





Biblioteca di Studi Francesi

Collana diretta da
Gabriella Bosco, Paola Cifarelli e Michele Mastroianni



Yves Bonnefoy

Luoghi e destini dell'immagine

Un corso di poetica al Collège de France
1981-1993

a cura di
Fabio Scotto

Biblioteca di Studi Francesi

Rosenberg & Sellier

Titolo originale dell'opera
Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)

© Editions du Seuil, 1999

Collection La Librairie du XXI^e siècle, dirigée par Maurice Olender

© Éditions Mercure de France, 1983

per il testo *La présence et l'image*

Traduzione dal francese di Fabio Scotto

Questa opera ha beneficiato del sostegno dei Programmi di aiuto alla pubblicazione Casanova dell'Institut français Italia e dell'Institut français.

Cette œuvre a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication Casanova de l'Institut français Italia et de l'Institut français.

prima edizione italiana, novembre 2017

© 2017 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile

nei termini della licenza Creative Commons

Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



www.rosenbergesellier.it

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

isbn 978-88-7885-538-0

LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

via Carlo Alberto 55

I-10123 Torino

rosenberg&sellier@lexis.srl

Indice

Introduzione <i>di Fabio Scottò</i>	9
Premessa	19
La presenza e l'immagine [Lezione inaugurale della cattedra di Studi comparati della Funzione poetica, venerdì 4 dicembre 1981]	25
La poetica di Giacometti I [1981-1982]	47
La poetica di Giacometti II [1982-1983]	65
La poetica di Shakespeare: osservazioni preliminari [1983-1984]	87
Un sonetto, <i>Romeo e Giulietta</i> , <i>Giulio Cesare</i> [1984-1985]	113
Verso Shakespeare: l'idea greca della parola tragica [1985-1986]	117
Jules Laforgue: Amleto e il colore [1987-1988*]	139
Il culto delle immagini e la pittura italiana [1988-1989]	157
Il culto delle immagini (seguito) [1989-1990]	195

Baudelaire [1990-1991]	199
Gli eredi di Baudelaire: la poetica di Mallarmé [1991-1992]	225
La poetica di Mallarmé: alcune osservazioni [1992-1993]	227
La poetica al Collège de France	257

** Il corso non si è tenuto nel 1986-1987.*

Introduzione

Proporre al pubblico italiano *Luoghi e destini dell'immagine*, il primo libro di Yves Bonnefoy (Tours, 1923 - Parigi, 2016) che appaia in Italia dopo la sua morte, acquista un particolare valore di testimonianza, e si rivela essere, a ben vedere, una sorta di lascito di quello che da generazioni di studiosi, studenti e lettori è stato a ragione considerato un maestro per l'ampiezza, la costanza e la profondità dell'opera e per la sua capacità di suscitare dibattiti, convegni e riflessioni delle quali sono prova le oltre centocinquanta monografie critiche a lui dedicate.

Laureato in matematica, filosofia e lettere, Yves Bonnefoy ha fin dalle sue predilezioni giovanili mostrato un approccio aperto, multidisciplinare e, per così dire, "umanistico" alle scienze e alle arti, che lo ha portato dapprima a formarsi alla filosofia e all'arte sotto la guida di grandi maestri quali Jean Wahl, Gaston Bachelard e André Chastel, poi a trascorrere lunghi soggiorni in Italia, dove anche confessa sia nato il suo bisogno di scrivere, in seguito a intraprendere una lunga carriera accademica che lo ha condotto a insegnare in vari Atenei francesi, svizzeri e statunitensi, fino alla nomina, nel 1981, sulla cattedra di "Études comparées de la Fonction poétique" presso il prestigioso Collège de France, nel quale insegnò (sempre nell'Aula 8, la stessa di Henri Bergson e di Paul Valéry) fino al 1993, e di cui è stato professore emerito fino alla fine dei suoi giorni dando anche dopo il congedo sempre prova d'immutata energia e fattiva presenza.

Yves Bonnefoy, che è il grande poeta, critico e traduttore universalmente conosciuto che tutti sappiamo, amava insegnare, non ha mai visto in questa attività un esercizio secondario della propria intelligenza, semmai un'occasione d'incontro e confronto con i giovani e con gli altri che rispondeva alla sua esigenza primaria di costruire attraverso la parola (la "verità di parola"), una relazione che desse senso alle proprie ricerche e scritture tramite un'uscita da sé e un rispecchiamento la cui problematicità fosse arricchente per il proprio percorso e, reciprocamente, per la formazione di chi avesse ritenuto di potersi nutrire alla sua fonte. Per questo, credo, da sempre attento osservatore del panorama culturale internazionale nel quale ha militato in qualità di protagonista per oltre settant'anni, ha ritenuto di proporre come più adatto alla Collana, che qui ora lo ospita per le mie cure, questo volume che più di ogni suo altro verte sulla sua attività d'insegnamento al Collège de France dal 1981 al 1993.

Nella sua *Premessa*, Bonnefoy si chiede se il «riassunto di corso» non sia da considerare una sorta di genere letterario («suggerisco d'includerlo», egli scrive, «nel campo della creazione letteraria»); infatti, e non è peregrino rammentarlo, si tratta di un testo nel quale il professor Bonnefoy del Collège de France riassume a posteriori e vari anni dopo, a memoria o sulla base di appunti di lezioni, tutti i corsi tenuti presso la cattedra a lui intestata (nella quale succede, per affinità tematica, a Paul Valéry e a Roland Barthes). La singolarità di tale esercizio, che si traduce anche in singolarità testuale, produce un'opera certo ricchissima di spunti d'interesse e riflessione, ma anche, sul piano stilistico, ibrida, per così dire, di una forma a cavallo tra lo scritto e l'orale nella quale i suoi corsi erano impartiti e fruiti, cui s'aggiunge il fatto che, per scelta, la scrittura saggiistica di Bonnefoy ha sempre rifuggito dal tradizionale linguaggio accademico, con le sue regole di annotazione a piè di pagina delle fonti, di qui una loro citazione frequente ma non sistematica nel corpo del testo, attraverso incisi e digressioni, che se da un lato, danno conto del rigore della sua documentazione, dall'altro vanno a ulteriormente ispessire il volume di una prosa già molto ricca, a tratti financo sovrabbondante di ipotassi e dilatazioni barocche

Introduzione

del pensiero. Per questo Bonnefoy non si nasconde l'irregolarità formale di queste pagine, alle quali però, fedele al suo principio estetico d'«imperfezione», che, come ebbe a scrivere in una sua famosa poesia, «è la cima»¹, riconosce l'autenticità di ogni vera esperienza reale di finitudine, comprensiva quindi delle sue insufficienze e inesattezze, del suo costante essere un *work in progress*, capace perfino di dar conto, e con una serenità che commuove, di quelli che certo con troppa severità in taluni frangenti egli chiama dei «fallimenti». Uno dei tratti caratteristici di questa prosa critica è ai miei occhi una sorta di reiterata prolessi ogni frammento della quale, marcato da un ricorso anaforico ai due punti, da incisi separati da trattini alternati a digressioni o spiegazioni in parentetiche, crea un progressivo ampliamento del campo d'osservazione e della riflessione che l'accompagna, come nell'esempio seguente, tratto da *Verso Shakespeare: l'idea greca della parola tragica*:

Più che il destino di un unico eroe, è questa pluralità fondamentalmente conflittuale che lo spettatore ritrova nello spettacolo tragico, quando ci va tra un'assemblea di cittadini e un tribunale, altri luoghi preposti al ragionamento e al giudizio: è sotto questo segno che Aristotele può definire il dramma (opposto alla commedia) come *azione* – come sarebbe confermato dall'etimologia che presuppone, il verbo *dran* (*Poetica*, cap. 3) – ed è anch'essa che spiega, sulla scena stessa, il rilievo che prende in rapporto al coro il dialogo tra i protagonisti, il quale è vicino alla prosa, rapido, martellante, segno d'urgenza (il che è ben diverso, notiamolo, dalla tragedia elisabettiana, nella quale i grandi momenti dell'azione sono spesso penetrati dalla parola più lirica, – o di Corneille o Racine).

Di fronte a questa costruzione, il traduttore non può che modellare la sua riscrittura sulla *durée* di frasi e periodi dell'originale, rispettandone quasi totalmente la punteggiatura, alla quale Bonnefoy peraltro attribuisce un ruolo fondamentale nell'espressione del

¹ Y. BONNEFOY, *L'imperfezione è la cima*, in *Hier régnant désert, L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, traduzioni poetiche di D. Grange Fiori e F. Scotto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2010, p. 191.

pensiero, anche in poesia (e solo sopprimendone talune sovrabbondanze poco accettabili in italiano quali quelle delle virgole precedenti pronomi complemento enfatici – i vari «lui, il...», «moi, je...» –, oppure spostando taluni costrutti e avverbi isolati da due virgole nel corpo della proposizione precedente, onde snellire il flusso verbale senza minimamente incidere sul senso).

Resta che, per chiunque si accostasse all'opera di Bonnefoy partendo da questo libro e senza conoscerne i numerosi altri, comunque esso gli consentirebbe di farsi un'opinione chiara e precisa del suo pensiero e del suo percorso intellettuale per quanto le tematiche affrontate e le indicazioni programmatiche iniziali legate all'istituzione della sua cattedra sono rivelatrici di una personalità poetica che mai ha negato la tributarietà del suo lavoro dalle fonti e dai «Fari», per dirlo con l'amato Baudelaire, sulla scia dei quali, e non senza originalità, si è da sempre collocato.

