONÀ, *Fratelli* [*Dialogo tra fratelli malati di linguaggio*], “Tuttolibri”, [18] marzo 1978; OTTONIERI, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* [*La vita è suono*], “Europeo”, [8] dicembre 1980; CITATI, *Alessandro*, “Corriere della Sera”, [20] ottobre 1974; CITATI, *Il velo nero* [*Lo stile della notte*], “La Stampa”, [9] febbraio 1979; CITATI, *Il migliore dei mondi impossibili* [*Seducante spirale fra libri e miti*], “Corriere della Sera”, [1°] giugno 1982; CITATI, *Tolstoj* [*Tolstoj, quel genio inseguito dalle furie*], “Corriere della Sera”, [10] novembre 1983; BONAVIRI,

*Dolcissimo* [*Fantasmî e magia*], ["La Stampa", 7] aprile 1978; [BONAVIRI], *La divina foresta*, pref., Rizzoli, 1980; BONAVIRI, *Novelle saracene*, "Europeo", [25] marzo 1980; NICCOLAI, *Harry's Bar e altre poesie* [1969-1980], pref., Feltrinelli, 1981; VERGINE, *L'arte ritrovata* [*Alla ricerca delle donne perdute. Per una storia dell'arte al femminile*], "Europeo", [8] novembre 1982; SERMONTI, *Il tempo fra cane e lupo*, "Europeo", [19] agosto 1980; VASSALLI, *Mareblù* [*Ieri ho parlato con Lenin*], "Europeo", [29] marzo 1982; [VASSALLI], *Abitare il vento*, "Europeo", [27] maggio 1980; FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno* [*Un fantasma di nome Europa*], ["Corriere della Sera", 7] novembre 1984; MERINI, *Diario di una diversa* [*Nel manicomio tutto è sacro*], "Alfabeta", [52,] settembre 1983; CAMPORESI, *Le officine dei sensi* [*Come una stanza di torture la cucina di Camporesi*], "Corriere della Sera" [, 12] luglio 1985]. - SAVINIO: *Tutta la vita*, [recensione inedita,] 1969; *Infanzia di Nivasio Dolcemare* [*Zeus accende un sigaro avana*], "L'Espresso", [8] luglio 1973; [*Il*] *Signor Dido* [*Savinio l'Ulisside*], "La Stampa", [13] aprile 1978; *Nuova enciclopedia* [*Quanto si impara alla voce refuso*], ["Corriere della Sera", 1°] maggio 1977; *Scatola sonora* [*Che bello insolentire Wagner*], "Corriere della Sera", [2] ottobre 1977; *Souvenirs* [*Innamoratevene!*], "Tuttolibri", [12] marzo 1977; *Ascolto il tuo cuore, città* [*E Savinio dichiara l'amore per Milano*], "Corriere della Sera", [13] marzo 1984; *Sorte dell'Europa* [*L'intelligente e l'intelligente*], "Corriere della Sera", [19] giugno 1977. - NIENT'ALTRO CHE RETORICA: *Francoforte* [*Francoforte, harem dei libri*], "Corriere della Sera", [17] ottobre 1981; LAUSBERG, *Elementi di retorica* [*Una medicina contro il genio*], "L'Espresso", [14] dicembre 1985 [1969]; PESTELLI, *Trattatello di rettorica* [*Anche per scrivere ci vuole il galateo*], "Corriere della Sera", [10] maggio 1985; *La riga bianca*, "Prospettive Settanta", 1, [aprile-giugno] 1975; *Annali* [*Cronologia universale (Tutto il Gotha dei fantasmi)*], "La Stampa", [14] novembre 1979; *Jung e la letteratura*, "Rivista di psicologia analitica", IV, [2,] ottobre [agosto] 1973».

I quattro fogli dattiloscritti che, affranti dal tempo, contengono l'indice degli *Oggidiani*, sono l'orma fossile di un



libro inesistente: di un'opera non rilegabile, che riluttava a coagularsi in una forma coerente. Manganelli aveva recintato il libro con la sagacia del titolo. Ma non poté non avvertire la fralezza dell'ossatura predispostagli, confusa, approssimativa, e talvolta insidiata dalle sviste. Avrà notato l'intrusione di un articolo alieno (*Su Camilla Cederna*), già incluso, con il titolo *Anonimi*, nel *Lunario dell'orfano sannita* (Einaudi, Torino, 1973, pp. 65-67); e l'inventata indicazione bibliografica relativa a *Il Mar delle blatte* di Landolfi. La narrazione critica del libro predisponeva due sole scansie dedicate all'«oggi» saviniano e all'imperio della retorica; quest'ultima sezione, «Nient'altro che retorica», tra Lausberg, Jung e la Fiera del Libro di Francoforte, entrava in cortese conflitto con la scelta esclusiva dell'oggiadanesimo italiano, e si configurava come un'appendice (a prevalenza narrativa e saggistica, e anche teorica) messa a chiusura di un'antologia di recensioni. Anni dopo, con l'aiuto pratico di Ebe Flamini, Manganelli volle riantologizzarsi. E recuperò per intero e distribuì, dentro l'articolazione omogenea della raccolta intitolata *Il rumore sottile della prosa*, la sezione «Nient'altro che retorica» degli *Oggidiani*. Ormai aveva riposto in un cassetto, e lì abbandonata, la vecchia antologia; senza neppure aver tentato di correggerla e risistemarla. *Il rumore sottile della prosa* venne pubblicato postumo, a cura di Paola Italia (Adelphi, Milano, 1994).

Una nuova raccolta delle recensioni di Manganelli, dopo la morte dell'autore (avvenuta nel 1990), non può che essere ampiamente rappresentativa della vastità dei suoi interessi, che non si arrestarono davanti a confini geografici, linguistici e temporali. Viaggiò in lungo e in largo, Manganelli, sulle carte di un atlante della letteratura: a passi stretti, virtuosamente svagati, seguendo tracciati di parole che gli aprirono nuovi ed eccentrici spazi di lettura. Diario critico di uno scrittore, e autobiografia di un lettore che con raffinatezza retorica maneggiava le recensioni, intensamente scritte, come concisi saggi letterari per pagine di giornali, *Concupiscenza libraria* è un libro strutturato che nella sua trama racconta la libertà fantasiosa, e l'ingegnosità di far giornalismo culturale come operazione intrinseca alla letteratura; e dà, così, forma ordinata a una «dolce demenza

libreria» (*Francoforte, harem dei libri*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 248): alla librofilia, e alla «sensualità dell'intelligenza», di un divoratore di opere non solo di letteratura: «l'amore per i libri parte da un innamoramento, è una passione, è una mania, è una frenesia, è una dolcezza, è uno strazio» (*Il terrorista elegante*, qui p. 23, e *Amore in corpo 11*, qui p. 25). «Per un lettore accanito, lievemente maniacale, come so di essere» ebbe a confessare Manganelli, recensendo sul «Messaggero» dell'8 ottobre 1989 *La morte di Matusalemme* di Isaac B. Singer: «maniacale, come un fumatore di tre pacchetti al giorno, un bevitore di whisky all'alba -, per un lettore coatto ci sono scrittori affascinanti, prediletti, che hanno il potere di cambiargli l'umore, raddrizzargli una giornata andata storta, renderlo blandamente filantropo» (*Nell'inferno quotidiano*, qui p. 181). Manganelli, collaboratore di quotidiani e di riviste di cultura, non era un recensore. Era uno scrittore di recensioni.

Le singole recensioni, sistemate nelle partizioni strutturali, sono punti nodali dentro un sistema di associazioni che le predispone all'intreccio e all'itinerario proliferante di una memoria parallela alle grandi opere dell'autore. E può capitare che, dentro uno dei palchetti più defilati di questa vasta biblioteca, si celi persino il germe di un'audace invenzione da risvolto, degna di pilotare il lettore di *Centuria* nell'esperienza fantastica di una scalata del libro all'incontrario, precipitosamente discenditiva, fino allo schianto. Manganelli recensì il *Dizionario illustrato della lingua italiana lussuosa* di Giampaolo Barosso. E si rammaricò dell'assenza di una parola che potesse designare un «signore barbuto che cade dal ventesimo piano leggendo un settimanale illustrato» (*Ci sveglieremo al «gallicinio»*, qui p. 40). Si sentì sfidato a trovare se non la parola per siffatto soggetto dirupante, una situazione possibile, esemplificabile, filando e sviluppando l'inesistenza di quella parola dentro la concreta amplificazione retorica, e la sottigliezza, di una bandella letteraria. Scrisse nel risvolto di *Centuria*: «Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani

delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara».

Manganelli non era un cronista letterario. E neppure un «lettore di professione», per quanto la definizione non gli dispiacesse: «Paolo Milano si definì 'lettore di professione', che era un vezzo umile, un *understatement*, ma voleva dire: io leggo e do conto di quel che leggo in modo corretto, secondo certe regole. In realtà, il recensore può essere un 'lettore di professione' ma per quanto si sforzi non potrà essere un lettore 'onesto', perché il lettore onesto è una contraddizione in termini» (*Così il critico è perfetto*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 127-28). Manganelli era «buon lettore», in quanto scrittore di recensioni che, onestamente e orgogliosamente faziose, partecipavano della sua strategia letteraria. Guardava al modello offerto dal recensore saggista Edmund Wilson che, in *The Shores of Light* del 1952, era riuscito a «toccare la perfezione di quella miscela di faziosità e acutezza che è nelle ambizioni del buon lettore» (*L'onestà faziosa*, in *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985, p. 194).

*Concupiscenza libraria* accoglie recensioni mai inserite in volume da Manganelli. A completamento del progetto, è prevista una seconda raccolta.

Di seguito si forniscono, sezione per sezione, le indicazioni di ogni singolo articolo sottratto alle pagine spente e remote di riviste e quotidiani vari, non sempre di facile spoglio e di agevole trascrizione. Nel corredo bibliografico, si dà conto anche delle referenze segnalate all'interno delle recensioni; quando l'anno d'uscita del libro recensito coincide con quello della recensione, si è deciso invece di non ripeterlo. Salvo i rarissimi casi (dichiarati dalle parentesi quadre) di interventi pubblicati senza titolo, le intestazioni sono quelle originarie della stampa periodica. I giovanili *Appunti critici 1948-1956* di Manganelli sono citati dall'edizione ancora inedita, curata da Federico Francucci (che qui si ringrazia per la cortese disponibilità).

*Epitaffio per la letteratura*, in «Il Mondo», 22 aprile 1976, p. 52.

Dal 1° al 4 aprile 1976, si era svolto a Orvieto, nel Teatro Mancinelli, il convegno *Scrittura/Letteratura* organizzato dalla Cooperativa Scrittori (cioè dalla neoavanguardia del Gruppo 63). Vi avevano preso parte Malerba, Balestrini, Arbasino, Pagliarani, Eco, Guglielmi, Vassalli. I lavori erano stati aperti da Antonio Porta, che declamò la poesia-manifesto di Toti Scialoja: «Il sogno segreto / dei corvi di Orvieto / è mettere a morte / i corvi di Orte». Manganelli lesse *Epitaffio per la letteratura*. Ai margini dell'incontro, «i corvi di Orte» (i tradizionalisti) si erano dati a «pittoresche contestazioni» (Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma, 2013, p. 220).

## I. CONCUPISCENZA LIBRARIA

### 1. DEL RECENSIRE

*Un «giornalista letterario»*, in «L'Europa Letteraria», I, 2, 1960, pp. 183-86: George Sutherland Fraser, *Vision and Rhetoric*, Faber & Faber, London, 1959. Poi in due raccolte postume: Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2002, vol. I: *Poeti inglesi degli anni Cinquanta*, pp. 167-71; e *Non sparate sul censore*, prefazione di Lietta Manganelli, postfazione di Michele Farina, Aragno, Torino, 2018, pp. 333-37.

*Il terrorista elegante*, in «L'Espresso», 31 dicembre 1967, p. 16: Edmund Wilson, *Saggi letterari 1920-1950*, trad. it. di Giovanni Giudici e Giovanni Galtieri, Garzanti, Milano. Poi nella raccolta postuma: Giorgio Manganelli, *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di Luca Scarlini, Marcos y Marcos, Milano, 1999, pp. 85-88.

### 2. L'AMORE PER I LIBRI

*Amore in corpo 11*, in «Il Messaggero», 25 marzo 1988: Helene Hanff, 84, *Charing Cross Road*, a cura di Marina Premoli, Archinto, Milano, 1987. Poi in *De America*, cit., pp. 150-52.

*Anniversario dei Penguin Books*, in «Tempo Presente», I, 6-7, ottobre 1956, pp. 581-82: William Emrys Williams, *The Penguin Story*, Penguin Books, London. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 289-91.

*Sapore di stampa antica*, in «Italia Oggi», 13-14 maggio 1989; e in «Il Messaggero», 13 maggio 1989, con il titolo *Quel certo gusto indigeno*. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 587-90.

### 3. SCRIGNI DI PAROLE

*L'almanacco parlante*, in «L'Espresso», 4 luglio 1971, p. 18: Giuseppe Giusti, *Raccolta di proverbi toscani*, Edizioni Medicee, Livorno.

*Quel patriotto sulla Piave*, in «Europeo», 22 novembre 1982, p. 133: Alfredo Panzini, *Grammatica italiana*, Sellerio, Palermo.

*Quando l'amante è una fune che non si spezza*, in «Il Messaggero», 7 marzo 1988: Alberto Guglielmotti, *Vocabolario marino e militare*, Mursia, Milano, 1987.

*Miniera di parole divise per voci*, in «Italia Oggi», 27 novembre 1989; contemporaneamente sul «Messaggero», con il titolo *Al galoppo fra le voci*: Palmiro Premoli, *Vocabolario Nomenclatore*, 2 voll., Zanichelli, Bologna. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 665-67.

*Ci sveglieremo al «gallicinio»*, in «Corriere della Sera», 12 giugno 1977: Giampaolo Barosso, *Dizionarietto (illustrato) della lingua italiana lussuosa*, Rizzoli, Milano.

## II. IL MONDO CLASSICO

## 1. LETTURE

*Fantasmî e enigmi del vecchio Odisseo*, in «Il Messaggero», 11 novembre 1986: Omero, *Odissea*, vol. VI, libri XXI-XXIV, a cura di Manuel Fernández-Galiano, Alfred Heubeck e Joseph Russo, trad. it. di G. Aurelio Privitera, Fondazione Vallamondadori, Milano.

*Il virtuoso dell'eloquenza*, in «Il Messaggero», 20 maggio 1990: Cicerone, *In difesa di Milone*, a cura di Paolo Fedeli, Marsilio, Venezia.

Non sempre Manganelli ha apprezzato Cicerone. Fra gli *Appunti critici* del 1949 (non ancora trentenne, lontano dall'essere il ciambellano della letteratura, il cerimoniere e il prodigo maneggiatore di parole che conosciamo), aveva annotato: «Il peggio che si possa dire di Cicerone è che è "eloquente": mi sono letto le *Catilinarie*, e sono "eloquentissime". Vale a dire, illeggibili. Tolta la III, che ha molto della relazione, le altre sono fragorose, clamorose, - certo è bello quel suo modo attento e sottile di costruire gli oggetti; tutto ciò è "bello": ma non ci fa né caldo né freddo. Penso che uno degli ostacoli all'accostarsi alla lett. latina sia in questo fatto: che Cicerone sta di traverso all'ingresso, tutto lo occupa con il suo disossato corpaccione oratorio. Niente da fare: Cicerone ci è estraneo. Se al suo posto stesse Seneca, sarebbe una cosa diversa ... Se vogliamo tornare alla letteratura latina, che è in parte per noi perduta, occorre rifare il "catalogo". Disfarci di Cicerone e non di lui solo (Livio?) e vedere gli altri: Catullo, Lucrezio, Plauto, Terenzio, Cesare, Sallustio. Gente viva, non letterati».

Il 15 agosto 1989, recensendo sul «Messaggero» *Lo spazio letterario di Roma antica* della casa editrice Salerno, Manganelli scrisse: «Vivo da molti anni a Roma, non sono un latinista, ma amo e frequento la letteratura latina».

*Ghiro al miele a colazione*, in «Il Messaggero», 17 aprile 1990: Apicio, *L'arteculinaria*, a cura di Giulia Carazzali, Bompiani, Milano.

*Non si sbaglia solo per sé*, in «Il Messaggero», 5 ottobre 1988: Seneca, *La vita felice*, trad. it. di Gavino Manca,

Sellerio, Palermo.

*Romanzo d'amore*, in «Il Messaggero», 13 dicembre 1987: Eliodoro, *Le Etiopiche*, a cura di Aristide Colonna, UTET, Torino.

*Enciclopedico, un po' credulone*, in «Il Messaggero», 30 gennaio 1989: Plinio, *Storia naturale*, trad. it. e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati, Einaudi, Torino, vol. V, 1988. Il terzo volume dell'opera è in due tomi, per questo Manganelli parla complessivamente di sei volumi, invece di cinque.

*Nei luoghi sacri del mito*, in «Il Messaggero», 24 dicembre 1986: Pausania, *Guida della Grecia*, Fondazione Valla-Mondadori, Milano, vol. II: *La Corinzia e l'Argolide*, a cura di Domenico Musti e Mario Torelli.