Se solo si guardi alla celebre liminare *Lezione inaugurale* del 4 dicembre 1981 dal titolo *La presenza e l'immagine*, apparirà da subito evidente come la visione "teorica" di Bonnefoy collochi la poesia in una posizione centrale nel dibattito culturale relativo non solo alla letteratura, dalla quale peraltro intende distinguerla, ma a tutte le scienze umane, se ribadisce che «l'insegnamento non ha senso [...]» senza «tutte le acquisizioni delle scienze umane». Muovendo dalla pratica della poesia egli s'interroga sulla temerarietà di affidare al suo stesso artefice un'analisi di quanto sta compiendo. Poesia, che nella sua accezione d'elezione, si vuole innanzitutto ricerca di verità, ovvero di un senso del dire che sia in costante e imprescindibile rapporto con l'esperienza del vivere. Di qui la critica rivolta ai formalismi tanto in voga nelle ricerche sul significante degli anni Sessanta-Settanta (e a tal riguardo ecco qui i riferimenti polemici a Valéry² e a Barthes) che nella costruzione dell'«immagine», con il suo portato di «illusione» e «sogno»,

² Riguardo ai quali farà però un'apprezzabile autocritica, affermando di aver letto all'epoca Valéry solo parzialmente e non con sufficiente approfondimento, Y. BONNEFOY et S. BOURJEA, *Faut-il oublier Valéry*, in *Bonnefoy*, sous la direction d'O. Bombarde et J.-P. Avice, Paris, L'Herne, 2010, pp.109-117.

Introduzione

avevano costruito un «mondo-immagine» il quale, rischiando di apparire più reale del reale, distoglieva l'uomo dalla propria condizione di finitudine, quella dell'«impressione di realtà infine pienamente incarnata che paradossalmente ci deriva dall'incarnazione», avvincendolo alla menzogna del simbolo e all'inganno della gnosi. Mentre invece, pur consapevole che il segno e i simboli siano sostanziali all'atto stesso di scrivere e nominare, Bonnefoy attribuisce alla poesia il compito di essere la «volontà che accede a se stessa», radicata nella terra, nell'esperienza mortale e capace, al di là della specificità del gesto, di condividere con gli altri una relazione, in ciò «presenza», ovvero evidenza e immediatezza sensibile che prescinde dal linguaggio e dai suoi nascondimenti per divenire un «sapere ciò che si fa», «un atto di conoscenza».

Il catalogo che riserva in sommario il volume è assai ricco e complesso, costantemente teso all'indagine dei nessi fra arte e letteratura da sempre al cuore dei suoi interessi. È infatti noto come per Bonnefoy la poesia non sia un pratica meramente letteraria, ma anzi si espliciti in molteplici forme espressive e artistiche, dall'arte all'architettura e alla musica. Ecco perché i suoi corsi di poetica vedono alternarsi e confondersi argomenti meramente letterari (da Shakespeare a Laforgue, da Baudelaire a Mallarmé) e artistici (da Giacometti alla pittura italiana secentesca di Carracci e Caravaggio), come del resto avviene nella sua opera poetica, ad esempio nei *Presque dix-neuf sonnets*³, che in una galleria di *Tombeaux* e non solo, onorano l'opera di architetti come Sangallo, Palladio accanto a quella di poeti e scrittori come Dante, Leopardi, Verlaine, Wordsworth, Maupassant... Del resto, in quanto atto di «presenza», la poesia insegue l'immediatezza sensibile e l'evidenza dell'arte, specie quella della pittura di ritratto e paesaggio, che pur correndo il rischio dell'ingannevolezza delle immagini (si pensi al ciclo emblematico de *Les Raisins de Zeuxis* ne *La vie errante*⁴),

³ Y. BONNEFOY, *Presque dix-neuf sonnets*, in *La longue chaîne de l'ancre, L'opera poetica* cit., pp. 926-963.

⁴ Id., *Les Raisins de Zeuxis, L'opera poetica* cit., pp. 630-657.

comunque ricerca nella realtà del vivere la possibilità di una relazione che ci sottragga all'astrazione del concetto insito in ogni atto di nominazione.

Scorrendo allora i vari capitoli del volume, il lettore s'imbatte in due capitoli su *La poetica di Giacometti*, il grande artista svizzero di cui Yves Bonnefoy fu molto amico e al quale dedicò la monumentale monografia critica *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*⁵. Qui sono con minuzia e perizia scandagliate le origini psicanalitiche della sua arte, dal rapporto con il padre e la madre a quello, secondo Bonnefoy anomalo e "malato", con le donne, anche ben tratteggiando le linee del contesto culturale in cui si colloca, ovvero la rivoluzione anti-idealista di André Masson, Roger Caillois e Georges Bataille, che nel riabilitare la corporeità selvaggia indicava all'uomo la strada verso il pieno recupero di una pulsionalità fondamentale, benché prigioniera dell'*eros* e dei suoi fantasmi. Bonnefoy distingue le tre fasi del percorso dell'artista, l'ultima delle quali, dopo la rottura con i surrealisti, superando la piccolezza minuscola delle statue come «inaccessibilità della presenza dell'altro», si rivolge «non alla figura ma al volto e allo sguardo degli esseri».

De *La poetica di Shakespeare*, come di *Verso Shakespeare*, colpisce in particolare lo scavo comparatistico che coniuga mirabilmente arte, iconografia, storia della lingua, cosmologia e pensiero filosofico medievale. Convocando Platone, Aristotele, Ficino, Machiavelli e Montaigne, il critico indaga l'importanza della

⁵ ID., *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991; trad. it. Milano, Leonardo, 1991. Mi sia consentito rinviare in merito ai miei articoli seguenti: *Yves Bonnefoy et Alberto Giacometti: voir le noir*, in M. FINCK et P. WERLY (textes réunis par), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 393-402; *Yves Bonnefoy critico d'arte: da Giacometti a Goya*, in F. SCOTTO e M. SIRTORI (a cura di), *Poeti pittori e pittori poeti. Poesia e arte tra Otto e Novecento*, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario («Saggi CISAM», 1), 2014, pp. 67-89. Si vedano anche J. THÉLOT, *Yves Bonnefoy devant Alberto Giacometti*, in Bonnefoy cit., pp. 176-180, e M. FINCK, *Giacometti et les poètes: si tu veux voir, écoute*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012.

Introduzione

storia delle idee nella formazione del pensiero di Shakespeare, il cui fulcro è a suo modo di vedere *Amleto*⁶, nella sua tensione esistenziale fra essere e non essere (opzione quest'ultima che per la visione di Bonnefoy mai dovrebbe prevalere sull'altra) che recupera l'idea greca della parola tragica; se è vero che è proprio a teatro che l'opera del Bardo si libera della retorica, starà alla bellezza della tragedia «dire la miseria ontologica degli uomini e la menzogna del sogno».

Ed è sempre nel solco di *Amleto*, «figura per antonomasia della sovranità dello spirito», che in *Laforge: Amleto e il colore* viene affrontato, scivolando dal verso alla prosa, il nodo problematico dell'azione dell'inconscio nella creazione del grande decadente attraverso una rilettura dell'influsso di Hartmann e un'analisi del racconto *Salomè*. In esso la visione del mondo come «turbini della materia cosmica» prelude a una riflessione sulla pittura verbale, sulla sensorialità dei nomi, così come al problema dell'incarnazione e del rapporto con l'oggetto in pittura.

Nel vasto e continuo lavoro critico di Bonnefoy sull'arte italiana⁷ un'attenzione particolare è da sempre rivolta alla stagione barocca. *Il culto delle immagini e la pittura italiana* ripercorre l'avventura creativa di Annibale Carracci, dalla formazione bolognese all'approdo alla Galleria Farnese, dove, liberandosi di taluni iniziali manieristici autocompiacimenti, l'artista riesce a raggiungere la pienezza carnale nella rappresentazione della gioia del desiderio. Il confronto con Caravaggio qui proposto è sorprendente per singolarità d'approccio, nella misura in cui egli non è visto come un "realista" che oppone il triviale alla Bellezza, ma a tratti, a sua

⁶ Non a caso proprio ad *Amleto* Bonnefoy dedica uno dei suoi studi più recenti: *L'Hésitation de "Hamlet" et la décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015. Fondamentali a riguardo anche i suoi precedenti *Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998 e la sua successiva riedizione rivista e accresciuta *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard («Tel»), 2014.

⁷ Si veda Y. BONNEFOY, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Roma, Donzelli, 2005. Essenziale anche il volume *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970; trad. it. Torino, Nino Aragno Editore, 2006.

volta, come una vittima della tentazione estetizzante. Per Bonnefoy nei suoi dipinti agisce una «luce di ricerca, di tentata conoscenza» che proviene dall'esterno del quadro, per cui il suo celebre chiaroscuro ci dice che «nulla vale quanto la compassione, ma che essa è impossibile». Ne risulta un *eros* «opaco, fatale, la notte del mondo», se «in Caravaggio tutto si separa da tutto, è così che tutto è silenzio». Certo superiore, a suo avviso, a Carracci, che nei suoi lavori pecca di un «eccesso d'eloquenza», tuttavia anch'egli non sfugge alla legittima, benché illusoria, sensualità dell'*eros* tipica dell'iconografia italiana tanto pregna d'immagini.

Anche in *Baudelaire*, tra le ascendenze in assoluto maggiori di Bonnefoy⁸, la riflessione sull'idealizzazione trova un suo ulteriore momento d'espansione, innanzitutto per la dimensione percettiva legata ai nessi creati dalle «corrispondenze», che però accosterebbero «esseri» e non «oggetti», a indicare un costante rapporto con la vita vissuta. Distinguendo fra allegoria e simbolo, Bonnefoy identifica nella sua poesia un'«esperienza dell'Altro» e una «composizione», intesa come critica del sogno e adesione alla più nuda realtà, in ciò memore della lezione di Edgar Allan Poe, cui anche deve l'attenzione particolare al suono come elemento di significazione trans-concettuale⁹. Essa si rivela quindi una riflessione etica e un contributo essenzialmente critico che trova nelle *Fleurs du mal* un suo *prima* lirico e nello *Spleen de Paris* un suo *dopo* polemico, se Baudelaire è «il poeta critico per eccellenza, il poeta che ha, per primo, riconosciuto e più profondamente denunciato i meccanismi dell'Ideale»¹⁰.

⁸ Si pensi solo alle sue monografie critiche *Le Poète et «le flot mouvant des multitudes»*, Paris, BNF, 2003; trad. it. Bergamo, Moretti & Vitali, 2009; *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011; e *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Seuil, 2014.

⁹ Utile a riguardo il suo saggio *La petite phrase et la longue phrase*, Brive, La Tilv, 1994.

¹⁰ John E. Jackson, non a caso, equipara per importanza il lavoro critico di Bonnefoy a quello di Baudelaire nella sua epoca: J.E. JACKSON, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 2002, p. 61.

Introduzione

Di qui, ne *Gli eredi di Baudelaire: la poetica di Mallarmé* e nel successivo *La poetica di Mallarmé: alcune osservazioni*¹¹, un utile corollario critico, che trova nella ricerca estrema dell'autore del *Coup de dés*, da un lato, la più risoluta esplorazione del nesso colore-suono e della cosiddetta «musica delle parole», ma che, dall'altro, lungi dal vedervi un riscatto e un'opportunità ulteriore di piena esistenza, la intende come un approdo al nulla nel quale si dissolve la soggettività e l'io, o quanto ne resta, leva lo sguardo su una parola svuotata di senso che lo induce a dire: «Sono perfettamente morto». Tale idea di «nozione pura», l'evoluzione verso la quale Bonnefoy scandaglia anche studiando la corrispondenza con Baudelaire, culmina nella paradossale enunciazione mallarmeana dell'impossibilità della poesia, dalla quale, per sua poetica, Bonnefoy non può che prendere le distanze per l'assenza di fiducia e speranza nei poteri della parola e della conoscenza su cui il poeta di *Igitur* fonda il suo dettato. Mallarmé rimarrà insomma, sostanzialmente, un ammirato avversario teorico, che nella progressiva sottrazione di senso alla poesia e nella sua fuga verso l'astrazione finirà col votare, a suo avviso, la poesia a una rinuncia a ogni suo reale confronto con la sostanza del vivere.

Il conclusivo *La poetica al Collège de France*, nel dovuto debito di riconoscenza che manifesta, si vuole altresì la convinta rivendicazione di un senso di profonda appartenenza all'Istituzione che lo ha accolto e che certo non si limita a una cortese deferenza, ma che invece intende significare l'adesione profonda alle sue ragioni costitutive le quali, fin dalla sua origine – risalente come è noto alla stagione rinascimentale “umanista” (1515-1534) dei Collèges Royaux creati da re Francesco I –, videro affermarsi e poi, nel tempo, consolidarsi i valori di universalità e d'interdisciplinarietà di una conoscenza basata sul confronto filologico con i testi originali cui richiama la sempre attuale *devise* del Collège: *Docet omnia*.

¹¹ Su Mallarmé si vedano Y. BONNEFOY, *La hantise du ptyx*, Bordeaux, William Blake & Co., 2003 e *Le secret de la penultième*, Paris, Abstème et Bobance, 2006.

Nel constatare l'interesse per le sue ricerche attorno alla poesia anche da parte di colleghi del Collège di tutt'altro orientamento specialistico, Yves Bonnefoy saluta con favore il riconoscimento per loro tramite di una responsabilità della poesia valida per tutti gli ambiti e in ogni epoca. Sapendo liberarsi dal settarismo dell'ideologia (dal quale anche il dibattito poetico purtroppo spesso non è immune), egli spera che la poesia ritrovi il coraggio di essere quella «critica di chi si è» che la poesia «deve esser[e]», a ben vedere, come fu del resto nell'intitolazione della sua cattedra al Collège de France, la sua «funzione», e che con ciò anche ripristini e consolidi l'auspicato legame, al di fuori di ogni menzognero accademismo, fra università e poesia cui Yves Bonnefoy guardò con viva speranza ne *La communauté des critiques*¹².

¹² ID., *La communauté des critiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

Premessa

Riassunti di corsi: questa parola dice assai male ciò che indica in questo libro o anche in altri casi. Poiché tra il momento in cui sono espresse delle idee in un'aula, a voce alta, e quello in cui se ne rende conto in qualche pagina d'annuario quanti avvenimenti si producono, certo minimi ma che inavvertitamente modificano quanto si era tentato di dire, d'altronde proprio mai nel modo auspicato. Adesso si scrive, invece di semplicemente riflettere, si è entrati nel campo di un'altra necessità, quella che dissuade dal raccogliere nel testo che prende forma quelle esitazioni, del pensiero o dell'espressione, che non si cercava di nascondere a degli uditori che si sperava facessero in parte propria questa inquietudine. E, inoltre, del tempo è passato da quelle ore in cui si parlava, scoprendo spesso in proporzione una parte della cosa detta: il che consente di vederla ormai come un tutto, e non come un percorso, e quindi di meglio svelarne gli smarrimenti, le insufficienze. Che deriva da queste condizioni del tutto differenti? Delle decisioni, nel riassunto, che non ricalcheranno semplicemente la parola del primo giorno. Non si cercherà di riparare alle insufficienze ma si sarà tentati di non rivivere gli smarrimenti. E perfino in ciò che resta d'immutato – l'essenziale, almeno possiamo sperarlo –, quanti aggiustamenti di cui non si potrà fare a meno! Qui, è per sommi capi che si vorranno attraversare degli sviluppi ritenuti di scarsa importanza. Là, invece, ci si soffermerà su un'idea, un'informazione, di un corso di mesi addietro per riferirli dettagliatamente, ed

è perché li si ritiene ancora degni d'attenzione ma è anche, e forse soprattutto, perché si riconosce in essi quella specie d'autonomia e di coerenza che consente, nel riassunto aperto da ogni lato, un momento di esposizione che basta a se stesso.

E in altri punti ancora si prova l'irresistibile desiderio di abbandonare la via seguita poco prima, per il gusto di una digressione in una regione vicina della quale adesso, mesi dopo, meglio si vede che è utile esplorarla. Dopodiché, constatando un po' oltre che ci si sarebbe dovuti fermare in qualche punto per approfondirla, si può permettersi di scrivere magnificamente: «bisognerebbe sviluppare queste osservazioni», oppure «vi è qui argomento per una ricerca complementare». In effetti, una piccola soddisfazione: non si era potuto dire nulla di valido sull'argomento, forse non si era neppure cominciato a rifletterci, ma almeno si esprimerà, con una frase di questo tipo, l'interesse che si prova per il problema, e si spererà di avere il tempo o i mezzi di dedicarsi un giorno. In sintesi: attraverso questi aggiustamenti, slittamenti, non si riassume tanto una parola precedente quanto la si osserva da una certa distanza come il percorso che si è seguito; e quindi significa aprirsene un altro, che interseca in ogni istante il primo, che spesso anche si confonde con esso, ma che altresì piuttosto frequentemente se ne allontana, e che in fin dei conti costituirà un'esperienza distinta.

Chi oserebbe dire che scrivendo non ci si proponga di dare allo scritto una forma specificamente estetica, la quale non può votarsi a un pensiero se non avendo memoria delle sue specifiche esigenze di forma: sfrondando la sua materia in modo tale che la logica dell'esposizione delle idee talvolta potrebbe contestare? In breve: quando la ricerca non ha luogo nel campo di una scienza esatta, decisa in laboratorio o controllata da un algoritmo, il riassunto di corso è anche e perfino in gran parte un'attività di scrittore, e suggerisco di ritenerlo nel campo della creazione letteraria – benché accosto alla retorica – per, come tale, un genere quanto lo è il saggio, se non addirittura il racconto, il romanzo. Un genere minore, certamente. Ma che non è privo di riuscite di cui per mia parte conosco mirabili esempi. Penso a certe pagine che s'incontrano nei volumi troppo di rado sfogliati degli *Annuari* del Collège de

France fin dall'inizio del secolo; o a quelli dell'École pratique des hautes études nelle sue varie sezioni. Vi si trovano modelli che non ho la pretesa di eguagliare.