*Dimenticare l'Apostata*, in «Epoca», 25 giugno 1987, pp. 110-14: Giuliano Imperatore, *Alla madre degli dei e altri discorsi*, a cura di Jacques Fontaine, Carlo Prato e Arnaldo Marcone, Fondazione Valla-Mondadori, Milano, 1986.

La recensione è introdotta da una scheda redazionale, che così si chiude: «Abbiamo chiesto di leggere e raccontare Giuliano a uno scrittore altrettanto difficile: Giorgio Manganelli, autore di raffinate bizzarrie letterarie, da *Letteratura come menzogna* al divertentissimo *Centuria*. Con quest'articolo Giorgio Manganelli comincia la sua collaborazione con "Epoca"». Il settimanale propone a Manganelli ampie recensioni, veri e propri racconti critici di classici letti o riletti.

## 2. STORIOGRAFIA E ALLUCINAZIONI

*La scena più grandiosa nella storia dell'umanità*, in «Il Giorno», 29 novembre 1967: Edward Gibbon, *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, trad. it. di Giuseppe Frizzi, Einaudi, Torino.

*Le allucinazioni di Ovidio*, in «Il Messaggero», 2 dicembre

1989; e in «Italia Oggi», 2-3 dicembre 1989, con il titolo *Ovidio il poeta, ombra invisibile*: Christoph Ransmayr, *Il mondo estremo*, trad. it. di Claudio Groff, Leonardo, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 669-72.

### III. LA CRITICA

#### 1. BENEDETTO CROCE

«*Ricordi familiari*», in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 7, luglio 1962, pp. 81-82: Elena Croce, *Ricordi familiari*, Vallecchi, Firenze. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 413-16.

*Il critico critica se stesso*, in «Il Messaggero», 20 febbraio 1989: Benedetto Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano.

*Sei personaggi in cerca di Storia*, in «Il Messaggero», 22 maggio 1989; e in «Italia Oggi», 20-21 maggio 1989, con il titolo *Fantasmii miei*: Benedetto Croce, *Vite di avventure, di fede e di passione*, Adelphi, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 591-95.

Nel primo dei suoi giovanili quaderni di appunti critici (1948-1949), Manganelli si era soffermato su Croce: «... è un saggio: dei saggi ha la vecchiezza mai fiacca, la serenità, l'umorismo, la dovizia mentale che splende nella sua prosa sintattica modulatissima, come deve essere della sua umile, attenta, paziente, gioiosa intelligenza».

#### 2. SAGGISMO SONTUOSO, SAGGISMO ERUDITO

*Morire, che cattivo gusto!*, in «Europeo», 9 febbraio 1981, pp. 77-78: Mario Praz, *Voce dietro la scena*, Adelphi, Milano, 1980.

C'è, in questa recensione, un pacato rancore, un fermo quanto «suntuoso disagio» come da mortificante delusione «amorosa»: un risentimento «elegante», tuttavia, e rispettoso, che non cancella l'ammirazione e il «raro diletto».



Si lascia leggere, il risentimento, fra le righe, e tra le pieghe sinuose della sintassi e dell'aggettivazione.

Manganelli aveva incontrato il maestro, per la prima volta, nel gennaio del 1955. Si era affrettato a prenderne nota nel suo segreto quaderno di appunti, emozionato: «Ho conosciuto Praz: troppi anni ho perduto. Un uomo *candidus*: la sua onestà è una dote intellettuale - e la sua intelligenza una dote morale». Ma nel 1978 Praz recensì un libro per il quale Manganelli aveva scritto l'introduzione: «Se Thomas De Quincey avesse potuto leggere l'introduzione di Giorgio Manganelli all'opera che passa per uno dei classici della letteratura inglese, *L'assassinio come una delle belle arti* (versione di Luigi Brioschi, Edizione del Formichiere, Milano, 1977), certo il masochista in lui avrebbe gongolato, perché negli ultimi anni della sua vita, testimoniano i suoi familiari, l'amara convinzione di non essere altro che un giornalista pare gli procurasse un soddisfacimento d'umiliazione ... Per Manganelli, dunque, De Quincey è un retore e il "retore è un fantasma, uno di quei frettolosi scampanii, quei lagni di violino morto che si posson udire nei solai ventosi; lo si attraversa con la stessa agevolezza con cui si percorre una frase sintatticamente perfetta, o, come accade in quel caso, ne ricaviamo un brivido, uno spavento fosforescente. È certamente discutibile se uno spavento possa essere 'fosforescente', ma la retorica, scienza delle proposizioni efficaci, sa compiere prodigi"». L'epiteto suonò «grottesco» a Praz che, a rincalzo del dissenso, addusse due aneddoti. Più irritante il secondo, che riguardava l'anglista di cui Manganelli era stato assistente all'università: «Quando Baldini frequentava la casa di Croce, come aspirante alla mano di una delle sue figlie, forse per ingraziarsi il futuro (nei voti) suocero, cominciò a far complimenti al gatto di casa Croce, e a definirlo coi più lusinghieri paragoni, che so io, "è una sfinge, un folletto" e quel che volete, ma il filosofo tagliò corto al panegirico, e fissandolo severamente negli occhi, sbottò in una secca frase: "È un gatto, e basta!"» (Mario Praz, *Studi e svaghi inglesi*, Garzanti, Milano, 1983, vol. II, pp. 214-15). Come Croce con Baldini, Praz ha voluto fissare Manganelli con determinazione: faccia a faccia, occhi negli occhi.

Praz era stato sgarbato e malignamente ghignante nel sottolineare con la matita rossa la presunta insolenza stilistica delle associazioni manganelliane. Era venuto giù sferragliante, godendosela. Su questo incidente ha scritto pagine acute Federico Francucci (*Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Mimesis, Milano-Udine, 2018, pp. 63-89).

Ancora più sprezzante era stato, Praz, otto anni prima. Einaudi aveva pubblicato *Perché resti con Bang?* di Kingsley Amis (1968). Manganelli aveva scritto, nel risvolto, che il romanzo risultava «deliziosamente sgradevole e sottilmente teppistico». Praz evidenziò la definizione e la isolò. Con un commento più precipitoso che svelto: «“Leggete questo libro!”, potrebbe dire la solita formula dei recensori anglosassoni; ma una cosa è divertirsi lì per lì, altra ricordare il libro come una cosa memorabile» (*Studi e svaghi inglesi*, cit., p. 461). Manganelli (che aveva furiosamente, e scandalosamente, abbandonato la carriera universitaria, per il lavoro editoriale e le collaborazioni con i giornali) era stato accusato di lenocinio pubblicitario alla maniera dei gazzettieri inglesi. Non era «praziano». Eppure era un anglista, nonostante la rinuncia all'accademia: «... ho perfino finto di fare l'anglista», è il commento amaramente (e ironicamente) sconfortato di Manganelli, compreso tra le alette di una parentesi (qui p. 79). No. Manganelli non «gongolò». Non era «masochista». E non ebbe mai la «convinzione» di «non essere altro che un giornalista».

*Come una stanza di torture la cucina di Camporesi*, in «Corriere della Sera», 12 luglio 1985: Piero Camporesi, *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano.

*Quando la poesia sembra enigmistica*, in «Corriere della Sera», 25 gennaio 1982: Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981.

*Foto di gruppo con la morte*, in «Europeo», 15 aprile 1980, p. 125: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris [*La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di Renzo Guidieri, Einaudi, Torino, 1980].

*Lo stile della notte*, in «La Stampa», 9 febbraio 1979: Pietro Citati, *Il velo nero*, Rizzoli, Milano.

### 3. LA PAROLA E IL FANTASMA

*Itinerario allegorico nel Medioevo*, in «Libri Nuovi», 2, aprile 1969, p. 5: C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, trad. it. di Giovanna Stefancich, Einaudi, Torino. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 505-10.

*Poesia, batti un colpo*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1977: Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.

## IV. INTRICARE E DISTRICARE STORIE

### 1. CARLO GINZBURG

*I pascoli del Sant'Offizio*, in «L'Espresso», 4 dicembre 1966, p. 27: Carlo Ginzburg, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino.

*Al rogo il mugnaio-filosofo*, in «Il Mondo», 4 marzo 1976, p. 55: Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino.

*Nei misteri del sabba*, in «Il Messaggero», 10 giugno 1989; e in «Italia Oggi», 10-11 giugno 1989, con il titolo *Diavolo d'un diavolo*: Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino. Poi in «Riga», 25 (numero monografico dedicato a Giorgio Manganelli, a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa), 2006, alla voce «Ginzburg», pp. 151-56; e in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 605-12.

Manganelli aveva segnalato ai lettori del «Corriere della Sera» (nella rubrica «Il consiglio di...» del 16 aprile 1986)

anche una raccolta di saggi di Ginzburg: «Tra i libri recenti oserei indicare: Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Einaudi. Una raccolta di indagini culturali che hanno la sottigliezza capziosa e irresistibile di una invenzione da detective; si veda la scoperta delle radici mitologiche dell'uomo dei lupi, un classico della ricerca freudiana».

## 2. TRA STORIA E CRONACA, LA LETTERATURA

*Poveri Borgia calunniati*, in «Corriere della Sera», 27 febbraio 1985: Frederick Rolfe, *Cronache dei Borgia*, con uno scritto di Mario Praz, trad. it. di Franco Salvatorelli, Editori Riuniti, Roma, 1984.

Manganelli si interessò a Rolfe sin dagli anni giovanili. Lo incuriosivano lo scrittore e il caso clinico del reietto di classe, «diabolista cattolico». Nel secondo quaderno di appunti critici, registrò la lettura di un articolo di Arrigo Cajumi sul Baron Corvo (*Adriano VII*, in «La Stampa», 9 marzo 1951). Nel 1962 preparò per Garzanti una scheda di lettura (Frederick Rolfe, *The Desire and Pursuit of the Whole*, Cassell, London, 1934). Scrisse: «Rolfe è prosatore superbo: ma la sua coscienza narrativa non è altrettanto continua e infallibile. Il materiale psicologico paranoico di cui si alimenta la sua fantasia talora le conferisce una feroce esattezza di visione, tanto più affascinante per gli splendidi addobbi retorici di cui si fregia; ma non di rado la paranoia si presenta come pura e semplice ossessione psicologica, mezzo di falsare la realtà che non ha alcun metro di misura, alcuna struttura intima, perché non è capace di invenzione né di cultura: è solo recitazione coatta» (Giorgio Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi, Milano, 2016, p. 190). Tornò su Rolfe in un articolo del 1965: «Rolfe ebbe esistenza sventurata e torbida; come Mr. Rose, il protagonista di *Adriano VII*, seguì studi religiosi, visse anche qualche tempo a Roma, ma venne poi allontanato dal seminario; e di quel rifiuto, di quel negato accesso a quella che egli riteneva la sua vocazione, restò nella vita di Rolfe un segno fondo e irreparabile; ed attorno a quel diniego si raccolsero inesauribili rancori, patetici furori, ribellioni inani e

disperate. Rolfe era non solo uno sventurato, ma un essere torbido e sordido, omosessuale, corruttore, per denaro, di minorenni, mezzano e parassita ... Rolfe fu, dice Greene, come l'Enoch Soames di Beerbohm, un "diabolista cattolico"; ha bisogno di religione, perché solo un sistema di dogmi e riti gli consentirà di riconoscere infallibilmente i luoghi da profanare. Solo Iddio può dargli l'indirizzo del Diavolo; ed anche il Diavolo è un credente, anzi uno dei più documentati, e la sua colpa non è certo la tiepidezza, ma piuttosto un calore insieme eccessivo e mal distribuito» (*Il sicario Adriano*, in *La letteratura come menzogna*, cit., p. 104).

*Un fantasma di nome Europa*, in «Corriere della Sera», 7 novembre 1984: Gilberto Forti, *A Sarajevo il 28 giugno*, Adelphi, Milano. L'articolo è corredato di un'illustrazione, la cui didascalia specifica: «L'assassinio di Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando... 1914».

*Le orribili scoperte di Gitta Sereny*, in «Il Mondo», 26 febbraio 1976, p. 57: Gitta Sereny, *In quelle tenebre*, trad. it. di Alfonso Bianchi, Adelphi, Milano, 1975. Poi in «Riga», 25, 2006, pp. 164-66, con il titolo *Eroe*.

*Giorni pieni di violenza*, in «Il Mondo», 8 aprile 1976, p. 55: Nanni Balestrini, *La violenza illustrata*, e Giulio Salierno, *Autobiografia di un picchiatore fascista*, entrambi Einaudi, Torino.

## V. ERRABONDI E VIAGGIATORI, ANCHE SEDENTARI

*Il viaggio sublime di un cavaliere bugiardo*, in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1982: John Mandeville, *Viaggi, ovvero Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*, a cura di Ermanno Barisone, il Saggiatore, Milano.

*Naufragi della civiltà*, in «Il Messaggero», 12 agosto 1989; e in «Italia Oggi», 12-13 agosto 1989, con il titolo *L'invasore «convertito»*: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragi*, a cura

di Luisa Pranzetti, Einaudi, Torino. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 633-35.

*A spasso con la follia*, in «Il Messaggero», 23 marzo 1990: *I narrabondi*, a cura di Ottavio Fatica, Editori Riuniti, Roma, 1989.

*Il gentiluomo fuori moda viaggia tra esotiche follie*, in «Corriere della Sera», 13 dicembre 1977: Cesare Brandi, *Pellegrino di Puglia*, Laterza, Roma-Bari, 2<sup>a</sup> ediz.

## VI. IL BAROCCO

[*Un'altra biblioteca*], in «L'Espresso», 2 aprile 1972, pp. 12-13.

Diretto e coordinato da Giovanni Giudici, si svolse sulle pagine del settimanale un dibattito «dedicato al tema della revisione delle glorie letterarie». Si confrontarono Ottavio Cecchi, Giorgio Petrocchi e Giorgio Manganelli. Questa è l'istantanea firmata da Manganelli.

*Signore dell'ombra*, in «Il Giorno», 30 ottobre 1973.

Nel 1951 Manganelli era andato a visitare la mostra a Palazzo Reale di Milano su Caravaggio e i caravaggeschi, curata da Roberto Longhi. Nel 1973 tornò a Palazzo Reale (e alla Pinacoteca Ambrosiana), per seguire la mostra *Il Seicento lombardo* (catalogo Electa in tre volumi). In entrambe le occasioni scrisse una recensione, la prima in forma privata, in uno dei quaderni di appunti critici: «Emozionante Caravaggio (1573-1610): esco dalla mostra parlando a voce alta. Dopo tutte le chiacchiere, Caravaggio è irridente e consolatore, con tutta la sua verità dialettale. È perfettamente innocente e privo di qualsiasi pietà, gronda di umori inguinali; è pittura inguinale; quel *Bacco* che in perfetta, indolente innocenza deliba tutti i peccati; e quell'*Amore dormiente*, pieno di rigurgiti e polluzioni e flatulenze, e il cui risveglio è così certo; e quel cavallone, ignaro eroe della *Conversione di Saulo*, materiale vivente appoggiato all'incavo aperto per lui nell'aria. Che salire

nerboruto e istintivo, che ritmo popolano e teatrale, vociante, e di voci sensibili agli umori del corpo. Importanza dei cibi, aureolati della loro nutritiva irruenza, teneri ed adorabili. Quella *Vocazione di Matteo*, che la si sente nella gola, che è sua sede come è sede della voce, voce come volontà di oggettivare, di immobilizzare (non fermare) la volontà di essere, la volontà (qui) dei colori».

È datato 6 gennaio 1953 un appunto sul Barocco, a proposito di alcuni versi del *Re Giovanni* di Shakespeare (atto IV, scena II), sempre nei quaderni: «Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti, senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “follia ragionevole”; non può dunque tendere ad una soluzione, e gli è estraneo l’ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo intento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua. In certo senso, non sceglie: e sceglie l’assurdo, il contraddittorio. La sua “inquietudine” non riguarda la persona, non è soggettiva: è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si contrastano e affondano. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi».

*Innocenza e turpiloquio*, in «Il Messaggero», 17 luglio 1989; e in «Italia Oggi», nella stessa data, con il titolo *Un’ammirevole truffa di classe*: François Béroalde de Verville, *L’artedi fare fortuna*, a cura di Barbara Piqué, trad. it. di Augusto Frassinetti, Einaudi, Torino. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 621-24.

*Quel mito remoto che si chiama gatto*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 1983: Lope de Vega, *La Gattomachia*, a cura di Alda Croce, Adelphi, Milano.

*Un’isola poetica*, in «Tuttolibri», 3 febbraio 1979, p. 7. Poi in *Incorporei felini*, cit., vol. II: *Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese (1949-1987)*, pp. 83-84.

L’articolo ha, nel giornale, un cappello redazionale: «Il *Paradiso perduto* alla Scala: il capolavoro di Milton muove l’interesse dei musicologi e continua a essere ignorato, in Italia, dai lettori. È quasi impossibile trovarlo nelle nostre

librerie. Il poema, pubblicato a Londra dall'editore John Starkey nel 1667, ha avuto varie traduzioni italiane fra il Sette e l'Ottocento: gli studiosi ricordano nel primo Settecento, quelle dell'arcade Paolo Rolli, del medico Lazzaro Papi, nel 1811, di Andrea Maffei (il marito della famosa contessa), nel 1858. E una sola nel nostro secolo, di Decio Pettoello, nel 1950, pubblicata dalla Utet, nella collana dei "Grandi scrittori stranieri", in una edizione oggi quasi esaurita. Per il lettore comune rimane la versione del Papi, di cui la Bietti annuncia proprio in questi giorni la sesta edizione. Perché questa difficoltà ad accostare un'opera così importante della cultura europea? Lo abbiamo chiesto a Giorgio Manganelli, scrittore e studioso di anglistica...».