*

Una parola, in ogni caso, sui miei «riassunti» che dunque oggi sono ripubblicati, e stavolta dalla prospettiva delle «lezioni», come si suol dire, che ne sono state l'origine. Ho parlato al Collège de France accanto ad autentici storici e critici che si possono ritenere rigorosi perché incessantemente subordinano l'esame delle opere che analizzano a un ascolto attento di ciò che l'inchiesta storica ha presentemente stabilito. Malgrado l'aspetto apparente che assumono, per via d'una nostalgia, alcuni passi di questo volume, e quale che sia la mia propensione per il tipo di precisazioni fatte dagli storici, lo scrittore che sono, incapace di cancellarsi proprio nell'argomento dei suoi studi, non ha per questo avuto la pretesa di porsi sullo stesso piano di questi ricercatori: ne ammira troppo il lavoro per potersi abbandonare a illusioni del genere. Ciò che ho voluto e tentato è semplicemente quanto l'assemblea dei professori mi aveva chiesto il primo giorno, dopo avere ascoltato la proposta del progetto di cattedra che aveva presentato Georges Blin: porre la questione della poesia come testimone della propria epoca; per questo analizzare gli itinerari della creazione poetica in grandi opere del passato – riconosciute nella loro differenza grazie ai lavori storici – ma anche osservando, e innanzitutto nell'essere che si è, le circostanze e i percorsi – esitazioni, aspirazioni contraddittorie, affermazioni di valori perfino laddove si vuole che i fatti prevalgano – del lavoro al quale ci si dedica; in tal modo riconoscere, nel punto d'origine dell'intuizione poetica, la parentela dell'impresa dei pittori, dei musicisti, dei poeti, ciascuno corda di un'unica lira; e capire, al termine, se mai ve n'è uno, dell'indagine, la natura e il ruolo di questa «funzione poetica» – della quale ben si vede che talvolta dà abbastanza senso alla vita affinché questa continui, malgrado la scarsa risposta che sa di potere attendersi dal luogo naturale rifiutato fin dall'istituzione del linguaggio.

Un grande progetto! Ma così vasto e ambizioso da diventare ragionevole. Evidentemente, in effetti, non poteva trattarsi su un terreno simile che di rilievi preliminari. Le sintesi cui non è possibile rinunciare di pensare vi sarebbero davvero apparse particolarmente azzardate. Perciò mi sono spesso limitato a osservazioni di dettaglio, il più possibile accoste ai testi. Le occasioni di fare simili osservazioni non mancano, nell'ammirevole storia della poesia e delle arti in Occidente, esse consentono altresì di formulare quel che mi pare piuttosto utile in un secolo di letture neutrali, detto altrimenti di giudizi, di riflessioni su ciò che vale, ciò che occorre; e avrei potuto continuare ad andare così da una grande presenza inescauribile, Dante o Shakespeare o Baudelaire, a un'altra, per quanto mi avrebbe trattenuto il desiderio di scrivere, questo ragionamento sulla vita. – Dato che interrogare le opere del passato o di altri Paesi e, se c'è bisogno, tradurle è certamente una delle esigenze della poesia moderna, che deve essere nel contempo amore per ciò che è, come in ogni epoca, ma anche ormai mettere in discussione se stessi: poiché si sono dissolte le mediazioni che un tempo sembravano ancora la base della coscienza.

Avrei potuto continuare. Del percorso di cui parlavo molte intenzioni, certe anche annunciate, sono restate prive del seguito che mi sarebbe piaciuto dare ad esse. Ma ora che raccolgo queste pagine devo anche ben constatare, non senza qualche rimorso, che durante questi anni che avrei dovuto dire a me stesso preziosi, per via delle opportunità che mi offrivano di riflettere, di capire, ho perduto tempo in digressioni, in preliminari. Fu il caso in particolare di quando presi a occuparmi di Shakespeare, uno degli appuntamenti che mi sono assegnato da che ho cominciato a immaginare a mia volta delle versioni francesi del suo teatro. Avevo indicato, nel 1983, che avrei parlato dell'«esitazione di Amleto»; e, effettivamente, ho parlato dell'autore di *Amleto* a lungo, molto a lungo, per varie stagioni, soffermandomi su certe opere. Ma, a quanto pare, non sono stato capace di ben calcolare il tempo; e un certo anno, preso da un altro oggetto di studio, ho dovuto trascurare Shakespeare, e *Amleto*, senza potere più tornarci in seguito come pure avevo sperato.

L'interruzione che mi è maggiormente costata, e che mi ha, direi, perfino turbato, essendo evidentemente la fine stessa del mio periodo d'insegnamento. Molti professori del Collège se ne congedano con un'«ultima lezione» che riflette sul lavoro che vi hanno svolto e ne deduce gli itinerari di ricerca; e hanno perfettamente ragione di collocarsi in tal modo in un punto dell'ambito della loro disciplina per una valutazione delle esigenze di quest'ultima così come dell'importanza dei loro contributi personali. Invece, per quanto mi riguarda, e fatta eccezione per alcune considerazioni che sottolineavano che io fossi conscio di quel che significava per me quell'ultima ora, ho scelto d'interrompere il mio discorso come se avessi dovuto riprenderlo la settimana successiva: al centro, se non d'una frase, almeno di una riflessione, in questo caso su delle poesie di Mallarmé. Perché? Perché non avevo nulla da rammentare, circa il metodo critico e il pensiero della poesia che non avessi già provato a dire nella lezione inaugurale, dodici anni prima. E perché da allora non vi erano state, nelle mie relazioni scientifiche, dei contributi chiaramente identificabili che si potessero inserire, con una qualche soddisfazione, nel progresso di una scienza.

Ma resta non di meno il fatto che io fossi cosciente, quel giorno, di un'ambiguità che avrebbe potuto dar luogo a una riflessione esplicita. Stavo parlando per l'appunto di Mallarmé, concludevo questo discorso pubblico commentando alcune delle sue opere: ebbene, non mi ero arduamente avventurato tra le intuizioni e, temo, le illusioni, i miraggi, di questo poeta se non con il desiderio d'intravedere, oltre, la poesia in quanto tale; e questa intenzione, se avessi potuto svilupparla, mi avrebbe condotto lontano da lui e anche a concludere in modo a lui avverso. Nel dibattito sulla poesia che si è precisato e accentuato ormai da più di un secolo, io in effetti non mi sento dalla sua parte. Vi sono spiriti che puntano sul linguaggio, ma ve ne sono altri che subito sono sensibili alle insufficienze e agli inganni di questo linguaggio che pur per questo non amano di meno – dato che sono forse anche di quelli che più lo prediligono, presenza ferita, precaria. E quanto a me credo che sia soltanto quando ci si affeziona ad esso, e alla sua parola, in questo secondo modo, con sospetto, un sentimento d'esilio nel cuore delle

parole, e quindi nostalgia, slancio dell'intero essere, esigenza, che allora si accede a un senso della finitudine che apre – e a quel punto è la poesia stessa – alla memoria dell'immediato e all'esperienza dell'unità. In favore di questa «parte» dell'utilizzo delle parole, che vorrei abitare, ma che so assai arduo, avrei voluto in questi anni per lo meno testimoniare; e un po' l'ho fatto, dal momento che da Giacometti o Pierre-Albert Jourdan a Laforque e soprattutto a Baudelaire ne ho evocati grandi esempi. Ma per l'appunto, dato che Mallarmé era soltanto una digressione, volevo tornare a Baudelaire quando ho concluso le mie riflessioni al Collège, e questa incompiutezza, benché sia l'essenza della vita, e in quanto tale da meditarsi, mi lascia un vero rimpianto.

Non è quindi senza malinconia che consegno queste pagine alla stampa. Ma, che mi si voglia credere, essa non ha il rimpianto che ho appena detto come sua causa principale. Perché ecco: si sono dunque cancellate quelle ore in cui ritrovavo nell'aula 8 – che anch'essa non c'è più, per via del recente rinnovo dei locali – degli uditori della maggior parte dei quali non sapevo nulla. Era già tanto se, in occasione di una seduta di seminario, quando un invitato aveva parlato, qualcuno dal fondo della sala faceva un'osservazione, ma ciò non significava che avesse detto il suo nome o giustificato la sua presenza. Tuttavia, da una settimana all'altra o anche da un anno al seguente, io riconoscevo il volto di coloro che erano lieti di tornare, e questi amici sconosciuti contarono molto per me. Erano l'attenzione seria alla quale si deve rispondere con una riflessione altrettanto seria, erano quindi benefici. Ho nei loro confronti un grande debito che voglio sperare che il mio discorso abbia potuto talvolta alleviare.

Ed è a loro che dedico questo volume, a loro e a quelli che accettarono di fare delle esercitazioni nell'ora di seminario che piuttosto spesso seguiva il corso. Questi, scrittori o ricercatori, non posso citarli tutti, dato che sono troppo numerosi; ma il mio pensiero va a loro con molta riconoscenza.

La presenza e l'immagine

Lezione inaugurale della cattedra di Studi comparati
della Funzione poetica, venerdì 4 dicembre 1981

Signor Amministratore,
Cari colleghi,

Che le mie prime parole, nel momento in cui compaio di fronte a voi, siano per dirvi quanto io apprezzi la fiducia che mi accordate e quale riconoscenza io provi per essa, per me personalmente ma anche e soprattutto per la grande causa che mi chiamate a rappresentare. Questa gratitudine va per intero a ognuno di voi: poiché, l'ho già constatato, la riflessione sulla poesia è per ciascuno naturale, malgrado l'estrema diversità delle ricerche che vi assorbono.

E dal momento che con queste ricerche voi rappresentate tutti quanti siete un'unica esigenza e un unico rigore, quelli che caratterizzano la scienza nella sua volontà di metodo, nella sua passione per la verità, permettetemi di dirvi anche, questo è il mio secondo desiderio, che affronto il compito che avete definito con il più vivo senso di una nuova responsabilità, nel contempo distinta e affine alla mia preoccupazione poetica. C'è infatti un punto sul quale non ho più dubbi, e che credo di dover sottolineare senza indugio. Benché io collochi al vertice la parola dei grandi poemi, che intende fondarsi su nient'altro se non la purezza del desiderio e la febbre della speranza, io so che l'ascolto non è fruttuoso, io so che l'insegnamento non ha senso, che se questa interrogazione si elabora tra i fatti che lo storico ha potuto riconoscere, e con parole nelle quali si fanno intendere, attraverso echi più o meno lontani, tutte

le acquisizioni delle scienze umane. L'impazienza dell'intuizione, ma affiancata dalla precisione dello studio, sono i «leali avversari» che occorre avere conciliato perché il dire di un tempo subito non ricada come una favilla si spegne; e che siano infatti conciliabili, in tal caso della poesia, che dunque valga la pena di tentare questa esaltante sintesi, ne sono d'altronde certo per via di numerosi esempi proprio all'interno di questo Collège, nel quale ritrovo con gioia alcuni dei maestri che mi hanno incoraggiato a pensare in tal modo. Uno di voi fu la mia guida tra i lavori sul Rinascimento, e gli devo impareggiabili momenti di maturazione e di scoperta. E quanto a Georges Blin, che ha sostenuto di fronte a voi il progetto di questa cattedra, occorre che ricordi, dal momento che conoscete i suoi grandi libri, il primo dei quali ha reinventato Baudelaire, quale modello di lungimiranza ma anche di scrupolo egli possa offrire a tutti coloro i quali ascoltino la poesia?

Ma basta sostenere questa duplice postulazione per garantire di esserne capaci? E non è forse più imprudente affidare a chi pratici la poesia, e anche se conosca il prezzo della riflessione scientifica, l'analisi dell'atto stesso che sta compiendo? Molti critici professano, come sapete, che l'autore ne sappia meno della sua scrittura; che essa abbia una finalità e dei percorsi che, anche scrivendo, non possa che disconoscere: tanto che, se gli capita di formulare qualche giudizio sul lavoro poetico, questo pensiero non sarà nella migliore delle ipotesi altro che un aspetto della sua opera personale, che un effetto di forze che in essa si coniugano, insomma, che uno dei mezzi distolti da una creazione della quale è più opportuno riservare la visione d'assieme a quelli che restano a riva, guardando da una certa distanza. È un fatto, le osservazioni dell'autore sono distrattamente accolte nel laboratorio in cui si manipolano, in questi anni recenti, delle briciole di cosa scritta che rivaleggiano in piccolezza con i frammenti di materia che sondano il fisico o il biologo; e in effetti forse è buon metodo che lo scrittore di questa nuova epoca si chieda egli stesso, in occasioni come questa, se non sia più rigoroso che si abbandoni alla passività creatrice invece che a giudizi che si rivelerebbero illusori.

Miei cari colleghi, non dimentico che è in quest'aula che fu inaugurata, meno di cinquant'anni fa, e con quale autorità, che raddoppiava l'evidenza di un sacrificio, l'idea che la poesia non porti in ciò che ha di più specifico la capacità della conoscenza di sé; e che quindi non si possa trattarne se non al prezzo di una messa fra parentesi, dove quanto l'autore prende sul serio, se non talvolta sul tragico, diciamo il sentimento, i valori, è ridotto sotto l'occhio di un testimone algebrico e quasi ironico allo statuto di mera variabile nell'equazione dello spirito. Non era stato tale il pensiero dei primi poeti che frequentarono il futuro Collège de France; e quando i «lettori reali» rianimarono davanti a questi appassionati uditori i grandi poemi del mondo antico, né Ronsard né Du Bellay dubitarono che essere, fosse anche solo per un istante, il *vate*, il poeta ricco di un entusiasmo, significasse raggiungere la verità. Ma allorché Paul Valéry fu chiamato in questa istituzione alla prima cattedra di poetica, aveva già deciso che il contenuto della poesia, che è certo si dicesse troppo facilmente l'autentico grido della sofferenza o il presentimento dei segreti dell'essere, non fosse insomma che un elemento formale in una combinazione, e non valesse che quasi cancellandosi nella legge delle parole rivelata. Un'evoluzione era iniziata, riassunta dal fatto che, tra i giovani che vennero ad ascoltare Valéry, vi fu talvolta Roland Barthes, egli che tanto fece in seguito per decostruire l'effetto di presenza a sé e l'illusione di lucidità, di padronanza che ingannano gli scrittori nel loro momento creativo; e che, proprio per questo, condusse più in là di ogni altro l'esplorazione formalista della scrittura, non senza distogliersi per lunghi anni, e non fu per caso, dallo studio diretto dei poeti. È pur vero che un'evoluzione contraria anche si mostrava, poco a poco, in questo spirito riflessivo – e voi ne foste testimoni. Dopo aver voluto soltanto descrivere i funzionamenti del linguaggio, dei quali la letteratura non sarebbe stata che l'intensificazione parzialmente inconscia, giunse a pensare – dolorosa esperienza, impegno dell'essere totale, sia intuizione che ragionamento – che ogni linguaggio fosse un ordine, ogni ordine un'oppressione, di conseguenza ogni parola, fosse anche vera scientificamente, uno strumento che un potere utilizza; e che dunque si sarebbe dovuto, per recuperare

la nostra libertà, per collocarci «fuori dal potere», barare con le parole, prendersi gioco di esse giocandoci, il che contraddistingue l'atto libero – e quindi comunque la vera lucidità, stavolta intesa come un atto – con la pratica dello scrittore, che sa aggirare ogni formula. È uno scrittore che aveva preso la parola davanti a voi nel 1977, uno scrittore penetrato dal sentimento che la letteratura sia una coscienza; e il suo ultimo libro, *La Camera chiara*, presto mostrava – cosa che mi commuove nell'odierna circostanza – che si avvicinava alla poesia.

La questione del diritto da parte dell'autore di aspirare a una qualche verità riguardo all'opera rimane comunque posta, per alcuni è perfino già nettamente decisa, in negativo; ed è questa controversia quanto mai importante, questa disputa talvolta violenta e segretamente angosciata che ritengo da subito di esaminare interrogandomi in questa prima lezione sulle categorie che mette in gioco, e che forse bisogna modificare, o completare, per un insegnamento più propizio all'intellezione della poesia. Nei calcoli che oggi tentano la localizzazione esatta del significato poetico, è possibile che una componente non sia stata presa in considerazione. Nel dubbio che provano certi poeti riguardo alla loro capacità di conoscere, è possibile che non occorra vedere altro se non un improvviso momento di vertigine, nato dalla percezione dell'abisso che è la scrittura, ma che una decisione più coraggiosa potrebbe dissolvere. E il dubbio non è forse, in questa situazione come in tante altre, il luogo in cui l'evidenza momentaneamente offuscata può riformarsi tanto più forte, dal che consegue che era necessario, in questo senso profondo, anche nella storia della poesia, nella quale è per noi una prova, nella quale ci offre un'opportunità? Proverò a raccogliere queste nozioni e ad aprirmi un varco fra esse.

Signore e Signori,
Amici,

Uno dei grandi contributi della nostra epoca è stato la valorizzazione di quel che chiamiamo l'opera del significante, e con-

seguentemente la denuncia di taluni aspetti illusori della nostra coscienza di noi stessi.

Là dove il critico o il filosofo credevano un tempo d'incontrare, nell'opera letteraria o nella parola comune, l'univoca e diretta espressione di un soggetto al quale sarebbe bastato essere fedele alla verità per sentirsi presente ad altre presenze, e progressivamente attraverso queste esperienze fondamentali il padrone del senso del mondo o perfino un'emanazione divina, abbiamo imparato a percepire meglio una matassa senza inizio né fine di rappresentazioni transitorie, di finzioni senza autorità, nelle quali ciò che pare rimanga più degno di essere ritenuto il reale è questo ammasso di parole, che di continuo mutano senso e spesso forma, che rotolano di epoca in epoca come un grande fiume attraverso le lingue e le culture. Laddove parlavano coloro i quali erano detti geni, in quanto sarebbero direttamente giunti a una verità superiore, hanno cominciato a brillare queste galassie che sono dette il testo, spazi più complessi e risonanti di ciò che poco prima vi si trovava formulato, ma in cui invano ci si allontana tra le costellazioni e le ombre alla ricerca dell'essere che in ogni caso ne aveva, nell'abisso senza alto né basso del foglio bianco, raccolto o gettato i segni. Un «vuoto nulla», ha detto Mallarmé, e che talvolta appare «musicista» solo per un eccesso d'enigma.