*Come scrive bene quell'anima corrotta*, in «Corriere della Sera», 19 aprile 1981: Aphra Behn, *Il Giramondo*, trad. it. di Viola Papetti, La Tartaruga, Milano. Poi in Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di Luca Scarlini, Oedipus, Salerno, 2000, pp. 30-32 (libro ripubblicato, a cura di Lietta Manganelli, da Aragno, Torino, 2015, pp. 25-28).

*Il barocco sono io*, in «Il Messaggero», 23 luglio 1986: Filippo Buonanni, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle Chiocciole*, a cura di Sergio Angeletti, Edi. Ermes, Milano, 1985.

## VII. NOVELLE, RACCONTI, FIABE

*Furti e frodi, lascivie e morte*, in «Europeo», 12 gennaio 1981, pp. 7677: *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, a cura di Charmaine Lee, Bompiani, Milano, 1980, e *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di Rosanna Brusegan, Einaudi, Torino, 1980.

*La masnada dei pellegrini in marcia verso Canterbury*, in «Tuttolibri», 4 novembre 1978, p. 7: Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, introduzione e note di Attilio Brilli, trad. it. di Cino Chiarini e Cesare Foligno, Rizzoli, Milano.



*Sesso rusticano*, in «Il Messaggero», 27 dicembre 1988: Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di Adriana Mauriello, 2 tomi, Salerno Editrice, Roma.

Sul «Messaggero» del 12 aprile 1989, Manganelli scriverà: «Qualche settimana fa comprai - oh felice scorno! - e recensii un ribaldo e robusto raccontatore senese del mezzo Cinquecento, un novelliere che non solo io, ma nessuno che non avesse frequentazione di archivi aveva mai conosciuto se non di nome: Pietro Fortini; due badiali volumi cui l'editore, saviamente, promette di far seguire altri due volumi, dando la prima edizione completa di questo amabile gaglioffo» (*Quanti amabili gaglioffi*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 136).

Sermini era una vecchia conoscenza. Il 3 aprile 1952, Manganelli aveva annotato in uno dei quaderni di appunti critici una frase della novella VII dello scrittore senese: «Certo... che questi sogni appropriati alla materia vegnono dalla natura e da naturali appetiti, e son cagione che la natura fa e compimento suo corso senza i nostri vegghianti proponimenti».

*L'amore in maschera*, in «Il Messaggero», 9 aprile 1990: Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Salerno Editrice, Roma, 1989.

*Balzando su Balzac*, in «Il Messaggero», 17 luglio 1988: Honoré de Balzac, *La Commedia umana. Racconti e novelle*, a cura di Paola Decina Lombardi, 2 voll., Mondadori, Milano.

*Dieci piccole inglesine*, in «Il Messaggero», 25 marzo 1987: Mary Lamb, *La scuola della signora Leicester*, trad. it. e nota di Maria Stella, Sellerio, Palermo.

*Lo scrivano misterioso*, in «Tuttolibri», 17 febbraio 1979, p. 11: Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, a cura di Jorge Luis Borges, trad. it. di Enzo Giachino, Franco Maria Ricci, Milano, 1978.

*Strada facendo con Pallina*, in «Il Messaggero», 11 marzo

1989: Guy de Maupassant, *Racconti e novelle*, introduzione e trad. it. di Mario Picchi, Garzanti, Milano, 1988.

*Maghi, orchi e reucci...*, in «Corriere della Sera», 7 dicembre 1980: Luigi Capuana, *Fiabe*, Sellerio, Palermo.

*Quattro storie non raccontate*, in «Europeo», 7 settembre 1981, p. 78: Joseph Conrad, *La locanda delle streghe*, prefazione di Enzo Siciliano, trad. it. di Giovanni Marcellini e Ottavio Fatica, Editori Riuniti, Roma.

*Raccontò l'angoscia e la tenera malattia*, in «La Stampa», 6 febbraio 1979: Katherine Mansfield, *Tutti i racconti*, trad. it. di Cristina Campo, Floriana Bossi, Giulia Arborio Mella, Giacomo Debenedetti e Marcella Hannau, 2 voll., Adelphi, Milano, 1978-1979.

*Prosa e racconti di Dylan Thomas*, in «L'Illustrazione Italiana», LXXXVIII, 8, agosto 1961, pp. 70-71: Dylan Thomas, *Prose e racconti*, trad. it. di Lucia Rodocanachi, Einaudi, Torino. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 351-56.

*Un cattivo con i fiocchi*, in «Il Messaggero», 4 novembre 1989; e in «Italia Oggi», 4-5 novembre 1989, con il titolo *Inventore di giochi efferati e spassosi*: Roald Dahl, *Storie impreviste*, trad. it. di Attilio Veraldi, Longanesi, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 657-59.

*Nell'inferno quotidiano*, in «Il Messaggero», 8 ottobre 1989: Isaac Bashevis Singer, *La morte di Matusalemme*, trad. it. di Mario Biondi, Longanesi, Milano.

*Buenos Aires l'incantata*, in «Il Messaggero», 16 ottobre 1989; e in «Italia Oggi», nella stessa data, con il titolo *Enigma e fantasia al suono del tango*: Silvina Ocampo, *E così via*, trad. it. di Alessandro Meregalli e Angelo Morino, Einaudi, Torino, e *La penna magica*, trad. it. di Elena Clementelli, Editori Riuniti, Roma. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 653-55.

*Il bimbo feroce e l'orco innocente*, in «Il Messaggero», 31 marzo 1990: Michel Tournier, *Casa, città, corpi, bambini e Immagini, paesaggi*, entrambi trad. it. di Roberto Rossi, Garzanti, Milano, rispettivamente 1989 e 1990.

*Frammenti del mondo fra incubi e ilarità*, in «Il Messaggero», 11 marzo 1988: Gianni Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano, 1987. Poi in «Riga», 25, 2006, alla voce «Celati», pp. 149-50; e ancora in «Riga», 28, 2008, pp. 188-89, e 40, 2019, pp. 326-27 (entrambi numeri monografici dedicati a Celati, entrambi a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, il secondo anche a cura di Anna Stefi).

## VIII. TUTTI I COLORI DEL GIALLO

*La storia del romanzo poliziesco*, in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 6, giugno 1962, pp. 77-78: Alberto del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Laterza, Bari. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 407-11.

*Quel caro zio Chesterton*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1985: Gilbert Keith Chesterton, *L'uomo che fu Giovedì*, trad. it. di Luciana Crepax, Mondadori, Milano, 1984.

*Specchio delle mie trame*, in «Europeo», 16 marzo 1981, pp. 88-89: Rex Stout, *Due rampe per l'abisso*, trad. it. di Nanni Filippone, Sellerio, Palermo, 1980. Poi in *De America*, cit., pp. 90-91.

*Il budino col brivido*, in «Il Giorno», 8 aprile 1972: Edgar Wallace, *I Giusti e la loro legge*, e Agatha Christie, *Miss Marple: Indagare è il mio peccato*, entrambi a cura di Alberto Tedeschi, Mondadori, Milano.

*L'estremo dubbio*, in «Il Messaggero», 6 agosto 1988: Friedrich Glauser, *Il regno di Matto*, trad. it. di Gabriella de'

Grandi, Sellerio, Palermo.

*Giallo nel tempio della Storia*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 1984: Manuel Vázquez Montalbán, *Assassinio al Comitato Centrale*, trad. it. di Lucrezia Panunzio Cipriani, Sellerio, Palermo.

## IX. TUTTI I COLORI DEL NERO

*Non c'è salvezza per il mostro incolpevole*, in «Il Giorno», 16 ottobre 1968: Horace Walpole, *Il castello d'Otranto*, trad. it. di Francesco Valeri, e Mary Shelley, *Frankenstein*, trad. it. di Bruno Tasso, entrambi Sugar, Milano.

*Fra' Ambrosio scopre la lussuria*, in «L'Espresso», 26 marzo 1967, p. 18: Matthew Gregory Lewis, *Il Monaco*, raccontato da Antonin Artaud, trad. it. di Ginevra Bompiani e Giorgio Agamben, Bompiani, Milano.

*I terrori piacevoli*, in «Il Giorno», 11 febbraio 1973.

*Deliziose macellerie*, in «Il Giorno», 11 marzo 1973: *Teatro del Grand Guignol*, a cura di Corrado Augias, Einaudi, Torino, 1972.

*Dramma e ironia*, in «La Stampa», 17 febbraio 1978: Karen Blixen, *Sette storie gotiche*, trad. it. di Alessandra Scalero, Adelphi, Milano.

*Orrori in concerto*, in «Il Messaggero», 6 giugno 1988: Hartmut Lange, *Il concerto*, trad. it. di Marco Vigevani, e Agota Kristof, *Quello che resta*, trad. it. di Armando Marchi, entrambi Guanda, Parma.

In un articolo del «Messaggero» del 22 aprile 1989, Manganelli annoterà: «Vorrei accennare alla Kristof: un innamoramento dopo una pagina; una prosa sapiente e secca, rapida e aggressiva, una andatura grandiosa e torva» (*Innamorarsi a pagina uno*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 142).

## X. IL BIANCO E IL NERO DELL'UMORISMO

[*Contro la pornografia dei buoni sentimenti*], in «Corriere della Sera», 17 marzo 1968.

Alberto Arbasino aveva aperto sul «Corriere» un'inchiesta sull'umorismo. Aveva rivolto «a sei illustri amici “capaci d'ironia” la medesima domanda: “ha un senso, oggi, l'Umorismo in Italia?”. E se c'è, dov'è?». Gli amici convocati erano: Italo Calvino, Gaia Servadio, Giambattista Vicari, Giorgio Manganelli, Aldo Palazzeschi, Luigi Malerba.

*Umorismo nero*, in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 1, gennaio 1962, pp. 78-79: *Umorismo nero*, a cura di Bruno Tasso, Garzanti, Milano, 1961. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 385-90.

*Venite, il re vuol giocare*, in «L'Espresso», 2 settembre 1979, pp. 49 e 51: Israel Zangwill, *Il re degli schnorrer*, trad. it. di Marta Navazza, Feltrinelli, Milano.

*Una magnifica demenza*, in «Il Messaggero», 29 luglio 1989: P.G. Wodehouse, *Lampi d'estate*, trad. it. di Carlo Brera, introduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Guanda, Parma. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 625-27, da «Italia Oggi», 29-30 luglio 1989, con il titolo *L'Inghilterra dei maggiordomi*.

*Il libro postumo di Campanile*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 1981: Achille Campanile, *Benigno*, Rizzoli, Milano.

Campanile era morto nel gennaio del 1977. Un anno dopo, «Tuttolibri» chiese a vari scrittori dei brevissimi omaggi alla memoria. Manganelli intervenne epigrammaticamente. Mandò al giornale una «tragedia in due battute», alla maniera di Campanile: «È un timido Shakespeare che si arresta al primo singulto. Posso dedicargli una tragedia in due battute? - Fuma? -. - Solo da cremato -» (in «Tuttolibri», 13 maggio 1978).

## XI. MACCHINAZIONI FANTASTICHE

*La fantascienza cambia: non spera e non dispera più*, in «Corriere della Sera», 6 luglio 1983: *Il giardino del tempo. Il terzo libro della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi, Einaudi, Torino. Poi nella raccolta postuma Giorgio Manganelli, *Ufo. E altri oggetti non identificati: 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, postfazione di Raffaele Manica, Quiritta, Roma, 2003, pp. 75-79, con il titolo *La fantascienza: da un inferno all'altro*.

Nella rubrica «Almanacco» di «Tuttolibri», Manganelli aveva «recensito», il 30 luglio 1978, il Salone dell'umorismo: «26 luglio. Si inaugura a Bordighera il Salone dell'umorismo. Quest'anno il tema è: gli UFO. I vecchi rugginosi dischi volanti che da trent'anni solcano non sappiamo se il nostro cielo o il nostro cervello. Io sono un bigotto degli UFO, e con gli scherzi, le buffonate, le ironie ci andrei piano. Magari non ci sono, ma oltre che non esserci potrebbero essere di cattivo carattere».

*Però è una delizia il fantapessimismo*, in «Il Giorno», 11 febbraio 1974: *Stella a 5 mondi*, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Mondadori, Milano, 1973. Poi in *Ufo*, cit., pp. 65-69, con il titolo *Dalla parte dell'apocalisse*.

Nel dattiloscritto, la recensione si apre così: «Leggo un titolo a più colonne, sul "Corriere della Sera", del 20 gennaio».

*La sposa mai nata, lo sposo già morto*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1986: Horace Walpole, *Racconti geroglifici*, a cura di Giovanna Franci e Rosella Mangaroni, Studio Tesi, Trieste.

*Il barone che non c'è*, in «Il Giorno», 14 dicembre 1973: Rudolf Erich Raspe, *Strani viaggi, campagne e avventure del Barone di Munchausen*, trad. it. di Maria Luisa Agosti, illustrazioni di Gustave Doré, Rizzoli, Milano.

*Il demone Hoffmann*, in «Corriere della Sera», 5 settembre 1984: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana. Dolori musicali del direttore d'orchestra Giovanni Kreisler*, introduzione di Claudio Magris, Rizzoli, Milano, e *L'allievo di*

*Tartini ed altri racconti musicali*, entrambi trad. it. di Rosina Pisaneschi Spaini, Passigli, Firenze.

*Divertirsi, che spavento!*, in «Europeo», 10 agosto 1981, p. 75: Nikolaj Gogol', *Il Vij*, trad. it. di Michele Vranianin, Sellerio, Palermo.

*Macabro e ingenuo*, in «Il Messaggero», 16 settembre 1988: Igino Ugo Tarchetti, *Racconti fantastici*, a cura di Neuro Bonifazi, Guanda, Parma.

*Jules Verne nel dubbio fra scienza e magia*, in «Corriere della Sera», 23 maggio 1982: Jules Verne, *Il Castello dei Carpazi*, a cura di Marinella Di Maio, prefazione di Edoardo Sanguineti, Editori Riuniti, Roma. Poi in *Ufo*, cit., pp. 97-100, con il titolo *Verne e il crittogramma dell'universo*.

*Come è bello visitare un mondo che non c'è*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 1983. Ripreso (con il titolo *Storie di sogni e metamorfosi*), in *Ufo*, cit., pp. 141-43.

*Le tenebre del paradiso*, in «L'Espresso», 11 settembre 1966, p. 18: Gustav Meyrink, *Il Golem*, prefazione di Elémire Zolla, trad. it. di Carlo Mainoldi, Bompiani, Milano, 2<sup>a</sup> ediz.

*Quella torta seduta su un albero di pere*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1984: Walter de la Mare, *Storie di animali*, trad. it. di Anna Malvezzi, Longanesi, Milano.

## XII. VOCI BINARIE

### 1. JUNG E BERNHARD

*Che fatica esser mortale*, in «Europeo», 14 giugno 1982, p. 103: Carl Gustav Jung, *Esperienza e mistero. 100 lettere*, a cura di Aniela Jaffe, Boringhieri, Torino.

*Le metamorfosi del gran guaritore*, in «L'Espresso», 30 novembre 1969, p. 23: Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, trad.

it. di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano. Poi nella raccolta postuma Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Quiritta, Roma, 2001, pp. 9-13.

## 2. BASSANI E CASSOLA

«*Il giardino dei Finzi-Contini*», in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 3, marzo 1962, pp. 85-86: Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 391-94.

Manganelli tornerà a parlare di Bassani, maliziosamente, in occasione della pubblicazione dell'*Airone*, in una lettera ad Anceschi, databile quindi 1968: «digli tu [a Giuseppe Pontiggia] che il suo libro [*L'arte della fuga*, Adelphi, Milano, 1968] ad un lettore che, quando non lo obnubilano stormi di negricanti bassani, è di emunctae naris è parsa cosa assai, assai fina» (*I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, a cura di Lietta Manganelli, Aragno, Torino, 2010, pp. 45-46).

*L'autoritratto*, in «L'Espresso», 22 settembre 1974, p. 62: Carlo Cassola, *Fogli di diario*, Rizzoli, Milano.

## 3. PASOLINI E CERAMI

*E poi, è un romanziere in similtiva*, in «L'Espresso», 12 agosto 1979, p. 44: Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, «Gli struzzi», Einaudi, Torino. Poi in «Riga», 25, 2006, pp. 47-48.

*Sordida e opaca la Roma di Cerami*, in «Il Mondo», 29 aprile 1976, p. 55: Vincenzo Cerami, *Un borghese piccolo piccolo*, Garzanti, Milano.

## XIII. PICCOLA BIBLIOTECA

WYSTAN HUGH AUDEN



*Nei versi di Auden la tragedia della guerra*, in «Il Giorno», 27 settembre 1967: Wystan Hugh Auden, *L'età dell'ansia*, a cura di Antonio Rinaldi, Mondadori, Milano, 1966. Poi in *Incorporei felini*, vol. II, cit., pp. 37-38.

SAUL BELLOW

«*Le avventure di Augie March*», in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 12, dicembre 1962, pp. 84-85: Saul Bellow, *Le avventure di Augie March*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Einaudi, Torino. Poi in *De America*, cit., pp. 117-20, e in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 435-38.

MARIO BRELICH

*L'Interpol indaga su Giuda*, in «Il Mondo», 7 agosto 1975, p. 64: Mario Brelich, *L'opera del tradimento*, Adelphi, Milano.

ALBERT CARACO

*Un incantevole odio del mondo*, in «Corriere della Sera», 17 ottobre 1984: Albert Caraco, *Post mortem*, trad. it. di Tea Turolla, Adelphi, Milano.

LEONORA CARRINGTON

*La deliziosa vecchia amica dei lupi mannari*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 1984: Leonora Carrington, *Il cornetto acustico*, trad. it. di Ginevra Bompiani, Adelphi, Milano. Poi in *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, vol. II: 1945-1992, a cura di Mauro Bersani, 2013, pp. 943-47.

LEWIS CARROLL

*Nel labirinto del papà di Alice*, in «La Stampa», 22 dicembre 1978: Lewis Carroll, *Sylvie e Bruno*, trad. it. di Franco Cordelli, Garzanti, Milano.

ERMANNANO CAVAZZONI

*Quel lunatico di Garibaldi*, in «Il Messaggero», 17 gennaio 1988: Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.

IVY COMPTON-BURNETT

È «snob» *la Compton-Burnett*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1965.

WILLIAM COOPER

«*Uno più una*», in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 9, settembre 1962, pp. 79-80: William Cooper, *Uno più una*, trad. it. di Hilja Brinis, Garzanti, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 423-26.

GABRIELE D'ANNUNZIO

*Vale di più se sa di meno*, in «Il Messaggero», 18 aprile 1988.

In un intervento del 1990 Manganelli dirà: «... a D'Annunzio non interessa minimamente trasmettere alcunché; vuole solo costruire delle strutture e per costruire saccheggia la totalità del vocabolario italiano e lo saccheggia veramente mettendo a ferro e fuoco una città morta, ma l'italiano è una lingua morta, e la cosa stupenda è che si può continuare a scrivere in italiano solo perché non esiste più, perché è morto; man mano che noi lo parliamo, questo si deposita e grazie al cielo c'è il Battaglia che è il nostro grande meraviglioso deposito di larve verbali ... D'Annunzio - uno scrittore con cui non riusciamo ancora a fare i conti, ma dovremo in qualche modo farli - scrittore che ci irrita, fa venir i nervi, ci fa ridere; ed è straordinario che ogni tanto sia capace di scrivere cose di un'intensità strutturale inaudita, che sappia usare parole, nonché il gioco della rima» (*Le parole inventate*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 164-65).

THOMAS DE QUINCEY

*L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 1983: Thomas De Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di Fleur Jaeggy, Adelphi, Milano.

DANIEL DEFOE

*Manuale per l'uso di un uomo*, in «Epoca», 8 febbraio 1985, pp. 70-75: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, disegni di Tullio Pericoli, Olivetti, Milano, 1984.

LAWRENCE FERLINGHETTI

«*Lei*», in «Libri Nuovi», aprile 1970, p. 4: Lawrence Ferlinghetti, *Lei*, trad. it. di Floriana Bossi, Einaudi, Torino. Poi in *De America*, cit., pp. 144-45, e in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 511-13.

TEOFILO FOLENGO

*Sapientissime sgangheratezze*, in «Il Messaggero», 26 febbraio 1990: Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Emilio Faccioli, Einaudi, Torino, 1989. Poi in «Quaderni Folenghiani», 5, 2004-2005, pp. 115-17.

IVAN ALEKSANDROVIČ GONČAROV

*Il Sogno di Oblomov mite fantasma-eroe*, in «La Stampa», 6 settembre 1979: Ivan Aleksandrovič Gončarov, *Oblomov*, trad. it. di Ettore Lo Gatto, «Gli struzzi», Einaudi, Torino.

HERMANN HESSE

*Uno scrittore in biblioteca*, in «La Stampa», 25 ottobre 1979: Hermann Hesse, *Una biblioteca della letteratura universale*, trad. it. di Emilio Castellani e Alighiero Chiusano, Adelphi, Milano.

FLEUR JAEGGY

*Angeli incatenati*, in «Il Messaggero», 22 ottobre 1989: Fleur Jaeggy, *I beati anni del castigo*, Adelphi, Milano.

SAMUEL JOHNSON

*Quando gli inglesi andarono alle Falkland*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 1982: Samuel Johnson, *Riflessioni sugli ultimi fatti relativi alle Isole Falkland (1771)*, a cura di Lodovico Terzi, Adelphi, Milano.

JAMES JOYCE

*Torre d'avorio per le masse*, in «Tuttolibri», 13 gennaio 1979, p. 7: James Joyce, *Ulisse*, trad. it. di Giulio de Angelis, Mondadori, Milano, 1978.

Il cappello redazionale recita: «Per inaugurare gli “Oscar biblioteca”, una nuova sezione della ormai collaudata e

fortunata collana dei pocket, la Mondadori ha scelto l'*Ulisse* di James Joyce... Il libro, nella nuova veste, dovrebbe rendere praticabile il capolavoro joyciano a un pubblico più ampio, non soltanto per il prezzo, ma anche per il corredo informativo che lo accompagna. L'opera si presenta divisa in due volumi, per un totale di 1326 pagine ... Nel primo c'è il testo del romanzo, secondo la traduzione di Giulio De Angelis, che apparve per la prima volta nel 1960, con la copertina verde della Medusa mondadoriana; e oggi tiene conto di suggerimenti e proposte di correzione fatte da Amleto Lorenzini. Nel secondo volume c'è l'apparato critico: una introduzione e bibliografia di Giorgio Melchiori, che sovrintese alla traduzione del '60 e "un commento a Ulisse" di Giulio De Angelis che consente a chi legge di aggirarsi con più sicurezza nell'oceano joyciano...».

ISMAIL KADARÉ

*Una voce che arriva dall'aspra Albania*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1981: Ismail Kadaré, *I tamburi della pioggia*, trad. it. di Augusto Donaudy, Longanesi, Milano.

JOHN KEATS

*Romantico nel caos*, in «Il Messaggero», 14 agosto 1988: John Keats, *Endimione*, a cura di Viola Papetti, BUR, Milano. Poi in *Incorporei felini*, vol. II, cit., pp. 79-80.

LAUTRÉAMONT

*Si spense a 24 anni lasciando un capolavoro*, in «Il Giorno», 27 marzo 1968: Isidore Ducasse conte di Lautréamont, *Opere complete*, a cura di Ivos Margoni, Einaudi, Torino, 1967.

LEO LONGANESI

*Longanesi, un espatriato in patria*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1983: Leo Longanesi, *Parliamo dell'elefante*, «La gaja scienza», Longanesi, Milano.

BERNARD MALAMUD

«*Il commesso*», in «L'Illustrazione Italiana», LXXXIX, 10, ottobre 1962, pp. 74-75: Bernard Malamud, *Il commesso*,

trad. it. di Giancarlo Buzzi, Einaudi, Torino.

Nel 1984, l'articolo venne ripubblicato come introduzione alla ristampa Einaudi. Entrò poi in *De America*, cit., pp. 121-24.

LUIGI MENEGHELLO

*Quella briscola fa meraviglie*, in «Il Messaggero», 5 dicembre 1988: Luigi Meneghello, *Bau-sète!*, Rizzoli, Milano.

Nel 1990 Manganelli dirà: «Fenoglio, è uno scrittore che non amo. Accanto a Fenoglio metterei Meneghello, altro scrittore in cui certi problemi, molto analoghi a quelli di Fenoglio, l'anglicità, il linguaggio locale, certe forme, riappaiono. Meneghello è uno scrittore molto sobrio, secco, di scarsa irruenza innovativa che non sia quella che lui chiama il "trasporto del linguaggio dialettale"; però in Meneghello c'è molto chiara una cosa: Meneghello non sta raccontando niente che abbia la pretesa del vero, tanto è che continua a raccontare libro su libro le stesse cose. C'è un francobollo di fantasia che gli interessa e su questo francobollo continua a lavorare e va benissimo, così come un rito ripetuto, alterato, ritoccato, diventato variamente allusivo, continua ad avere straordinaria capacità di fascinazione, d'irretimento, di adescamento; lo scrittore deve adescare, non deve raccontare niente, non ha nessun compito di trasmettere verità» (*Le parole inventate*, cit., pp. 163-64).

VINCENZO MONTI

*Lettore incantato dalla voce dei classici*, in «Il Messaggero», 30 maggio 1990: Vincenzo Monti, *Iliade di Omero*, introduzione e commento di Michele Mari, 2 voll., BUR, Milano.

Manganelli si era spento il 28 maggio 1990. Il giornale dichiara: «Pubblichiamo l'ultimo articolo di Giorgio Manganelli per il nostro giornale: una rilettura dell'*Iliade* nella traduzione di Vincenzo Monti».

ANNA MARIA ORTESE

*Aspra letizia*, in «Il Messaggero», 6 luglio 1986: Anna Maria Ortese, *Silenzio a Milano*, La Tartaruga, Milano,

*L'Iguana*, Adelphi, Milano, e *Il mormorio di Parigi*, Theoria, Roma.

L'ultima citazione tratta dall'*Iguana* è stata adattata alle esigenze giornalistiche. Si riporta il brano integrale dall'originale: «Dove fosse realmente il conte, in questo frattempo, se al pozzo a guardare con gli altri se vi era traccia del Corpo di Dio, o in giro per l'isola, con la pistola nella povera mano, sulle orme dei colpevoli; se in fondo al pozzo o in quel freddo e allucinato tribunale, noi, Lettore, se pure ciò ti parrà strano, non possiamo dirti. Ma tu, se di questi continui passaggi da un luogo all'altro, e mutamenti di scena, e spezzati dialoghi, e rapido inserirsi di un luogo in un altro; se di questi intarsi di casa, di vento, di pozzo, di sentieri frementi e muti interni, di vive foglie e di morti muri, di raggi di sole e raggi di lampada, di cammino e di stasi, di immobilità e movimento, e soprattutto di un crescente dolore, di una tristezza senza requie, di una rabbia indicibile, mista a parole usuali, e anche della scomparsa della nostra Iguana, come di quei prodigi e quelle risa che hanno caratterizzato finora la nostra storia, sarai portato a chiedere spiegazione, rifletti, in attesa che possiamo dartene una...» (cit., pp. 160-61).

EDGAR ALLAN POE

*Così Edgar Poe spiega l'universo*, in «Corriere della Sera», 7 maggio 1983: Edgar Allan Poe, *Eureka*, introduzione di Giulio Giorello, trad. it. di Agostino Quadrino, Theoria, Roma, 1982.

FREDERIC PROKOSCH

*La vita si sconta ridendo*, in «Europeo», 2 agosto 1986, p. 103: Frederic Prokosch, *Gli asiatici*, trad. it. di F. Bovoli, Adelphi, Milano.

RAYMOND QUENEAU

*La favola bicefala*, in «Il Giorno», 12 luglio 1967: Raymond Queneau, *I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, Einaudi, Torino.

JOSEPH ROTH

*L'impero inesistente di Roth*, in «Il Mondo», 13 maggio

1976, p. 55: Joseph Roth, *Fuga senza fine*, trad. it. di Maria Grazia Manucci, Adelphi, Milano.

OLIVER SACKS

*Quel noi che sono io*, in «Il Messaggero», 14 gennaio 1987: Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, trad. it. di Clara Morena, Adelphi, Milano, 1986. Poi in *Il vescovo e il ciarlatano*, cit., pp. 83-86.

EDOARDO SANGUINETI

*Un giuoco dell'oca che si muove con varia tensione*, in «Il Giorno», 31 maggio 1967: Edoardo Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano.

JAVIER TOMELO

*Mamma, sei un mostro*, in «Il Messaggero», 3 giugno 1989; e in «Italia Oggi», 3-4 giugno 1989, con il titolo *Il castello degli enigmi*: Javier Tomeo, *Amato mostro*, trad. it. di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, Mondadori, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 601-604. *El castillo de la carta cifrada* di Tomeo uscirà in Italia solo due anni dopo (*Il castello della lettera cifrata*, trad. it. di Teodora del Rio, Bollati Boringhieri, Torino, 1991).

ANGUS WILSON

*La signora*, in «L'Illustrazione Italiana», LXXXVIII, 12, dicembre 1961, pp. 113-14: Angus Wilson, *Una signora di mezza età*, trad. it. di Ugo Tolomei, Garzanti, Milano. Poi in *Non sparate sul recensore*, cit., pp. 375-79.

ALEKSANDR ZINOV'EV

*L'odio e il riso*, in «La Stampa», 18 febbraio 1978: Aleksandr Zinov'ev, *Cime abissali, I*, trad. it. di Gigliola Venturi, Adelphi, Milano, 1977.

## APPENDICE

*Simbolica testa tagliata*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 1963: Iris Murdoch, *Una testa tagliata*, trad. it. di Valerio Riva, Feltrinelli, Milano.

Questo è il primo articolo pubblicato da Manganelli sul «Corriere della Sera»: una domenica del 1963. Sono importanti il giorno della settimana e l'anno: «Nel 1963, e questa è la data fondamentale per la Cultura del "Corriere", Russo [Alfio, direttore del quotidiano] inaugura il "Corriere letterario", una serie di pagine domenicali (replicate poi, per un certo periodo, anche il giovedì) espressamente dedicata alle recensioni: brevi ma tante (cinque o sei per pagina). Per dirigerlo sceglie Enrico Emanuelli, novarese, fondatore nel 1928 di una delle riviste letterarie più interessanti, "La libra", redattore di "Primato", scrittore e giornalista per "La Stampa" nel dopoguerra. Emanuelli chiama al "Corriere letterario" critici vecchi e nuovi con un'alchimia politica, culturale, geografica e generazionale di grande sapienza e diplomazia». Così scrive Mauro Bersani, nell'introduzione a *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*, vol. II, cit., pp. XIV-XV. Fra i primi collaboratori del «Corriere letterario», Bersani, che non scioglie la sigla «G.M.» con la quale è firmato l'articolo *Simbolica testa tagliata*, non individua Manganelli. E cade in un errore di date, che dà conferma, provenendo da un libro autorevole pubblicato dalla Fondazione Corriere della Sera, a una vulgata smentita solo da Anna Longoni (*Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Carocci, Roma, 2016, p. 46). Scrive infatti Bersani: «Il 1965 è l'anno degli ultimi arrivi di quell'ondata avviata due anni prima da Emanuelli. Era un periodo di sperimentazione anche per il "Corriere letterario", con nuove firme che si inserivano nel gruppo ma che, a volte, duravano poco. Così è per Manganelli. Inizia a collaborare nel maggio del '65 (con un pezzo sulla Compton-Burnett) e procede spedito fino alla fine dell'anno, ma poi lascia il "Corriere" per passare al "Giorno" e all'"Espresso". Tornerà nel 1974 e



questa volta, pur collaborando per qualche anno anche con “La Stampa” e con “Il Mondo”, resterà fino al 1986, quando abbandonerà nuovamente il giornale milanese per il “Messaggero”» (p. 908).

I documenti conservati nel Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, fondato a Pavia da Maria Corti, consentono di sciogliere correttamente la sigla «G.M.».

La copia per la recensione del romanzo era stata inviata a Manganelli dal traduttore, Valerio Riva, accompagnata da una lettera su carta intestata della casa editrice Feltrinelli: «Caro Manganelli, la ringrazio dell’attenzione che vorrà dedicare al romanzo di Iris Murdoch, che ho tradotto con diletto misto a fatica e con risultati che non saprei valutare. Cosa posso dirle? Abbia pietà di me!...».

Il 29 settembre 1963 uscì l’articolo. Il giorno dopo, Emanuelli scrisse a Manganelli: «... avrà forse visto ieri, nella pagina letteraria, la sua recensione al libro della Murdoch. Le scrivo per darle una spiegazione e per chiederle scusa di un piccolo contrattempo. Come avrà constatato, l’ordine della sua nota è stato capovolto: l’ultima parte è diventata la prima e viceversa. Ragioni crudamente giornalistiche hanno consigliato questa operazione: così prima si parlava - e subito - del libro e poi seguiva il discorso o le considerazioni sulla narrativa della Murdoch. Non avendo tempo per interpellare se lei era del parere, se dava il benestare, ho scelto la soluzione della sigla al posto della firma. Di questo le chiedo scusa. Ma la sua firma, in un’altra occasione, tornerà sulla pagina. Adesso che il ghiaccio è rotto, mi dica se qualche autore o qualche argomento le interessa in modo particolare».

Manganelli fece le sue proposte. Emanuelli gli rispose con una lettera, l’11 novembre 1963: «... sì, i due libri sono liberi: lei potrebbe dunque “fare” il Cowley e l’Antologia mondadoriana. Però veda se può restare nelle due cartelle e mezza; al massimo tre. Più lo scritto è breve, più risulta facile farlo passare presto. Per le traduzioni di Baldini [William Shakespeare, *Opere complete*, 3 voll., Rizzoli, Milano, 1963] mi rendo conto dei suoi rilievi. Siccome vorrei dare all’avvenimento (quando i volumi saranno pubblicati) un

certo risalto, mi suggerisca lei qualche cosa di buono».