E il compito della coscienza è apparso, in questa prospettiva, mutato. Piuttosto che apprezzare nel discorso dell'essere parlante una proposta sul vero, legata a dei fatti del mondo ritenuti a quel punto conoscibili, analizzare il modo in cui gli stati di parola, significanti fugacemente racchiusi su significati irreali, si manifestino gli uni a partire dagli altri, servendosi dell'universo invece di esprimerlo. È qui che incontriamo alla loro origine, e con un peso d'evidenza che sarebbe vano negare, i considerevoli programmi della ricerca recente: questa archeologia dei fatti culturali che intende liberare dalla nostra secolare ignoranza gli stati aggrovigliati dei concetti d'epoca quali furono, vale a dire diversi – e in ogni caso più attivi, più determinanti i comportamenti – dalle nozioni riflessive delle filosofie e delle scienze; e, d'altra parte, un'intera analitica da cima a fondo rinnovata della creazione letteraria. Perché ci

si preoccupa come mai prima di letteratura, nel nuovo pensiero, poiché è nell'opera dello scrittore che la vita delle parole, costretta quando non anche negata nella pratica ordinaria, accede, con l'aiuto del sogno, a una libertà che sembra camminare davanti al mondo. Spesso all'insaputa dell'autore, ma sotto gli occhi del critico, l'eterno cambiamento che avviene nella relazione dei significati e delle parole li fa precipitare i suoi meandri, si direbbe che vi apra a qualcosa d'ignoto – al punto che il testimone di questo proliferare d'anagrammi, di questi dispiegamenti di polisemie, che sono altrettante rotture, altrettanti centri d'iridescenze fugaci in questo specchio nel quale una volta s'inseguivano gli occhi dell'artista giunge a chiedere a degli autori d'avanguardia di finire di frantumare quest'acqua nella quale Chateaubriand o Baudelaire, e anche Rembrandt e Van Gogh cercavano con un'angoscia che si riterrà desueta tanto la messa a punto delle loro attitudini quanto i danni del loro tormento. La critica ha appena ricondotto il patto che conclude a ogni generazione con il segreto bisogno di fare opera. Ma l'idea antica dell'opera, che tanto si era avvicinata a quella della soggettività sovrana, non ne è che più duramente riusata.

Ma, se è agevole verificare, nella quiete dei luoghi di studio, che proprio non ci sono, nelle rovine del *cogito*, che i mille strati di rapide nubi di quel linguaggio del quale non siamo, per il nostro giorno fugace, altro che un lieve fruscio delle strutture, che una piega che non potremo pretendere di riconoscere pienamente – resta nondimeno il fatto che diciamo *Io*, quando parliamo, nell'urgenza dei giorni, in seno a una condizione e a un luogo che subito rimangono, quali che siano le apparenze o la mancanza d'essere, una realtà e un assoluto. Noi diciamo *Io*, noi gestiamo, in primo luogo in virtù di questo termine, la nostra esistenza e a volte quella degli altri, noi decidiamo dei valori, capita perfino, stranamente, che degli esseri muoiano per questi ultimi per quella che sembra una libera scelta: mentre, e ben sappiamo che è una sventura, altri esseri, al nostro tempo numerosi, soffrono per avere perduto un rapporto coerente e chiaro con un fondo che possano dire il loro essere più autentico e a partire da quel momento preferiscono, quante volte, lasciarsi morire. Questa capacità di riconoscersi

e di accettarsi, attraverso alcuni valori che si condividono con altre persone, non sarebbe stata che una finzione, si può ben ammetterlo, ma avrebbe garantito a queste vite una ragione di durare e al mondo circostante un senso, con un po' di calore. E del resto vedo che quest'epoca che ha squalificato ogni esperienza interiore è anche quella che, per la prima volta nella storia, si volge con nostalgia verso le arti e la poesia dei tempi in cui la relazione tra gli individui e il senso era l'unica preoccupazione della riflessione collettiva. A meno che essa non preferisca, sotto le foglie secche delle «città senza sera», moltiplicare i gesti erratici di una violenza apparentemente gratuita, ma che significa per l'incendiario disperato il desiderio per sempre umano di essere un soggetto responsabile e di accedere alla libertà. Se la decostruzione dell'antica mira ontologica può apparire, da un certo punto di vista, un imperativo della conoscenza, ecco a ogni modo che il suo affievolimento in situazioni concrete si accompagna a un rischio di decomposizione e di morte per l'intera società. Ed è questa una situazione che mi pare, in fin dei conti, ben più l'aggravamento di un problema che un avanzamento sulla via della verità. Tuttalpiù abbiamo avvertito uno sfaldamento dell'essere al mondo, ma rischiamo di subirne, per oblio dell'azione che gli opponevamo, le catastrofiche conseguenze. E pur continuando a studiare come incessantemente viva e devii il significante nei segni, mi pare che si debba cercare come questo slancio che siamo possa, nella deriva delle parole, comunque affermarsi come un'origine. Che fare, detto in altri termini, perché abbia ancora qualche senso dire *Io*?

Che fare, ebbene, in ogni caso, interrogare nuovamente la poesia, che poco fa abbiamo lasciata a questo stato di tutela nel quale vuole oggi tenerla, non appena si tratta della verità, la filosofia del linguaggio.

Interrogare la poesia, il che nel mio destino non è del resto che la reazione più naturale, poiché è già nel viverne l'esperienza, nel corso degli anni, che mi si sono presentate le contraddizioni e le inquietudini che ho appena tentato di dire, ma anche che si saranno ostinate una speranza e un'idea della speranza. Infatti, ciò che la

critica ha recentemente sottolineato sul ruolo del significante nella scrittura, e sul peso dell'inconscio nelle decisioni dei poeti, questi l'hanno avvertito per primi, e alle soglie della nostra modernità, che cominciò come disgregazione dell'idea assoluta dell'io che avevano i romantici, ne avevano già fatto la loro principale preoccupazione. Rimbaud non ignorava l'autonomia del significante quando scriveva il sonetto «Vocali», né la ignorava Mallarmé quando elaborò il «Sonetto in yx». E, quanto a me, fu proprio questo eccesso delle parole sul senso ciò che mi attirò quando venni alla poesia, nella rete della scrittura surrealista. Che richiamo, come quello di un cielo ignoto, in quei grappoli di tropi interminabili! Che energia, sembrava, in quei fremiti improvvisi della profondità del linguaggio! Ma, trascorso l'iniziale fascino, non provai gioia per quelle parole che mi dicevano libere. Avevo nel mio sguardo un'altra evidenza, nutrita da altri poeti, quella dell'acqua che scorre, del fuoco che arde senza fretta, dell'esistere quotidiano, del tempo e del caso che ne sono l'unica sostanza; e abbastanza presto mi parve che le trasgressioni dell'automatismo non fossero tanto l'auspicata surrealtà, al di là dei realismi troppo in superficie del pensiero controllato, dai significati mantenuti fissi, quanto una riluttanza a porre la questione dell'io, la cui virtualità più ricca è forse la vita come la si affronta giorno per giorno, senza chimere, tra le cose del semplice. Dopotutto cos'è tutta la lingua, anche manipolata in mille modi, rispetto alla percezione che si può avere, direttamente, misteriosamente, dell'agitarsi delle foglie sul cielo o del tonfo del frutto che cade sull'erba? E sempre tenevo a mente durante tutto questo tempo, come un incoraggiamento e perfino una prova, quell'istante in cui un giovane lettore apre con passione un grande libro, e certamente incontra parole ma anche cose, ed esseri, e l'orizzonte, e il cielo: insomma, una terra intera, d'improvviso restituita alla sua sete. Ah, quel lettore non legge, fosse anche Mallarmé, come chiedono di farlo il poeta o il semiologo! Se coglie tutto delle polisemie, per intuizione sintetica, per simpatia di un inconscio per un altro, è nella grande vampata che ne libera lo spirito: come un tempo le teologie negative si disfavevano dei simboli, come, quando si alza lo sguardo, a Tournus, è l'unità che

affiora da ciò che altrove è solo spazio. Le parole sono pur lì, per lui, ne avverte i fremiti, che lo incitano ad altre parole, nei labirinti del significante, ma conosce un significato fra essi, che dipende da nessuno e da tutti, che è l'intensità in quanto tale. Il lettore di poesia non analizza, giura all'autore, suo congiunto, di rimanere nell'intenso. E inoltre, presto chiude il libro, impaziente di andare a vivere questa promessa. Ha ritrovato una speranza. Ecco che dà da pensare che non bisogna rinunciare a sperare nella poesia.

E non per questo intendo negare la capacità d'illudersi, di diffondere l'irreale che esiste nei più grandi poeti, e sento anche, giunto a questo punto, il bisogno di denunciare a mia volta questa vanità, convinto come sono che il vero potere non risieda che lì dove anche giace la fragilità e che esso non possa che accrescersi e valere che se l'abbia in primo luogo riconosciuta, attraverso un attento studio.