Nell'aprile del 1964 arrivò nelle librerie l'opera prima di Manganelli, *Hilarotragoedia*. Preso dall'evento, il recensore Manganelli allentò le collaborazioni giornalistiche; convinto da Citati ad accettare un'offerta di lavoro che gli veniva da Einaudi per il tramite di Giancarlo Roscioni, si stava preparando a intraprendere un impegnativo lavoro editoriale con funzioni di consulente, revisore di traduzioni dall'inglese e «risvoltista».

BREVE STORIA DI UNO SCRITTORE DI RECENSIONI  
DI SALVATORE SILVANO NIGRO

«Manganelli com'è?». Vittorio Sereni si rivolge ad Attilio Bertolucci. È il primo giorno di febbraio del 1949. Da un mese, Sergio Solmi è subentrato a Francesco Flora nella direzione della «Rassegna d'Italia». Con lui ci sono, a coadiuvarlo, Bo, Ferrata, Anceschi, e Sereni. La rivista «esce rinnovata». Servono però nuovi collaboratori, e nuove rubriche. Sereni scrive a Bertolucci. Gli chiede «un'informazione riservata»: «Per la "Rassegna" abbiamo bisogno di uno, che si occupi con continuità e intelligenza di letteratura inglese. Ci occorrerebbero note, traduzioni, recensioni e anche consigli circa ciò che esce di mese in mese relativamente a tale materia. Manganelli com'è? È consigliabile? Farebbe volentieri un lavoro del genere? Se sì, saremmo lieti di affidarglielo (a meno che non lo voglia fare tu stesso)». Bertolucci risponde subito, l'indomani, con generosa larghezza: «... sarei tentato a prender io l'impegno, ma fra scuola, documentari "Gazzetta" e altro mi vado mangiando tutto il tempo. Allora, senti: io potrei fare, *regolarmente*, una paginetta vivace d'informazioni sulle cose letterarie britanniche ... Dico anzi che fossi in te ne affiderei una simile a Bo per la francese, a Macrì per la spagnola e via ... Darei le arti figurative a Momi Arcangeli. Delicato il settore italiano, che dividerei in *Poesia* e *Prosa* più *Letteratura antica e vecchia* (Contini) e *classica*. Ma capisci, Vittorio, farne il punto più vivo della "Rassegna": sei, otto facciate a due colonne che io metterei fra la parte antologica e le recensioni ai libri ... Per traduzioni e recensioni Manganelli può andare ottimamente: è molto giovane, un po' aspreto, ma intelligente e vivo sul serio e pieno di passione» (Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Garzanti, Milano, 1994, pp. 162-64).

Manganelli ha ventisette anni. È un lettore vorace: onnivoro, e tuttavia sistematico. Come recensore, sa accostare un libro e lavorare con prontezza un buon

resoconto di lettura, scrupoloso e condotto con precisione fattuale. Vanta un intenso apprendistato in una rivista, «Il Ragguaglio Librario», ovvero «Rassegna mensile bibliografico-culturale», che si prefigge di informare e orientare il grande pubblico. L'esperienza è cominciata nel febbraio del 1946; è ancora in corso nel 1949. Non sembra tuttavia che Sereni abbia seguito Manganelli sul «Ragguaglio»; di sicuro sa che Bertolucci, collaboratore fisso della «Gazzetta di Parma», incontra sporadicamente il giovane anglista sulle pagine culturali dello stesso giornale. Nel corso del 1948, Manganelli ha pubblicato sul quotidiano parmense appena tre articoli: *Raymond Roussel ha inventato la «macchina che scrive romanzi»* (7 settembre); *Critica mitologica di D.H. Lawrence* (13 novembre); *I poeti miracolati della nuova Inghilterra* (23 dicembre). Poco, pochissimo. Abbastanza, tuttavia, per meritare la qualifica di «ottimo», nonostante un qualche sentore di acerbità. Pur mancando di inventività e di perentoria originalità stilistica, sono esordi promettenti. C'è la sagacia interpretativa, l'appassionata intelligenza critica di cui parla Bertolucci; ci sono squarci di lettura esatti e fulminei: «La natura di questo libro [*Classici americani*] è selvatica, animale: vi vigoreggia un'intelligenza ferina e aggressiva, un sanguigno coraggio; la sveltezza e intensità di questa prova ci lascia col fiato mozzo: inarca metafore ed immagini enormi» (*Critica mitologica di D.H. Lawrence*); «Hopkins: è lui lo studente di Oxford, fattosi cattolico e gesuita cui l'intelligenza e l'abito danno una verticalità atroce, insegnano quel suo linguaggio estatico ed abbagliante. Può far pensare a un Campanella: non è da amare, è da temere» (*I poeti miracolati della nuova Inghilterra*). Difetta in genere la scenografia verbale: la prodigalità di linguaggio, la cerimonia retorica, la grazia disinibita. Le recensioni sono risolutamente sedute. Il discorso scheggiato è, in esse, un 'ordito' che non conosce la sprezzatura, la dissimulazione di sé stesso nell'evidenza della 'stoffa'. Nella storia della scrittura manganelliana queste recensioni, insieme a quelle pubblicate sul «Ragguaglio Librario», appartengono al deposito di bottega. Manganelli non le raccolse, non le conservò. Forse volle dimenticarle, e lasciò che se ne perdessero le tracce. Sono riemerse, per

quanto riguarda «Il Ragguaglio», assai tardi: a dieci anni dalla morte dello scrittore, durante una ricerca bibliografica (Salvatore Silvano Nigro, *E la Duchessa incontrò un adorabile infedele*, in «Il Sole 24 Ore», 23 gennaio 2000).

Ai tre articoli pubblicati sulla «Gazzetta di Parma» nel 1948, se ne aggiunse sullo stesso giornale un quarto, e ultimo, il 21 aprile 1949: *Lettura di Milton*. Manganelli non governò lo spazio geometrico della recensione. Nel disegnare la trama, declinò una celebre definizione del modo di verseggiare dell'autore del *Paradiso perduto*; la fece rotolare, rimbalzare, circolare: «T.S. Eliot... parla della "muraglia cinese" del verso di Milton: squadrata pietra tombale che chiude e pare cancellare tutto l'inquieto lavoro che sulla materia del verso aveva compiuto l'età elisabettiana... Muraglia cinese Milton non è soltanto nel verso: ma in quello la sua natura pietrificata poté rivelarsi del tutto ... Questa fu in verità la sua muraglia cinese: un enorme edificio di pietre... In realtà Milton, rappresentante di quest'età di irosa e splendida dialettica, di settarismi teologici e metafisici, non offre adito alla violenza della realtà vitale: anzi la teme ed elude nel suo oratorio. La muraglia è la sua difesa ... Milton volle costruire un sistema poetico e morale ad imprigionare l'enorme insidiosa violenza del reale. Dové dunque costruire una sua muraglia cinese: e tale fece il suo linguaggio, i suoi temi, il suo verso; tale dovè farsi lui stesso: a illudere e sperdere la vita in quella sua angelica oratoria». Si provò poi a spiegare il ricorso frequente nel poema di Milton al «termine latino», senza però quel mirabile tratto sintetico ed efficace che assai più tardi, in un articolo del 1979, gli farà scrivere pulitamente, andando dritto alla definizione lapidaria: «Milton scrive un inglese intensamente pensato in latino» (*Un'isola poetica*, qui p. 144).

Mentre Manganelli si affaccia sulla «Gazzetta di Parma», ha ancora i piedi piantati nel «Ragguaglio Librario». Ha segnato una linea sottile e impercettibile tra le due sponde editoriali, un confine che non condiziona e che lui attraversa in entrambe le direzioni. Non solo. Nel 1948 recensisce ben due libri su tre con intenzione strategica: la «sapida» traduzione che presso Bompiani ha pubblicato Bertolucci dei

*Classici americani* di Lawrence e le *Liriche religiose inglesi*, l'«ultimo libro di Alberto Castelli», appena uscito nelle edizioni della Morcelliana. Castelli e Bertolucci sono i padrini di Manganelli recensore. Il primo, un sacerdote anglista che insegna all'Università Cattolica di Milano, ha propiziato la collaborazione di Manganelli con il «Ragguaglio», nel marzo del 1946 ha celebrato il matrimonio del suo protetto con Fausta Chiaruttini, e aiuta la coppia, procurando traduzioni da fare o da rivedere; l'altro sostiene Manganelli presso la «Gazzetta» (come di sicuro sapeva Vittorio Sereni). Manganelli ha voluto associare e ricambiare i suoi due amici, unificando la duplice esperienza di collaborazione, quasi entrando e uscendo per una porta girevole. Tuttavia stava per chiudersi una stagione. Il 1949 marca una data che inaugura e sigilla.

È la fine di febbraio o l'inizio di marzo del 1949. Manganelli è a Roma per un concorso. Scrive una lettera alla famiglia. Lietta Manganelli la data semplicemente 1949. Il mese si deduce però da una indicazione interna. Manganelli aspetta l'uscita imminente (in settimana) dell'articolo *I simboli assediavano Yeats* che, insieme alla traduzione dei versi di *Sailing to Byzantium* tratti da *The Tower*, esce il 6 marzo sulla «Fiera Letteraria»: «Carissimi, venni, vidi e vinsi. Sono stato a Roma, l'ho vista, ho fatto befana con Terranova, ho fatto il concorso, ho debellato la "Fiera Letteraria", sono tornato dando un'occhiata a Firenze. La "Fiera Letteraria" è dunque debellata: l'articolo uscirà questa settimana o la prossima, e mi verrà pagato lire cinquemila (quando me l'ha detto Vigorelli credo di essere impallidito). Siamo d'accordo di pubblicare un articolo del genere al mese. Inoltre sono incaricato di recensire libri usciti in Inghilterra e America. Questi libri io dovrò acquistarli, e poi la "Fiera" mi pagherà libro e recensione. Quando poi avrò fatto un certo numero di recensioni, queste verranno spedite alle case editrici d'Inghilterra e America che hanno pubblicato quei libri: ed allora riceverò in omaggio i libri direttamente da quelle case. Mi pare che valesse la pena di venire a Roma solo per questo. Contenti? Ora voglio chiarire le cose con la "Gazzetta di Parma", che non mi ha ancora dato un soldo: o pagare o niente più da me. Visto che c'è gente che mi prende sul serio,

non c'è motivo che perda del tempo con codesti uomini» (*Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di Lietta Manganelli, Aragno, Torino, 2008, p. 143).

Manganelli cerca spazi remunerati. Non fa in tempo a varcare la soglia della «Rassegna d'Italia»: la rivista è costretta a cessare le pubblicazioni, nel giro di undici numeri. Dopo l'invio della *Lettura di Milton*, Manganelli chiude con la «Gazzetta». Sul numero di dicembre del «Ragguaglio» fa uscire la sua ultima recensione: *Centenario di Poe*. E tenta subito un accesso a «Il Tempo di Milano», ripensando e riscrivendo quello stesso articolo, che appare sul quotidiano il 9 dicembre con il titolo *Ricordo di Poe*: «Il centenario della morte di Edgar Allan Poe non ha avuto forse in Italia il rilievo che meritava la singolare figura dell'artista, e soprattutto la sua posizione storica, che fa di lui, morto alle soglie della metà del secolo, un anticipatore nello stile, nella sorte della vita, nella natura insieme fortemente intellettuale e squisitamente sensibile, della letteratura della seconda metà di quel secolo e della prima metà del nostro» (in «Il Ragguaglio»); «A cent'anni dalla sua morte - una morte tanto oscura e privata, di lui che tante, e così arabesche e quasi fastose, ne aveva descritte -, Poe non ha ancora conclusa quella stremante lotta col tempo, che aveva iniziato già da vivo. Per un certo tempo parve che egli si fosse conquistato una beata sede donde nessuno l'avrebbe più allontanato: e furono nomi come Baudelaire e Mallarmé a iscriversi sulle tavolette votive del nuovissimo tempio» (in «Il Tempo di Milano»; ora, a cura di Federico Francucci, in «Autografo», XIX, 45, 2011, pp. 189-90).

Nel passare da «Il Ragguaglio Librario» a «Il Tempo di Milano», Manganelli, per animare il testo, si dà un maggiore obbligo di stile, con calcolata levità di mano e qualche voluta e spigliata ricercatezza. La svolta non passa inosservata. Ne dà conto lo stesso Manganelli, negli *Appunti critici* del 1949: «Buzzi [Giancarlo, probabilmente] nota del mio articolo su Poe ... come arieggi modi ermetici, come sia esempio di un modo di fare critica *tentatively*, come sia lontano da lucidità razionale, come sia compiaciuto. Rileggo l'articolo e trovo che in parte ha ragione ... Tutto ciò è *brutto*. Ma nell'insieme non trovo che sia così lontano da quella chiarezza cui vorrei



arrivare. Ma devo essere più sobrio ed essenziale».

Il Manganelli di questi anni non ha ancora trovato un suo stile personale, una sua lingua. Ha delle perplessità. Aspira alla cordiale semplicità di una «naturale chiarezza», conquistata districando la consapevolezza degli impacci dalle panie renitenti e insidiose dell'abitudine. Negli *Appunti critici*, in data 17 marzo 1951, dichiara a sé stesso: «Per me la questione del saper scrivere è da trattarsi in termini psicologici: cioè, io so di scrivere in modo ancora invischiato a certo gusto che, pure, mi è estraneo: ma mentre la mia coscienza ne è già consapevole, l'inconscio non cede. Scrivere così indica sudditanza psichica, risolta la quale avrò la mia naturale chiarezza». In questa fase aurorale dello scrittore di recensioni, anteriore alla frequentazione, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, della psicologia analitica (e quindi alla scoperta del lato oscuro della parola che da segno si rivela simbolo implicato con l'ombra di definizione junghiana, cioè, con il dinamismo istintuale dell'oscurità «negativa» della personalità); prima di arrivare alla convinzione che le recensioni sono letteratura sulla letteratura, critica intesa come «narrazione che ha per personaggi le parole di un libro», convinzione tanto categorica che non ci si deve stupire se un recensore si farà riconoscere grande scrittore (*Ma Kafka non esiste*, del 1987, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 118); e prima di scoprire la pertinenza retorica dell'oscurità luminosa dell'antinomia logica, sintetizzatrice, dell'ossimoro e degli «accoppiamenti adulterini tra le parole» (Giuseppe Montesano, *Lettori selvaggi*, Giunti, Firenze-Milano, 2016, p. 1582): prima di tutto questo, è ancora possibile l'elogio della chiarezza cui si contrapporrà l'«elogio dello scrivere oscuro» e della «naturale oscurità del linguaggio» degli anni maturi: «Marcello Cini ... ha detto, con la sua litigiosa chiarezza: "normalmente si ritiene che l'unica forma valida di pensiero sia quella razionale. Il che è falso... Non è lecito identificare meccanicamente la razionalità con il pensiero e l'irrazionalità con il non pensiero. C'è un pensiero associativo, analogico che è sempre presente assieme al pensiero analitico e logico"» (*La vulgarizzazione*, inedito non datato, e *Elogio dello scrivere oscuro*, del 1977, in *Il rumore sottile della*

prosa, cit., pp. 111 e 38); «La letteratura, essendo complessa, e dunque non semplificabile, è di sua natura oscura; non difficile, non enigmatica, ma elusiva, allucinatoria, misteriosa» (*La volgarizzazione*, cit., p. 111); «la critica non ha un compito vicario rispetto alla letteratura così detta creativa, ma ... è essa stessa creativa, e dunque impura; giacché usa parole, e le parole sono impure; le parole racchiudono una presenza notturna, ed è questa nerità verbale che è il contrassegno, il sibilo rettilineo della letteratura. Da ciò deriva che la critica non spiega, non chiarifica. Oserei dire che, usando le parole altrui dentro il bozzolo delle proprie, la critica introduce oscurità dove è illusoria chiarezza, porta notte dove è la menzogna del giorno, cattura e tesauroizza l'errore dove apparentemente si dà pertinenza» (*Ma Kafka non esiste*, cit., p. 120).

Dal recensore allo scrittore di recensioni, quindi; dalla «naturale chiarezza» alla «naturale oscurità», magari rilegata nel necrolinguaggio della parte «in ombra» della personalità di chi scrive.

In risposta a un articolato discorso di Primo Levi contro il vizio dell'oscurità letteraria (*Dello scrivere oscuro*, in «La Stampa» dell'11 dicembre 1976; «scrivere» vi si sostiene «è un servizio pubblico»: «la scrittura serve a comunicare, a trasmettere informazioni o sentimenti da mente a mente, da luogo a luogo e da tempo a tempo»), Manganelli pubblicò, sul «Corriere della Sera» del 3 febbraio 1977, *Elogio dello scrivere oscuro*. Prese in contropiede Levi, con una beccata sveltamente sorniona: «Resta il fatto che lo scrittore ha a che fare con una qualche forma di caos. Potrebbe farne a meno, ma non sempre gli è concesso di scegliere. E allora lo scrittore deve lavorare senza capire "a fondo quello che ha scritto". È l'unica frase dell'articolo che mi trovi consenziente. Ma perché 'non capisce'? Sarà per via dell'irrazionale, del caos, di quello che Levi chiama "linguaggio del cuore" e "mugolio animale"? Che Levi abbia un cuore è altamente probabile, ma onestamente ignoro se abbia mugolio animale. Quello che sospetto è che, in quanto scrittore, gli preme ridurre sotto controllo i contatti col caos; possibilmente occultarli. Impresa impossibile, frustrante, disperante. Levi ammette di non capire quello che ha scritto.