Questo studio dell'illusorio nelle opere di poesia mi sembra del resto tanto più necessario per il fatto che la critica recente l'ha comunque un po' trascurato, tesa com'è alla valorizzazione della scrittura plurale. Affascinata da ciò che avviene a livello del significante, si sofferma su ciò che trasgredisce, nel testo dello scrittore, uno stato anteriore o più ordinario della parola comune, cerca quindi l'opera in uno scarto, o un divenire, il che fa della creazione un movimento, un dinamismo facilmente restituibile al flusso dell'intertestuale o al gioco della differenza: e dimentica di esaminare l'iscrizione che l'autore tenta di fare di sé nella turbolenza verbale. Orbene, se anche questa elaborazione di un senso definito non è altro che una tela di miraggi, non per questo è priva di qualche legge, che può essere utile capire. Cosa sono queste leggi? Prima di tutto, la chiusura dello scritto. Vi è un desiderio in noi, vecchio come l'infanzia, che cerca in ogni circostanza ciò che può compensare il bene che ci è mancato quasi all'origine; e dal momento che ci è dato, attraverso l'ambigua grazia delle parole, di tenere a mente solo un aspetto delle cose l'autore, in questo più libero dell'uomo o della donna comune poiché lavora al riparo della pagina bianca, sceglierà gli aspetti che questo desiderio gradisce, e con essi, e solo con essi, costruirà la scena nella quale recitare il suo

sogno. Molto andrà dunque perduto degli esseri e degli oggetti in tal modo evocati, e in particolare la loro esistenza, quel diritto che hanno di essere qui, a scapito di colui che sogna, in conflitto con la sua idea del mondo, invece in accordo con la necessità che nega; chiamiamo questo al di là delle nostre rappresentazioni, questo eterno censurato, la finitudine, in quanto, se sapessimo ascoltarlo, ci attribuirebbe i nostri limiti. Un mondo è stato distrutto – abolito, diceva Mallarmé –, quello in seno al quale noi saremmo stati mortali: e di rimando ciò che ha preso forma nella poesia è certo ancora un mondo, un mondo spesso coerente, apparentemente completo. Da questo punto di vista l'opera è lingua, che istituisce, che rende duraturo, che professa una realtà autonoma, sentita come sostanziale, considerata sufficiente: e tale gravitazione che coglie una certa cosa, un certo valore, ma per chiudersi a una certa altra è una legge di ferro, che non se ne dubiti, sotto la sua apparenza di età d'oro. Perché talvolta si può credere, di fronte a certi eccessi, che lo scrittore sia libero di cambiare immaginario con fantasia, come l'uomo di scienza a sua volta può cambiare ipotesi per metodo: ma sotto la schiuma che effettivamente un po' si agita, sulle coste frastagliate di quest'oceano, come sono calme le acque profonde! L'inconscio ha qualcosa d'immutabile, il desiderio non matura che lentamente, o mai. Attorniato da parole che non capisce, da esperienze delle quali neppure sospetta l'esistenza, lo scrittore, qui sta la sua casualità, che angosciava Mallarmé, può solo ripetere nello scritto la particolarità strettamente limitata che caratterizza ogni esistenza.

Quindi a chi parlava di rompere lo specchio, forse non si può che posare la penna, o gettargli addosso il calamaio. Ma rari sono quelli che davvero lo desiderano, perché – ed ecco la seconda regola della creazione letteraria – questo mondo che si separa dal mondo pare a chi lo crea non soltanto più soddisfacente dell'altro ma più reale. E spesso è anche per noi lettori che ha questo volto. Nato dall'impazienza di un giovane spirito cui ripugnava dei modi di vivere fasulli, dei valori certamente opprimenti, lo scritto consente all'autore di liberare dalla sua memoria degli esseri i tratti che gli parve che la società alienasse. Ecco tornargli di quegli esseri

riplasmati la voce mai udita prima di una foga, di un sentimento che suppone più veritieri; e la terra, attorno a quegli incontri che egli immagina, assume l'aspetto di un luogo predestinato alla vita, in cui la montagna o il mare moltiplicano quegli scintillii e quei fiori che, nel nostro mondo ordinario, paiono privi della loro ragione d'essere. Riguardo alla finitudine, che dicevo abolita, quanto è frequente vedere che in questa luce delle parole la morte è immaginata, si direbbe amata, come il culmine di una pienezza! In verità, non c'è nulla di allarmante, nulla di negativo che non si possa credere di accettare, nella magia della frase, poiché tutto vi riprende uno sfarzo, quand'anche fosse tragico; e paiono soprattutto densificarsi lì, paiono anche rivelarsi nel loro valore misconosciuto quelle esperienze del luogo, del tempo, della presenza degli altri esseri, che do per cancellati da questo lavoro di scrittura, ma che è vero mancano nell'esistenza di ogni giorno, che devastano già tante scritture più povere. Chiamerò *immagine* questa impressione di realtà infine pienamente incarnata che paradossalmente ci deriva, da parole distolte dall'incarnazione. Immagini, mondi-immagini, nel senso, mi pare, nel quale l'intendeva Baudelaire quando scriveva, nel più tormentato momento della sua intuizione poetica: «Il culto delle immagini, la mia grande, la mia sola, la mia primitiva passione». Immagini, il fulgore che manca al grigiore dei giorni, ma che il linguaggio permette quando lo ripiega su di sé, quando lo forgia come un seno natale, l'implacabile sete del sogno.

Ma a che prezzo questo fulgore, del quale bisognerà presto liberarsi! Ciò che è stato preservato nell'opera, è ciò che conviene al desiderio, è ciò che gli lascia il tempo di bere, è quindi un infinito, sognato nel finito stesso delle cose, delle situazioni o degli esseri – ed è ciò che mancherà al risveglio, in un vissuto che segue altre leggi. Lì dove lo scrittore regna, non vive, dunque non può pensare la sua autentica condizione, e, invece, lì dove deve vivere, eccolo privo di preparazione a questo ignoto compito. Quanti dualismi nocivi, tra un qui svalorizzato e un altrove ritenuto il bene, quante impraticabili gnosi, quante insensate parole d'ordine sono state così sparse dal malinconico genio dell'Immagine, fin dai primi giorni del nostro Occidente, il quale reinventò la follia, se non

addirittura l'amore! E che strumento questi sogni per le ideologie sempre nichilistiche, per le mire di potere, che se ne addobberanno! L'Immagine è certamente la menzogna, per sincero che sia chi la forgi. Era questo l'intenso che attribuivo al giovane lettore? In ogni caso è in questa ambiguità che si comprende meglio che era tempo che la critica testuale venisse ad analizzare e perfino a sciogliere le prospettive sempre interrotte che si accatastavano nella parola.

Salvo che in ogni caso non c'è più solo la costruzione di queste false apparenze in certi scritti che adesso vorrei segnalare alla vostra attenzione come più specificamente *poetici*. E mi soffermerò, ad esempio, su taluni aspetti a un primo sguardo secondari della finzione nelle opere. Ogni poesia, notiamolo dal principio, nasconde nel suo profondo un racconto, una finzione, per quanto poco complesse talvolta siano: in quanto la lingua che struttura il suo universo non può che cristallizzare in apparenze d'oggetti e d'esseri che intrattengono fra loro relazioni significanti, dove appare la legge stessa che è stata all'origine della creazione. Ora, tale finzione dovrebbe, come quintessenza di un sogno, esprimerne la felicità, e anche lo fa, in un suo modo talvolta sorprendente: perché ciò che in essa troppo affrettatamente potrebbe esser preso per un'espressione dell'angoscia o per una constatazione di sofferenza spesso non è che un fuori, crudelmente utilizzato dal desiderio che sa trovarvi il suo godimento: perfino *Werther* è un'*Arcadia*. Ma vi sono altri strappi ben più gravi nella finzione poetica che non solo queste sventure superficiali. Capita che si avvertano, stavolta nel cuore del desiderio, delle esitazioni, dei rimorsi, si sente che sia lì in atto una paura, che paralizza un capogiro, che sconvolge un'aspirazione che va più in alto, ben più in alto della misera scena edificata: e come per riflesso di questa inquietudine nel racconto di cui parlo, è allora una situazione a riattraversarlo, dimensione nascosta, e a negarlo. Si è di recente molto studiata, la «mise en abyme» attraverso la quale si riflette, in qualche punto focale della finzione, la struttura dell'intera opera. Si deve anche interrogare la contro-finzione, la *sub-plot* mediante cui, in vari casi, l'opera d'abolizione, che dice l'azione principale, è sordamente denunciata.

Che fa Amleto sul davanti della scena se non, sognando, leggendo nel libro di se stesso, privare gli altri del proprio sguardo, come afferma Mallarmé, che aggiunge: «Uccide indifferentemente, o per lo meno si muore» – si muore, lì dove passa, perché egli è il sogno, che non mantiene nel suo teatro altro che simbolizzazioni, che ombre. Ma, a un altro estremo dell'azione, ecco Amleto sul bordo di una tomba, colpito nel suo progetto e anche nella sua ragione, gridare, con un dolore incoerentemente espresso, di amare Ofelia, di averla tradita – in un modo che gli rimane oscuro – e di non essere ormai più lui stesso, nella sua coscienza di sé, altro che contraddizioni insanabili. Così appaiono dei buchi nell'Intelligibile sotteso ai mondi della parola, qualcosa di oscuro nel cielo chiaro dell'Immagine, se non addirittura uno smembramento, non più soltanto dell'eroe nel quale il poeta s'identifica, ma della scena stessa che il suo linguaggio aveva creata, come in *Fedra* – pur se le parole, i suoni, i ritmi, tutti quegli elementi prosodici che si erano visti concorrere all'unità della poesia, rivelano di potere altrettanto bene avvincersi, nell'affioramento delle forme, a ciò che ne scalza gli equilibri, per fare intendere una dissonanza lì dove era auspicata una gioia.