Vogliamo dire che è un incompetente, giacché lavora a cosa che 'non capisce'? Ahimè, sì. Tentiamo una definizione: lo scrittore è colui che è sommamente, eroicamente incompetente di letteratura. Come l'innamorato è colui che fra tutti gli uomini e le donne ha ottenuto la grazia della totale incompetenza a proposito dell'essere amato» (cit., pp. 38-39). Levi accettò la schermaglia: «Ammetto anche, volentieri, di avere sbagliato identificando "chiaro" con "razionale": ma a mio parere è meglio essere chiari comunque, se non altro perché un messaggio oscuro si presta ad essere violentato (come è successo a Nietzsche), e perché l'oscurità dei politici è una nostra piaga nazionale. È bello e (date le premesse) strano che Manganelli ed io ci troviamo d'accordo su un enunciato, che cioè "nessun autore capisce a fondo quanto ha scritto": ma per lui questo non capire sembra normale, anzi desiderabile, e per me esso è volta a volta un'insidia, una carenza o una seccatura» (*Dello scrivere oscuro. Lettera a Giorgio Manganelli*, in «Corriere della Sera», 25 marzo 1977; i due interventi di Levi sono inclusi nelle sue *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, vol. II, 2016, pp. 839-43 e 1401-402).

Diversa era stata la polemica con Alberto Moravia, di cui Manganelli diceva che gli era «molto simpatico, ma i suoi libri no»; gli sembravano «sogni ingegnosamente malati di un uomo sano» (*Alla rissa, alla rissa*, del 1986, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 148).

Su «Il Giorno» del 28 giugno 1967, Manganelli aveva recensito il romanzo di Renato Ghiotto, *Scacco alla regina*. Aveva concluso l'articolo, sferragliante e rapinoso, con un'arguzia più sarcastica che ironica, umoristicamente sottile e asciutta: «Curiosamente, il libro pare ricco di indicazioni, direi di semi smentiti e perduti, di intuizioni rifiutate o forse ignorate: e con ciò non intendo dire che si tratta di un libro fallito, ma anzi totalmente riuscito, quanto basta appunto per distruggersi. L'aria gelida e spenta, da pornografia fredda, richiama anche in certe situazioni la prima parte dell'*Histoire d'O*, ma si tratta di citazione psicologica, non stilistica. Il gelo erotico poteva alludere ad una scoperta dello stile: ma la scrittura oscilla tra sobria e povera. Il triangolo Margaret, Silvio, lo specchio potrebbe

diventare lo scheletro di una invenzione strutturale, una contemplazione reciproca di segni: ma quel che ci resta è un aneddoto di psichiatria donnesca volgarizzata. È singolare come tanti elementi improbabili siano stati messi assieme per costruire un libro così intrinsecamente agevole. Giacché questa è la vera intenzione del libro: offrire finte complicazioni, intrighi sciolti, estrosità facilitate, infine l'aroma dell'arduo, del problematico, applicato ad un discorso ovvio. Resta da chiedersi perché scrittori di fantasia in qualche modo inconsueta si impegnino a scrivere libri di svelta e fortunata lettura, quando, con qualche fatica aggiuntiva, potrebbero scriverne di illeggibili».

Moravia fraintese e strumentalizzò. Forse non volle capire. Cavillò, peccato fino al livore fazioso, all'iperbole. Vide nella provocatoria proposta di illeggibilità (contrapposta a una leggibile faciloneria fintamente complicata), avanzata da un tale «critico» mai direttamente nominato, uno «strumento di potere», un'«arma» di tutta la neoavanguardia assatanata di successo mondano. Scomodò persino Mussolini e Hitler. «Quando parla di illeggibilità, egli», cioè Manganelli, «allude, è giunto il momento di dirlo, a testi letterari che», salvo che per i sodali e gli iniziati, «sono soltanto ... illeggibili. Cioè ai testi dell'avanguardia» (*Illeggibilità e potere*, in «Nuovi Argomenti», N.S., 7-8, luglio-dicembre 1967, pp. 3-12). «Tant'è» disse Moravia. «Tant'è» replicò Manganelli, sgusciato dal cappotto pronominale che l'aveva reso anonimo: «Recentemente, trascorrevi una notte nel vortice di un fastoso veglione, sorbivo, procedendo su soffici bukhara, liquori dai conturbanti aromi orientali, mirabili femmine, inguainate in costosi vestiti, sensuali e stupite fremevano su damascati divani, mentre io passavo, alto, slanciato, distaccato e pallido, con l'occhio mobile, nervoso cogliendo attorno a me oh i proibiti languori di Alfredo Giuliani, la malizia acerba di Nanni Balestrini, la sardonica voluttuosità del Sanguineti, la neghittosità orientale del Pagliarani! È vero: il racket degli illeggibili detiene ed esercita un duro potere: radio, cinema, teatro, jets, premi, tutti i premi, liquori costosi, tirature planetarie; e intanto, i leggibili e validi languono, appartati nelle loro soffitte, con mano scarna e tremula vergano le loro storie educative, ed

ogni inverno muoiono come le mosche e, non fosse la *pietas* dei parrocchiani, li seppellirebbero nelle fosse comuni» (*La letteratura come mafia*, del 1968, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 100-101). Tant'è. Manganelli lo ricorderà sempre: «In Italia l'umorista ha una sorte curiosa: la pornografia dei buoni sentimenti gli conferisce una dubbia dignità di cinico, di sicario. È incredibile l'inettitudine del lettore italiano ad avvertire ed apprezzare la peculiare qualità del discorso umoristico. L'ironia va annunciata da un asterisco, il paradosso è crucciosamente scostato come poco serio, il leggero e letale gioco della satira non può sperare di avere la meglio sui pingui e villosi impropri» ([*Contro la pornografia dei buoni sentimenti* ], del 1968, qui p. 221).

Manganelli lamentava l'assenza di «una teoria generale della letteratura recensoria», considerata come genere letterario (*Così il critico è perfetto*, cit., p. 125). Aveva pochi riferimenti: un breve articolo di Grazia Cherchi, *Recensioni come?* (in «Panorama», marzo 1989; poi in *Scompartimento per lettori e taciturni*, a cura di Roberto Rossi, prefazione di Giovanni Giudici, introduzione di Piergiorgio Bellocchio, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 30-32); e, soprattutto, un saggio di Edmund Wilson (*Il Polonio dei letterati: sulle riviste e chi le fa*, del 1933, in *Saggi letterari 1920-1950*, cit., pp. 131-45). Ci si provò lui, nell'impresa, in modo narrativo e rapsodico.

Il recensore ha natura librofila. È un «lettore più sistematico», accanito: un «animale passionale» (*Così il critico è perfetto*, cit., p. 128); «il lettore veloce di libri lenti» (*L'odio e il riso*, del 1978, qui p. 382). Ha antenati aurorali. Discende dai «recensori» e dai «redattori di epitaffi», dei quali si favoleggiava nei lunghi millenni della nonletteratura vichianamente raccontati nel *Discorso dell'ombra e dello stemma* (Rizzoli, Milano, 1982). Come il recensore mitologico, primordiale e archetipico, quello storico «ha solo bisogno, assoluto, drogato bisogno di avere per le mani un libro»: «Il buon recensore perlegge, il medio leggiucchia, il malo maliziosamente compita parola e parola, o tralegge così da districar le dispari dalle pari; le sue parole saranno ambigue, unte, affettuose, venenose, affettuose, venefiche, affettuose, assatanate. Il recensore di buona razza, colui che il libro legge intero e ne parla con assennata mestizia,

codesto recensore nei tempi della nonletteratura dà i numeri, delira, morde carni di infante, tenta di recensir cumuli di sterco purché siano freschi, giacché egli non tollera lo sterco anche solo rappreso» (*Discorso dell'ombra e dello stemma*, Adelphi, Milano, 2017, p. 21). Se alle quattro tipologie dell'arcaico recensore si aggiunge quella successiva dell'articolista «manutengolo», che usa la sua scrittura come «una variante insidiosa della pubblicità», si arriva alle «cinque categorie» della casistica di Wilson allegramente richiamate: «quelli che vogliono lavorare», i «cronisti letterari», «quelli che vogliono scrivere di qualcos'altro», «i recensori specialisti», «i recensori critici». Con il «redattore di epitaffi», il recensore condivide il cerimoniale retorico (è «l'innocente ed arguto trasceglitore di aggettivi, il mastro della litote, il battiloro dell'eufemismo, il flautista della reticenza»; *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Adelphi, cit., p. 24), e la vessazione dello spazio che impone misura ritmica, duttilità e senso geometrico: un disegno strofico, l'impostazione di un «ordigno» ingegnoso affine alla perfezione del sonetto (della sestina, o della «cicalata in terza rima»; *Ma Kafka non esiste*, cit., p. 119).

Il recensore, il cui gesto critico di inesauribile verve è più «felicamente prensile» rispetto alle scelte critiche del saggista, ha una sua coreografia verbale, stilistica, veloce senza essere precipitosa. Fa suo l'estro di un primattore, ed entra in scena assegnando al libro che recensisce il ruolo di «spalla», di fiancheggiatore: lo stimola, muovendosi tra «sapiente fatuità» e «sensualità dell'intelligenza»; e godendo del complice gioco di teatro, lo provoca, gli fa il solletico per poter impaginare guittescamente la sua recita obliqua, eccentrica, sapientemente erratica e svagata, tanto puntigliosa quanto divagante (*Il terrorista elegante*, del 1967, qui pp. 21 e 23). È un modo di procedere, questo, estrosamente macchinato, e fantastico, sperimentato anche in alcuni risvolti di copertina; come in quello sceneggiato per i *Versi del senso perso* di Toti Scialoja (Mondadori, Milano, 1989): «Leggendo le poesie qui raccolte di Toti Scialoja mi capita di domandarmi: "Non sarà, Scialoja, un petrarchesco che si è bruscamente accorto di quante possibilità offra una meticolosa dementia praecox?". Naturalmente non è del

tutto attendibile, la definizione di Scialoja come schizopetrarchesco, però ascoltate un verso come: “La strana, scarna, starna canuta”. No, mi dico, qui c’è un Foscolo che ha alzato il gomito; e mi recito talune acri finezze come: “all’ombra del dolmen”. Sebbene, debbo ammetterlo, né Petrarca né Foscolo avrebbero scritto “I bassotti di Pisticci / si bisticciano se alticci”. Però dei due, il meno improbabile resta Petrarca, che per certi accordi di sillabe stralunava; ecco il verbo giusto, basta continuare a scrivere e non può non venir fuori: un Petrarca stralunato, che scrive di nascosto, con la mano a custodire il foglio. Ed ecco un’altra accurata immagine critica: Scialoja è un poeta che scrive di nascosto. Mi accorgo che, mentre stavo per scrivere “poeta”, sono stato tirato per la manica dal più corrivo “scrittore”; poi gli ho dato una manata sulla faccia ed è rimasto “poeta”; ma non vorrei essere frainteso: “poeta” è la versione alticcia, stralunata, sul demente e nasconderella dello “scrittore”».

Esemplare è la recensione *Non è un uomo, è un bouquet* (in «L’Espresso», 4 febbraio 1979) al libro *I miei fiori le mie piante* di Ippolito Pizzetti. Qui il testo recensito fa da base sghemba, come serviva, al teorico dell’«irrealtà del reale» e di ciò che non esiste, se non nella scrittura che lo nega: «In primo luogo, erbe, fiori, piante non sono realistici. Sono la prova indubitabile che la natura, come è ovvio, è estremamente innaturale. Una natura di carriera non avrebbe mai prodotto l’eliotropio - nome bellissimo di una pianta essenzialmente mentale. Dunque, si può leggere il libro di Ippolito Pizzetti come un documento sull’irrealtà del reale; e in proposito mi sento meno sprovveduto. In secondo luogo, il non sapere nulla di fiori e piante mi dà un privilegio che suppongo infrequente: posso leggere questo libro come fosse una di quelle mirabili relazioni che nel Seicento si scrivevano sulle “naturali esperienze”. Penso al Redi, al Torricelli, a libro chiuso, un poco stordito dagli aromi floreali e dalle brezze sintattiche, penso al dolcissimo Magalotti, grande aromataro delle nostre lettere. Tecnicamente, il libro di Pizzetti per me è una favola di nomi belli e bellissimi; ma letterariamente è una squisitezza. Non conosco Ippolito Pizzetti, e sebbene persone degne di fede mi assicurino che

esiste, io posso supporre che si tratti di uno pseudonimo, per designare una cooperativa formata da un leprotto, un Narcissus eloquens, due cocciniglie, il “doppio” di un leccio e l’anima di un ranuncolo incarnata in una salamandra. Ma supponiamo che egli esista. Posso tentare di ricostruire, molto approssimativamente, quella che potrei chiamare – come? non filosofia, ma piuttosto superstizione filosofica; intendendo per superstizione una fede altamente improbabile, ma fantasiosa, svagata, e insieme blandamente maniacale. È del tutto evidente che Pizzetti crede nell’esistenza dei fiori; la cosa non sembra dissennata, visto che i fiori esistono: miserabile gioco di parole. La sua fede nei fiori non è suffragata dalla loro esistenza, ma al contrario essa agisce “sebbene” i fiori esistano. I fiori sono impossibili, e tuttavia ci sono; l’importante è non perdere di vista il fatto che sono impossibili, e non farsi sviare dal fatto, del tutto storicizzabile, che ci sono. Direi che Pizzetti crede nei fiori come potrebbe credere nelle fate, e che probabilmente occupano nel suo universo mentale lo stesso spazio, quel luogo interno dove mettiamo angeli e gnomi».

Manganelli si avvale di una platea di carta stampata, grande quanto l’insieme dei giornali e delle riviste cui collabora. Ha temperamento di scrittore. Tende a fare «colloquio» e movimentato racconto, impegnandosi in un intreccio congeniale agli umori del libro recensito. Predilige i classici, ma anche le opere prime. Gli piace «scoprire uno scrittore non recente, già scomparso», ma a lui «affatto ignoto» (*Come uno scrittore scopre uno «sconosciuto»*, in «Italia Oggi», 18 dicembre 1989). Le opere minori riscoperte le tratta con gli stessi riguardi che si hanno per le maggiori; e viceversa: c’è «il sottile compiacimento che si può provare nel leggere un classico solido come un minore, o tentare una lettura inconsueta, sgarbata o fantasiosamente amorosa, per un testo che si ritiene di ben definita dignità letteraria» (*Quanti amabili gaglioffi*, del 1989, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 134). I giudizi di Manganelli, affilati e fulminanti, hanno, dell’epitaffio, la «natura conclusiva», le eruzioni improvvise e il luccicare esiguo. Sono «gocce di mercurio» (*Che cosa non è un racconto*, del 1986, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 35): «Longanesi è scrittore.



Malaparte è un'altra cosa: è uno "che sa scrivere"» (*Longanesi, un espatriato in patria*, del 1983, qui p. 343). Si recensisce «per dispetto, per sollievo, per protesta, per sfinimento» (*Strada facendo con Pallina*, del 1989, qui p. 166). Manganelli preferisce scegliersi libri che hanno più «tema» che «trama»: «Esistono molti, non moltissimi, libri che sono ottimi ed hanno una trama raccontabile; ma, se sono veramente ottimi, credo che siano tali che, spellati della trama, offrano una immagine segreta, uno strato sotterraneo in cui veramente consiste la grandezza di un libro. È facile fare un riassunto di *Delitto e castigo*; facile quanto inutile: con quella trama possono lavorare scrittori geniali e autori di gialli. Ritenersi tenuti a dar conto della trama vuol dire scegliere libri dotati di trama, e questo particolare non mi dice nulla sul libro in sé, non mi dice perché dovrei o non dovrei leggerlo; *La cruna dell'ago* [di Ken Follett] è un eccellente thriller, ma se tolgo la trama resta la pagina bianca. Personalmente, mi interessano libri che abbiano un tema piuttosto che una trama; i libri che non è possibile, o eccessivamente arduo riassumere» (*Il rumore sottile della prosa*, del 1989, nella raccolta di articoli che ne riprende il titolo, cit., p. 130).

Manganelli ha calcato le scene di riviste e quotidiani per quasi mezzo secolo, in una tournée grandiosa che ha compreso tappe che vanno da «Il Giorno», «L'Illustrazione Italiana» e «Il Mondo», a «L'Espresso», «Epoca» e «L'Europeo», il «Corriere della Sera», «La Stampa», «Il Messaggero». E non solo. Delle sue recensioni ha fatto un seminario perpetuo sulle voci delle maggiori letterature del mondo.

Il curatore ringrazia quanti l'hanno assistito nel lungo percorso di questo libro: Silvia Cavalli, Graziella Pulce, Lietta Manganelli, Salvatore Grassia, Marta Cardin Grassia, Nicolò Rossi, Nina Buffagni, Cristiano Garro, Andrea Barbagallo. Un grazie particolare va a Francesca Savastano, per l'attenta ed esperta cura redazionale.

Il libro è dedicato, in memoria, a Benedetto Benedetti,

primo editore de *I bu* di Tonino Guerra.

## INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

Addison, Joseph  
Adler, Edward  
Adler, Gerhard  
Adriano, imperatore  
Agamben, Giorgio  
- *Stanze*  
Agostino, Aurelio, santo  
Alano da Lilla  
- *Anticlaudianus*  
Alcibiade  
Alessandro VI (Rodrigo Borgia), papa  
Alessandro Magno, re di Macedonia  
Alfieri, Vittorio  
Alfonso I d'Este, duca di Ferrara  
Algarotti, Francesco  
- *Newtonianismo per le dame*  
Alighieri, Dante  
- *Divina Commedia*  
- *Vita Nova*  
Alvarez, A.  
Ambrogio, santo  
Amis, Kingsley  
- *Lucky Jim*  
Ammiano Marcellino  
Anceschi, Luciano  
Andrea Cappellano  
Andreoli, Annamaria  
Anonimo Romano  
Antonini, imperatori  
Antonino Pio, imperatore  
Apicio  
- *L'arte culinaria*  
Apollonio Rodio  
Apuleio  
Arbasino, Alberto

Aretino, Pietro  
Ariosto, Ludovico  
- *Orlando Furioso*  
Aristotele  
Arnold, Matthew  
Artaud, Antonin  
- *Il Monaco* (sua versione dell'opera di M.G. Lewis)  
Artusi, Pellegrino  
- *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*  
Asburgo, Francesco Ferdinando d'  
Asconio Pediano, Quinto  
Asimov, Isaac  
- *Il contastorielle*  
Asor Rosa, Alberto  
Auden, W.H.  
- *L'età dell'ansia*  
- *Lo scudo di Achille*  
- *Nones*  
Augias, Corrado  
- *Teatro del Grand Guignol* (a cura di)  
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, imperatore  
Austen, Jane  
  
Babila, santo  
Balestrini, Nanni  
- *La violenza illustrata*  
Balzac, Honoré de  
- *La Commedia umana. Racconti e novelle*  
*Il messaggio; La locanda rossa; Le Marana; Sarrasine; Un episodio sotto il terrore; Una passione nel deserto*  
Bandello, Matteo  
Barberis, Alfredo  
Bargagli, Girolamo  
Bargagli, Scipione  
- *I trattenimenti*  
- *Il Turamino*  
Barisone, Ermanno  
Barosso, Giampaolo  
- *Dizionarietto (illustrato) della lingua italiana lussuosa*

- *Principi generali di linguistica operativa*  
 Barthes, Roland  
 - *La chambre claire*  
 Bartoli, Daniello  
 - *La ricreazione del Savio*  
 Bassani, Giorgio  
 - *Gli occhiali d'oro*  
 - *Il giardino dei Finzi-Contini*  
 - *La passeggiata prima di cena*  
 Batacchi, Domenico Luigi  
 Baudelaire, Charles  
 Beardsley, Monroe  
 Beethoven, Ludwig van  
 - *Sonata op.*  
 Behn, Aphra  
 - *Il Giramondo*  
 - *Oroonoko*  
 Belli, Giuseppe Gioachino  
 Bellini, Bernardo  
 - *Dizionario della lingua italiana* (anche solo: Tommaseo-  
 Bellini o Tommaseo; con Niccolò Tommaseo)  
 Bellow, Saul  
 - *Le avventure di Augie March*  
 Bembo, Pietro  
 Bennett, Arnold  
 Bernardino da Siena, santo  
 Bernardo Silvestre  
 - *De mundi universitate*  
 Bernhard, Ernst  
 - *Mitobiografia*  
 Béroalde de Verville, François  
 - *L'arte di fare fortuna*  
 Bibbia  
 - Antico Testamento; *Apocalisse; Genesi*  
 Biondi, Mario  
 Bioy Casares, Adolfo  
 Blackmur, Richard Palmer  
 Blackwood, Algernon Henry  
 Blake, William  
 Blatty, William Peter

- *L'esorcista*  
 Blavatskij, Elena Petrovna  
 Blish, James  
 - *Guerra al grande nulla*  
 Blixen, Karen  
 - *Sette storie gotiche Diluvio a Norderney; Le strade intorno a Pisa*  
 Boccaccio, Giovanni  
 - *Decameron*  
 Boiardo, Matteo Maria  
 Bompiani, Ginevra  
 Borges, Jorge Luis  
 Borgia, famiglia  
 Borgia, Cesare  
 Borgia, Lucrezia  
 Borrow, George Henry  
 Bosch, Hieronymus, pseud. di Hieronymus van Aeken  
 Bossi, Floriana  
 Bossuet, Jacques-Bénigne  
 Bracciolini, Poggio  
 - *Facezie*  
 Braine, John  
 Brandi, Cesare  
 - *Pellegrino di Puglia*  
 Brecht, Bertolt  
 Brelich, Mario  
 - *Il sacro amplesso*  
 - *L'opera del tradimento*  
 Brera, Carlo  
 Brillì, Attilio  
 Brinis, Hilja  
 Bromfield, Louis  
 Brown, Fredric  
 - *Errata Corrige*  
 Brusegan, Rosanna  
 - *Fabliaux. Racconti francesi medievali (a cura di) Il folle sogno*  
 Buazzelli, Tino  
 Bucarelli, Francisco de Paula  
 Büchner, Georg

Buonanni, Filippo  
- *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle Chiocciole*  
Burchiello, Domenico di Giovanni detto il  
Butor, Michel  
Byron, John

Calderón de la Barca, Pedro  
Calley, William  
Calvino, Giovanni (Jean Calvin)  
Calvino, Italo  
- *Racconti fantastici dell'Ottocento* (a cura di)  
Campana, Dino  
Campanella, Tommaso  
Campanile, Achille  
- *Benigno*  
- *Il povero Piero*  
- *La quercia del Tasso*  
- *Se la luna mi porta fortuna*  
Campo, Cristina, pseud. di Vittoria Guerrini  
Camporesi, Piero  
- *Il pane selvaggio*  
- *Il sugo della vita*  
- *La carne impassibile*  
- *Le officine dei sensi*  
Camus, Albert  
Capponi, Gino  
Capuana, Luigi  
- *C'era una volta*  
- *Fiabe*  
- *Giacinta*  
- *Il marchese di Roccaverdina*  
- *Il Raccontafiabe*  
Caracciolo, Galeazzo  
Caraco, Albert  
- *Post mortem*  
Caramuel Lobkowitz, Juan  
Carazzali, Giulia  
Carcopino, Jérôme  
- *La vita quotidiana a Roma*



Carducci, Giosuè  
 Carena, Giacinto  
 Carlo V, imperatore  
 Carlo Borromeo, santo  
 Carlo il Temerario, duca di Borgogna  
 Carrington, Leonora  
 - *Il cornetto acustico*  
 Carroll, Lewis  
 - *Attraverso lo specchio*  
 - *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*  
 - *Sylvie e Bruno*  
 Cassola, Carlo  
 - *Fogli di diario*  
 Caterina d'Alessandria, santa  
 Caterina da Siena, santa  
 Catone, Marco Porcio, detto il Censore  
 Cattaneo, Carlo Ambrogio  
 Cattaneo, Giulio  
 - *Biblioteca domestica*  
 Cavazzoni, Ermanno  
 - *Il poema dei lunatici*  
 Cavour, Camillo Benso conte di  
 Cazotte, Jacques  
 Cecchi, Emilio  
 Celati, Gianni  
 - *Le avventure di Guizzardi*  
 - *Quattro novelle sulle apparenze*  
*Baratto; Condizioni di luce sulla via Emilia*  
 Céline, Louis-Ferdinand, pseud. di Louis-Ferdinand  
 Destouches  
 Cerami, Vincenzo  
 - *Un borghese piccolo piccolo*  
 Cerano, il, *si veda* Crespi, Giovanni Battista  
 Cervantes Saavedra, Miguel de  
 - *Don Chisciotte della Mancia*  
 Cesare, Gaio Giulio  
 Chandler, Raymond  
 Chaucer, Geoffrey  
 - *I racconti di Canterbury Prologo della Comare di Bath*  
 - *Troilus and Criseyde*

Chesterton, Gilbert Keith  
- *Il Napoleone di Notting Hill*  
- *L'uomo che fu Giovedì*  
- *Le avventure di un uomo vivo*  
Chiarini, Cino  
Chrétien de Troyes  
Christie, Agatha  
- *Miss Marple: Indagare è il mio peccato*  
Cicerone, Marco Tullio  
- *De Oratore*  
- *In difesa di Milone (Pro Milone)*  
Cioran, E.M.  
Citati, Pietro  
- *Alessandro Magno*  
- *Goethe*  
- *Il velo nero*  
- *La primavera di Cosroe*  
Clare, John  
Clemente VIII, papa  
Clementelli, Elena  
Clodio Pulcro, Publio  
Cola di Rienzo  
Coleridge, Samuel Taylor  
Collins, Wilkie  
- *A Terribly Strange Bed*  
Collodi, Carlo, pseud. di Carlo Lorenzini  
- *Le avventure di Pinocchio*  
Colonna, Aristide  
Commynes, Philippe de  
- *Cronaca*  
Compton-Burnett, Ivy  
- *Fratelli e sorelle*  
- *Madre e figlio*  
- *Men and Wives*  
- *Parents and Children*  
- *Un Dio e i suoi doni*  
Conrad, Joseph  
- *Il compagno segreto*  
- *La locanda delle streghe*  
*Il piantatore di Malata*

Conte, Gian Biagio  
Contini, Gianfranco  
Cooper, William  
- *Scenes from Provincial Life*  
- *Uno più una*  
Corano  
Cordelli, Franco  
Cordié, Carlo  
Corti, Maria  
Cotta, Massimo  
Courteline, Georges  
- *Quelli dalle mezze maniche*  
Crepax, Luciana  
Crespi, Daniele  
Crespi, Giovanni Battista, detto il Cerano  
- *La strage degli Albigesi*  
Cristo  
Croce, Alda  
Croce, Benedetto  
- *Ciò che è vivo e ciò che è morto nella filosofia di Hegel*  
- *Contributo alla critica di me stesso*  
- *Estetica*  
- *Logica come scienza del concetto puro*  
- *Teoria e storia della storiografia*  
- *Vite di avventure, di fede e di passione*  
Croce, Elena  
- *Ricordi familiari*  
Cusatelli, Giorgio  
  
D'Annunzio, Gabriele  
- *Alcyone L'onda*  
- *Contemplazione della morte*  
- *La Violante dalla bella voce*  
- *Versi d'amore e di gloria*  
Dahl, Roald  
- *Storie impreviste*  
*Cosciotto d'agnello; L'ascesa al cielo; Palato*  
Davie, Donald  
Davis, John  
Day Lewis, Cecil

De Amicis, Edmondo  
- *Cuore*  
De la Mare, Walter John  
- *Le memorie di una donna in miniatura*  
- *Storie di animali*  
De Michelis, Eurialo  
De Quincey, Thomas  
- *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*  
De Sanctis, Francesco  
De Weert, Sebald  
Debenedetti, Giacomo  
Defoe, Daniel  
- *Robinson Crusoe*  
Del Monte, Alberto  
- *Breve storia del romanzo poliziesco*  
Delacroix, Eugène  
Delly, pseud. di Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la  
Rosière  
Demostene  
Descartes, René (it. Cartesio)  
- *Discorso sul metodo*  
Dickens, Charles  
- *Grandi speranze*  
- *Il segnalatore*  
Dickson, Gordon R.  
- *Soluzione impossibile*  
Diderot, Denis  
- *Il nipote di Rameau*  
Dimitrijević, Vladimir  
Diocleziano, Gaio Aurelio Valerio, imperatore  
Disch, Thomas M.  
Disraeli, Benjamin  
Doel, Frank  
Doré, Gustave  
Dossena, Giampaolo  
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič  
- *I demoni*  
Doyle, Arthur Conan  
- *Il mondo perduto*  
Drudi Demby, Lucia

Duque de Estrada, Diego

Egmont, Il conte di, *si veda* John Perceval

Eliade, Mircea

Eliodoro di Emesa

- *Le Etiopiche*

Eliogabalo, imperatore

Eliot, T.S.

Elisabetta II, regina d'Inghilterra

Empedocle

Empson, William

Erba-Tissot, Hélène

Erodoto

Eschilo

Esiodo

Euclide

Faccioli, Emilio

Falkland, Lucius Cary, Il visconte di

Fanfani, Pietro

Fatica, Ottavio

- *I narrabondi* (a cura di)

*Faust*

Fedeli, Paolo

Fenoglio, Beppe

Ferlinghetti, Lawrence

- *Lei*

Fermat, Pierre de

Fielding, Henry

*Filocalia*

Finney, Jack

- *Destinazione Verna*

Firbank, Ronald

Fitzgerald, Scott

Flaubert, Gustave

- *Bouvard e Pécuchet*

- *La signora Bovary*

Folengo, Teofilo

- *Baldus*

- *Macaronee minori*

Foligno, Cesare  
Ford, Henry  
Forti, Gilberto  
- *A Sarajevo il 28 giugno*  
- *Piccolo almanacco di Radetzky*  
Fortini, Pietro  
- *Le giornate delle novelle dei novizi*  
- *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi*  
Francheville, Robert  
- *Il bel reggimento*  
Fraser, G.S.  
- *Vision and Rhetoric*  
Frassinetti, Augusto  
- *Misteri dei Ministeri*  
Frazer, James George  
- *Il ramo d'oro*  
Freud, Sigmund  
Frizzi, Giuseppe  
Fruttero, Carlo  
- *Stella a 5 mondi* (a cura di, con Franco Lucentini)  
Fuller, Roy  
Fusini, Nadia  
Füssli, Johann Heinrich

Gabrielli, Aldo  
- *Dizionario dei sinonimi e dei contrari* (anche solo: Gabrielli)  
Gadda, Carlo Emilio  
Galilei, Galileo  
Galouye, Daniel F.  
Galtieri, Leopoldo Fortunato  
Gambatesa di Monforte, famiglia  
Garibaldi, Giuseppe  
Gasparutto, Paolo  
Gellio, Aulo  
Gengis Khan  
Gerra, Ferdinando  
Ghidetti, Enrico  
Gibbon, Edward  
- *Autobiografia*  
- *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*

Ginzburg, Carlo  
 - *I benandanti*  
 - *Il formaggio e i vermi*  
 - *Storia notturna*  
 Giorello, Giulio  
 Giovanni Battista, santo  
 Gioviano, imperatore  
 Girolamo, santo  
 Gissing, George Robert  
 Giuda Iscariota  
 Giuliano, Flavio Claudio, detto l'Apostata, imperatore  
 - *Alla madre degli dei e altri discorsi Misopogon*  
 Giuseppe d'Arimatea  
 Giusti, Giuseppe  
 - *Raccolta di proverbi toscani*  
 Glauser, Friedrich  
 - *Il regno di Matto*  
 Gluck, Christoph Willibald von  
 Goebbels, Paul Joseph  
 Goethe, Johann Wolfgang von  
 Gogol', Nikolaj Vasil'eviĉ  
 - *Il Vij*  
 - *Le veglie alla fattoria di Dikàgnka*  
 - *Mirgorod*  
 Goldoni, Carlo  
 - *La locandiera*  
 Gombrowicz, Witold  
 Gonĉarov, Ivan Aleksandroviĉ  
 - *Oblomov*  
 Gould, Glenn  
 Gozzi, Carlo  
 Gozzi, Gasparo  
 Grazzini, Antonfrancesco, detto il Lasca  
 Greene, Graham  
 Guerrazzi, Francesco Domenico  
 Guglielmi, Angelo  
 Guglielmotti, Alberto  
 - *Vocabolario marino e militare* (anche solo: Guglielmotti)  
 Guicciardini, Francesco  
 Guillaume de Lorris

- *Roman de la Rose* (e di Jean de Meun)

Haggard, H. Rider

- *She*

Hammett, Dashiell

Händel, Georg Friedrich

Hanff, Helene

Hannau, Marcella

Hawkins, Richard

Hawthorne, Nathaniel

- *Il velo nero del pastore*

Haydn, Franz Joseph

Hazlitt, William

Hemingway, Ernest

Henry, O., pseud. di William Sydney Porter

Hesse, Hermann

- *Siddharta*

- *Una biblioteca della letteratura universale Del legger libri*

Hillman, James

Hitchcock, Alfred

- *La congiura degli innocenti*

Hitler, Adolf

Hoffmann, E.T.A.

- *Gli elisir del diavolo*

- *Il cavaliere Gluck*

- *Kreiseriana*

- *L'allievo di Tartini*

- *La principessa Brambilla*

Hölderlin, Friedrich

Huxley, Aldous

Ignazio di Loyola, santo

*Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*

Ingoldsby, Thomas, pseud. di Richard Harris Barham

- *Il cavaliere e la dama*

Intronati, Accademia degli

- *Gli Ingannati*

Isherwood, Christopher

Isocrate

Jacobs, W.W.



- *La zampa della scimmia*  
 Jacobsen, Jens Peter  
 - *La signora Fönss e altre novelle*  
 Jaeger, Werner  
 Jaeggy, Fleur  
 - *I beati anni del castigo*  
 Jean de Meun  
 - *Roman de la Rose* (e di Guillaume de Lorris)  
 Jerome, Jerome Klapka  
 Jesi, Furio  
 John Perceval, Il conte di Egmont  
 Johnson, Samuel  
 - *Riflessioni sugli ultimi fatti relativi alle Isole Falkland*  
 (1771)  
 Joyce, James  
 - *Ulysses*  
 Jung, Carl Gustav  
 - *Esperienza e mistero*  
 - *Psicologia e Alchimia*

Kadaré, Ismail  
 - *I tamburi della pioggia*  
 - *Il generale dell'armata morta* [qui: *Il generale dell'esercito morto*]  
 Kafka, Franz  
 - *Il processo*  
 - *La metamorfosi*  
 Kant, Immanuel  
 Keats, John  
 - *Endymion*  
 - *Lettere sulla poesia*  
 Kepler, Johannes (it. Keplero)  
 Keyserling, Hermann  
 Kircher, Athanasius  
 Kleist, Heinrich von  
 Kneale, Martha  
 - *Storia della logica* (con William Calvert Kneale)  
 Kneale, William Calvert  
 - *Storia della logica* (con Martha Kneale)  
 Kristof, Agota

- *Quello che resta*

La Fayette, Marie-Madeleine, contessa di

- *La principessa di Clèves*

Lamb, Charles

Lamb, Mary

- *La scuola della signora Leicester*

*La bambina scambiata; La zia strega; Le nozze di papà*

Lane, Allen

Lange, Hartmut

- *Il concerto*

Laplace, Pierre-Simon de

Lasca, il, *si veda* Grazzini, Antonfrancesco

Lauberg, Carlo

Lautréamont, conte di, pseud. di Isidore Ducasse

- *I canti di Maldoror*

- *Opere complete*

- *Poésies*

Lawrence, D.H.

- *L'amante di Lady Chatterley*

*Le mille e una notte*

Leavis, F. R.

Leinster, Murray

- *Questo è un Gizmo*

Lenz, Siegfried

Leopardi, Giacomo

- *Zibaldone di pensieri*

Lepschy, Giulio Ciro

Leskov, Nicolaj Semënovič

- *Lo scacciadiavolo*

Levin, Ira Marvin

- *Rosemary's Baby*

Lewis, C.S.

- *L'allegoria d'amore*

Lewis, Matthew Gregory

- *Il Monaco; si veda anche* Artaud, Antonin

Libanio

Linneo, Carlo (Carl von Linné)

Lisia

Lisippo

Longanesi, Leo  
 - *In piedi e seduti*  
 - *Parliamo dell'elefante*  
 Lorenz, Konrad Zacharias  
 Lorenzini, Niva  
 Lorrain, Jean, pseud. di Paul Duval  
 - *I buchi della maschera*  
 Lovecraft, H.P.  
 Lucentini, Franco  
 - *Stella a 5 mondi* (a cura di, con Carlo Fruttero)  
 Lucrezio Caro, Tito  
 Luigi Gonzaga, santo  
 Luriĵa, Aleksander Romanoviĉ  
 Lutero, Martino (Martin Luther)

Macaulay, Thomas Babington  
 Macchia, Giovanni  
 Machiavelli, Niccolò  
 - *Il Principe*  
 MacNeice, Louis  
 Macrobio, Ambrosio Teodosio  
 Malamud, Bernard  
 - *A New Life*  
 - *Il barile magico (The Magic Barrel) I primi sette anni*  
 - *Il commesso*  
 Malaparte, Curzio  
 Malato, Enrico  
 Mandeville, John  
 - *Viaggi, ovvero Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo*  
 Manilio, Marco  
 Mann, Thomas  
 - *I Buddenbrook*  
 - *La montagna incantata*  
 Mansfield, Katherine  
 - *Tutti i racconti*  
*Felicità; Garden-Party*  
 Mantovani, Vincenzo  
 Manzoni, Alessandro  
 - *I Promessi Sposi*

Marcellini, Giovanni  
Marco Aurelio, imperatore  
Margoni, Ivos  
Mari, Michele  
Marino, Giovan Battista  
- *L'Adone*  
Marivaux, Pierre de  
Martinengo, Girolamo  
Marx, Karl  
Marziale, Marco Valerio  
Marziano Capella, Minneo Felice  
Maupassant, Guy de  
- *Racconti e novelle*  
*La casa Tellier; Pallina*  
Mauriello, Adriana  
Mazzini, Giuseppe  
McIntosh, J.T.  
- *Le mille e una morte*  
Medici, Giovanni de'  
Melville, Herman  
- *Bartleby lo scrivano*  
Menega di Camillo da Minons  
Meneghello, Luigi  
- *Bau-sète!*  
- *I piccoli maestri*  
- *Jura*  
- *Libera nos a Malo*  
Menocchio, si veda Scandella, Domenico  
Meregalli, Alessandro  
Metastasio, Pietro  
Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar, conte, poi  
principe di  
Meyrink, Gustav  
- *Il domenicano bianco*  
- *Il Golem*  
Middleton, Richard Barham  
- *La nave fantasma*  
Miller, Arthur  
Miller, Henry  
Milone, Tito Annio

Milton, John  
- *Lycidas*  
- *Paradiso perduto*; si veda anche Penderecki, Krzysztof

Mitchell, Margaret  
- *Via col vento*

Monforte, Cola di

Montaigne, Michel de

Monti, Vincenzo  
- *Iliade di Omero*; si veda anche Omero

Morandi, Giorgio

Moravia, Alberto

Morazzone, Pier Francesco Mazzucchelli detto il  
- *Lotta di Giacobbe con l'Angelo*  
- *San Carlo Borromeo in gloria*

Morino, Angelo

Morra, Isabella di

Morselli, Guido

Mozart, Wolfgang Amadeus  
- *Marcia Turca*

Münchhausen, Karl Friedrich Hieronymus, barone di

Murdoch, Iris  
- *Una testa tagliata*  
- *Under the Net*

Murray, Margaret  
- *Le streghe nell'Europa occidentale*

Murry, John Middleton

Mussolini, Benito

Musti, Domenico

Nabokov, Vladimir Vladimirovič

Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi

Navazza, Marta

Nerone, Claudio Cesare, imperatore

Newton, Isaac

Nieremberg y Otín, Juan Eusebio

Nietzsche, Friedrich Wilhelm

Norden, Eduard  
- *La prosa d'arte antica*

Nostradamus, propr. Michel de Nostredame

Numa Pompilio

Núñez Cabeza de Vaca, Álar

- *Naufragi*

Ocampo, Silvina

- *E così via La lezione di disegno; La musica della pioggia; La sinfonia; Memorie segrete di una bambola*

- *La penna magica La parrucca*

Odorico da Pordenone

Offenbach, Jacques

Omero

- *Iliade; si veda anche Monti, Vincenzo*

- *Odissea*

Orazio Flacco, Quinto

- *Satire*

Ortese, Anna Maria

- *Il mare non bagna Napoli*

- *Il mormorio di Parigi*

- *L'Iguana*

- *Poveri e semplici*

- *Silenzio a Milano*

Ovidio Nasone, Publio

- *Ars amatoria*

- *Epistulae ex Ponto*

- *Metamorfosi*

- *Tristia*

Paisiello, Giovanni

Pallottino, Massimo

- *Gli Etruschi*

Panzini, Alfredo

- *Grammatica italiana*

Panzona, Maria

Paolo di Tarso, santo

Papetti, Viola

Papini, Giovanni

Pascal, Blaise

- *Le provinciali*

Pascarella, Cesare

Pascoli, Giovanni

Pasolini, Pier Paolo

- *Una vita violenta*  
Pausania  
- *Guida della Grecia*  
Peacock, Thomas Love  
Penderecki, Krzysztof  
- *Paradiso perduto; si veda anche Milton, John*  
Pepys, Samuel  
Persio Flacco, Aulo  
Petrarca, Francesco  
Petrocchi, Giorgio  
Petronio  
- *Satyricon*  
Picchi, Mario  
Piccolomini, Enea Silvio  
Pietro Lombardo  
Pio da Pietrelcina, santo  
Piqué, Barbara  
Pirro, re d'Epiro  
Pitagora  
Platone  
- *Convito*  
- *Timeo*  
Plauto  
Plinio il Giovane  
Plinio il Vecchio  
- *Storia naturale*  
Plotino  
Plutarco  
Poe, Edgar Allan  
- *Eureka*  
- *Gli assassini della Rue Morgue*  
- *L'isola della fata*  
- *Non bisogna scommettere la testa col diavolo*  
- *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*  
Polo, Marco  
- *Il Milione*  
Pomponazzi, Pietro  
Pontiggia, Giuseppe  
Pope, Alexander  
Pozzi, Giovanni

- *La parola dipinta*  
 Pranzetti, Luisa  
 Praz, Mario  
 - *Storia della letteratura inglese*  
 - *Voce dietro la scena*  
 Premoli, Palmiro  
 - *Vocabolario Nomenclatore* (anche solo: Premoli)  
 Privitera, G. Aurelio  
 Prokosch, Frederic  
 - *Gli asiatici*  
 - *Voci*  
 Prudenzio Clemente, Aurelio  
 - *Psychomachia*  
 Puccini, Davide  
 Pulci, Luigi  
 - *Morgante*

Quadrino, Agostino  
 Queneau, Raymond  
 - *Exercices de style*  
 - *I fiori blu*  
 - *La littérature potentielle*  
 - *Zazie*

Rabano Mauro  
 Rabelais, François  
 Racine, Jean  
 Radcliffe, Ann  
 Rajberti, Giovanni  
 - *Sul gatto*  
 Ransmayr, Christoph  
 - *Il mondo estremo*  
 Raspe, Rudolf Erich  
 - *Strani viaggi, campagne e avventure del Barone di Munchausen*  
 Riccò, Laura  
 Richards, I.A.  
 Richardson, Samuel  
 Rigutini, Giuseppe  
 Rilke, Rainer Maria



Rinaldi, Antonio  
Robespierre, Augustin-Bon-Joseph de  
Rolfe, Frederick William, noto come Baron Corvo  
- *Cronache dei Borgia*  
Roncoroni, Federico  
Roosevelt, Franklin Delano  
Rossi, Roberto  
Roth, Joseph  
- *Fuga senza fine*  
- *La Cripta dei Cappuccini*  
- *La marcia di Radetzky*  
- *La milleduesima notte*  
- *La tela di ragno*  
Roussel, Raymond  
Ruskin, John

Sacchetti, Franco  
Sacks, Oliver  
- *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*  
Sadoul, Jacques  
Saffo  
Salgari, Emilio  
Salierno, Giulio  
- *Autobiografia di un picchiatore fascista*  
Sandoval de Castro, Diego  
Sanguineti, Edoardo  
- *Il Giuoco dell'Oca*  
Saussure, Ferdinand de  
Savinio, Alberto, pseud. di Andrea de Chirico  
Scandella, Domenico, detto Menocchio  
Scandella, Giovanna  
Scarron, Paul  
Schliemann, Heinrich  
Schumann, Robert Alexander  
- *Carnaval, op.9*  
Schuré, Édouard  
- *La Sacerdotessa d'Iside*  
Schwob, Marcel  
Scialoja, Toti  
Scott, Walter

Segneri, Paolo  
Seneca, Lucio Anneo  
- *La vita felice (De vita beata)*  
- *Lettere a Lucilio*  
Sereny, Gitta  
- *In quelle tenebre*  
Sermini, Gentile  
Sgabarizza (prete)  
Shakespeare, William  
Shaw, Bob  
- *Luce di altri giorni*  
Sheckley, Robert  
- *Il magazzino dei mondi*  
Shelley, Mary Wollstonecraft  
- *Frankenstein*  
Siciliano, Enzo  
Singer, Isaac Bashevis  
- *Gimpel l'idiota*  
- *I due bugiardi*  
- *La morte di Matusalemme L'ebreo di Babilonia; La morte di Matusalemme; Sabbath nella Gehenna*  
Skanderbeg, Giorgio Castriota noto come  
Smollett, Tobias George  
Socrate  
Solmi, Raffaella  
Solmi, Renato  
Solmi, Sergio  
- *Il giardino del tempo* (a cura di)  
Soppe, Michele  
Southey, Robert  
Spender, Stephen  
Spenser, Edmund  
- *Faerie Queene*  
Spillane, Mickey  
Stangl, Franz  
Stazio, Publio Papinio  
Steinbeck, John Ernst  
- *Furore*  
Stevens, Wallace  
Stevenson, Robert Louis

- *L'isola del tesoro*  
- *Un alloggio per la notte*

Stoker, Bram

Stout, Rex

- *Due rampe per l'abisso*

Strabone

Strong, John

Stuart, famiglia

Svetonio Tranquillo, Gaio

Swift, Jonathan

- *I viaggi di Gulliver*

Tacito, Publio Cornelio

Talmud

Tanzio da Varallo, Antonio D'Enrico detto

- *Processione del Santo Chiodo*

- *San Carlo Borromeo dà la comunione agli appestati*

Tarchetti, Iginio Ugo

- *Racconti fantastici Storia di una gamba; Uno spirito in un lampone*

Tasso, Bruno

- *Umorismo nero* (a cura di)

Tennyson, Alfred

- *In Memoriam A.H.H.*

Teodora, imperatrice d'Oriente

Tevis, Walter

- *L'uomo che cadde sulla Terra*

Thackeray, William Makepeace

- *La fiera delle vanità*

Thiess (vecchio livone)

Thomas, Dylan

- *Io vedo i ragazzi dell'estate*

- *Prose e racconti*

*Avventure nel commercio della pelle; Il Dottore e i diavoli; Primi racconti; Ritratto dell'autore da cucciolo; Sotto il bosco di latte*

Thomas, Edward

Thomas, Keith

- *La religione e il declino della magia*

Thurber, James

Tibullo, Albio  
Tilden, Bill  
Tito, imperatore  
Tolomei, Angelo Claudio  
Tolomei, Ugo  
Tolstoj, Lev Nikolaeviř  
- *Guerra e pace*  
- *La sonata a Kreutzer*  
Tomeo, Javier  
- *Amato mostro*  
- *El cazador de leones*  
- *Il castello della lettera cifrata* [qui: *Il castello della lettera enigmatica*]  
- *Preparativos de viaje*  
Tommaseo, Niccolò  
- *Dizionario della lingua italiana* (anche solo: Tommaseo-Bellini o Tommaseo; con Bernardo Bellini)  
Tommaso d'Aquino, santo  
Tonna, Giuseppe  
Torelli, Mario  
Tournier, Michel  
- *Casa, città, corpi, bambini*  
- *Gilles e Jeanne*  
- *Il gallo cedrone* *La ragazza e la morte*  
- *Il re degli ontani*  
- *Immagini, paesaggi*  
- *Le meteore*  
Trevor-Roper, Hugh  
Truman, Harry S.  
Tucidide  
Turgenev, Ivan Sergeeviĉ  
- *Il sogno*  
- *Re Lear della Steppa*  
Turolla, Tea  
Tutankamen  
  
Ungerer, Tomi  
  
Valéry, Paul  
Valgimigli, Manara

Valle-Inclán, Ramón María del  
Vázquez Montalbán, Manuel  
- *Assassinio al Comitato Centrale*

Vega, Lope de  
- *La Gattomachia*

Verdi, Giuseppe  
- *Il trovatore*

Verne, Jules  
- *Il Castello dei Carpazi*  
- *Viaggio al centro della Terra*

Villon, François  
- *Ballata degli impiccati*

Vincent de Beauvais

Virgilio Marone, Publio  
- *Eneide*

Vittorini, Elio  
- *Uomini e no*

Voltaire, François-Marie Arouet detto

Wagner, Wilhelm Richard

Wain, John  
- *Hurry on Down*

Wallace, Edgar  
- *I Giusti e la loro legge*

Walpole, Horace  
- *Il castello di Otranto*

- *Racconti geroglifici Racconto del re e delle sue tre figlie;*  
*Una fiaba*

Walser, Robert  
- *I fratelli Tanner*  
- *Jakob von Gunten*  
- *L'assistente*  
- *La passeggiata*

Warhol, Andy

Wasianski, Ehregott Andreas

Waugh, Evelyn  
- *The Loved One*

Weber, Max

Wells, H.G.  
- *La guerra dei mondi*

Wilcock, Juan Rodolfo  
Wilde, Oscar  
- *Il fantasma di Canterville*  
Wilson, Angus  
- *La cicuta e dopo*  
- *Prima che sia tardi*  
- *Una signora di mezza età*  
Wilson, Edmund  
- *Saggi letterari 1920-1950 Introduzione a Persio*  
Wimsatt, William Kurt  
Winters, Yvor  
Wittgenstein, Ludwig Joseph  
Wodehouse, Pelham Grenville  
- *Lampi d'estate*  
Woolf, Virginia  
  
Yeats, William Butler  
  
Zaggia, Massimo  
Zangwill, Israel  
- *Il re degli schnorrer*  
Zinov'ev, Aleksandr  
- *Cime abissali*  
Zola, Émile  
- *Teresa Raquin*  
Zolla, Elémire

# Indice

Frontespizio	2
Colophon	3
CONCUPISCENZA LIBRARIA	4
Epitaffio per la letteratura	5
I. Concupiscenza libraria	7
II. Il mondo classico	31
III. La critica	58
IV. Intricare e districare storie	89
V. Errabondi e viaggiatori, anche sedentari	110
VI. Il barocco	122
VII. Novelle, racconti, fiabe	137
VIII. Tutti i colori del giallo	177
IX. Tutti i colori del nero	191
X. Il bianco e il nero dell'umorismo	207
XI. Macchinazioni fantastiche	221
XII. Voci binarie	252
XIII. Piccola biblioteca	265
Appendice	368
Referenze e note critiche	371
Appendice	408
«Breve storia di uno scrittore di recensioni» di Salvatore Silvano Nigro	411
Indice dei nomi e delle opere	427