Ebbene, chi allora s'esprime così, chi può prevedere questo fallimento, al cuore del mondo di cui l'opera sogna, se non qualcuno che, benché commosso da tale sogno, tuttavia non acconsenta alla sua virtualità menzognera? Nella scrittura, che pare tutta rivolta a esprimere la gioia delle sue sale dipinte, non vi è un prigioniero, che dia colpi alla porta? Tanto più che questo stesso autore che in un abbozzo di libro vedevamo votarsi alla logica di una scrittura, è il medesimo che, un giorno, ha ritenuto che il libro fosse concluso, se ne è separato, e lo critica, di per sé, e ne ricomincia un altro in cui, talvolta, approda a una maggiore coscienza. Non esistono solo libri, esistono dei destini letterari, nei quali ogni opera segna una tappa, il che sembra indicare che esiste un desiderio del tutto diverso: il desiderio, diciamo, di liberarsi del desiderio, quello del maturare a se stessi. E altrettanto si constata che nella misura in cui cresce nella nostra modernità l'evidenza dell'autonomia del linguaggio, è anche questo divenire dell'autore, questo

scuotimento della scrittura da parte dello scrittore che diventa più frequente, più veemente – e anche più ascoltato, più appassionatamente apprezzato, come se fosse per noi, alle porte di un temibile avvenire, il solo atto che abbia valore. Pensate a Baudelaire, che va dalle poesie dell’Ideale, e dello *spleen*, ai *Tableaux parisiens*, quello sguardo come rischiarato; a Rimbaud, che brucia quante tappe pur ognuna favolosa, prima di sconfessare il mago o l’angelo che aveva sognato di essere; e pensate a Yeats, ad Artaud, a Jouve, e ad alcuni altri del nostro tempo, i cui scrupoli, talora i lunghi silenzi, sono il nostro Oriente, la nostra forza. Al cuore stesso della scrittura, vi è un’interrogazione della scrittura. In questa assenza, come una voce ostinata.

Che significa questa ostinazione? Quanto meno che i poeti portano in sé un’idea di ciò che vale, o di ciò che è, diversa da quella che emerge oggi dall’inchiesta del semiologo. La stessa in cui, per costui, il lavoro dello scrittore sulle parole non rivela altro che strutturazioni transitorie, ombre in cui l’essere parlante non ha quindi altro che un’ombra da inscrivere, per l’appunto qui i poeti incontrano ben altro, poiché li si vede sacrificare quello che comunque ritenevano già una realtà più intensa – e ciò al fine di attestare un’esistenza al di là, un essere, una pienezza, che neppure sanno esprimere. E s’aggiunge a questo primo paradosso che questa difficile indicazione, la quale incide nel tessuto delle frasi, saccheggia lembi interi delle figure – è il principe delle *Illuminazioni*, a mandare in fiamme il suo palazzo –, non è affatto un mero rimorso, scaturito dalla sensazione di un errore, ma un’attesa, che è febbrile, la si direbbe l’affioramento di un altro tipo di gioia. La poesia non è il dire di un mondo, per quanto magnifiche ne siano le sembianze che essa sola può mostrare, si direbbe semmai che sappia che ogni rappresentazione non è altro che un velo, che cela il vero reale... Ma non sarà questa persistenza dell’antica mira ontologica a rendere questa testimonianza più accettabile per i nuovi devoti del linguaggio! Ci spiegheranno semplicemente che un’asserzione tanto ostinata è solo in sé una conseguenza ulteriore dell’effetto di presenza che segnalavo poc’anzi in quanto chiamo immagine. Non

l'intravedere al fine la realtà, ma la fuga in avanti in un'illusione sempre maggiore.

Eppure, amici miei, immaginiamo che questa società umana nella quale oggi constatiamo che l'ontologia non è stata che un sogno, il «principale pilastro» un semplice ammasso di vapori talvolta anche tossici, e la persona nient'altro che questa maschera della quale già i Latini sapevano che non ricopriva altro che un'assenza, sia, per via di qualche disastro, ridotta a un pugno di sopravvissuti duramente minacciati a ogni istante dall'affiorare di pericoli. In questi momenti di penuria e di fretta, i superstiti deciderebbero un'azione, si ripartirebbero dei compiti, ma la prima delle decisioni, presa senza neppure pensarci, nell'evidenza nuovamente contestata del vissuto, non sarebbe forse che *vi sia dell'essere*: dal momento che questi esseri non possono dubitare, sotto la rupe che crolla, che il rapporto con se stessi, pur se nulla lo fonda, sia un'origine, e che basti a se stesso? E l'orizzonte che li circonda, benché in rovina, benché inadatto per un certo tempo a nutrire il sogno, *sarebbe*, per primo, sarebbe come si era dimenticato che cosa potesse essere, dal che consegue che in questa presenza si potrebbe subito riconoscere che *ciò che è* è quel che risponde ai nostri semplici bisogni, il che si presta al nostro progetto, il che consente degli scambi, e deve in primo luogo averlo fatto per trovare il suo posto nel linguaggio: insomma, gli aspetti di un luogo, gli strumenti di lavoro, domani forse gli elementi di una festa – a quel punto si dirà il pane e il vino. L'essere è il primogenito dell'urgenza. Ha per suolo l'avvenire che ci chiama al suo compito, e per sostanza alcune delle grandi categorie che utilizziamo per formulare tale compito, vale a dire dei significati, certo transitori, ma a ogni istante assoluti. Parole di un sacro, parole che ci accolgono su una terra! L'essere non è, se non per la nostra volontà che vi sia dell'essere; ma tale volontà raccoglie abbastanza realtà al di fuori, anche nel nostro inverno che sarà senza fine, per farne questo focolare – più non dico questa scena – nella quale vengono a riscaldarsi coloro che sanno di non essere nulla. Ed ecco allora, che adesso capiamo meglio l'intima contraddizione, e l'ostinazione della poesia, che rifiuta mondi solo perché sa la nostra condizione, e che il nostro luogo è la terra. Se

l'essere non è nient'altro che la volontà che vi sia dell'essere, la poesia in se stessa non è nulla, nella nostra alienazione, il linguaggio, se non questa volontà che accede a se stessa – o che, quanto meno, nei tempi bui, serba di sé memoria. Del resto rilevo, incidentalmente, che in ciò non fa altro che ricominciare l'atto stesso che fu alla base delle nostre origini. Quando le parole rivelarono la morte agli uomini, quando le nozioni ne allontanarono le cose, scavando ovunque attorno ad essi, e tra di essi, l'evidenza del loro nulla, il che ridestò l'angoscia e incitò la nostra specie a quella violenza che la differenzia da ogni altra, occorre pure, in effetti, qualcosa come una fede per persistere nelle parole – e tutto mostra che è anche nelle parole, ma intese come nomi, urlati o evocati nell'assenza, che tale fede si è cercata. Che parlare sia affermarsi, lo indica la più antica tacca, senso che s'incide in un non-senso; e lo prova la tomba stessa, così consustanziale all'essere parlante poiché preservava un nome, poiché dice la presenza, laddove si potrebbe ritenere che non vi sia altro che il nulla. In realtà, di questa volontà di essere attraverso le parole eppure contro di esse, di essere attraverso il richiamo e nonostante il sogno, di essere attraverso la parola e nonostante la lingua, ogni monumento è metafora, dal momento che s'innalza in un deserto che ne diviene un paese, ogni arte ne è lo sguardo, che decide delle cose prossime, ogni bellezza ne riflette la luce, e quanto alla poesia, essa fu quindi l'atto stesso nel quale d'epoca in epoca furono riafferrate le certezze negli smarrimenti, l'unità in seno al molteplice – ciò almeno fino agli sgomenti di ieri quando quel che oggi chiamiamo «testo» si rivelò sotto le nostre credenze consuete, nel momento stesso in cui da ogni lato nella società vacillava la sua fiducia in se stessa. Ripetiamolo: il momento nel quale è messa a nudo l'opera del significante non è un caso della storia. In diverse grandi epoche della civiltà e delle lettere i poeti ne seppero a sufficienza sul suo conto perché la critica potesse descriverlo, e l'ansia soffermarvisi.

Ma per l'appunto lo si era allora confinato nelle tenebre del rito magico, lo si sapeva lo scritto esoterico che fa firmare il demone, il di fuori delle parole apparirà davvero soltanto nel dadaismo, dopo la prima guerra che fu mondiale: e altrettanto si può credere che

nell'ardore stesso che oggi ne afferma il definitivo avvento, vi sia qualche resto di una speranza, e una richiesta di aiuto. Vi ricordate bene: quando Paolo stava per attraversare il mare che lo separava dall'Europa, udì una voce, di notte, che chiedeva aiuto, sull'altra riva... Gli dei sono morti, ormai ben pochi spiriti immaginano che il tempio «al dio ignoto» stia per accogliere sui suoi gradini, per la seconda volta, una sorprendente predicazione – e comunque non esiste qualche chance che si risvegli l'idea *necessaria* dell'essere, per caso non s'avvicina un nocchiero, in silenzio, dalla nostra riva notturna?

Signore e Signori, credo di poter a ogni modo tornare alle due domande che mi ero posto poc'anzi.

L'una, riguardo alla contraddizione che oggi constatiamo tra, da un lato, la coscienza che dobbiamo prendere delle illusioni del *cogito* di prima; e questo fatto, d'altro canto, questo fatto così evidente, e nel segno di quale urgenza! che noi continuiamo ad avere bisogno, per semplicemente desiderare di sopravvivere, di un senso da dare alla vita. Per riflettere, tanto o poco che sia, a questa immane sfida del nostro momento storico, mi era sembrato che occorresse interrogare la poesia, o semmai, dato che avevo iniziato nella vita adulta proprio da questo, non avevo potuto impedirmi di continuare a farlo, nonostante le suggestioni contrarie: ma ecco allora che ho creduto di ritrovare in ciò confermata la ragione di questa fiducia che per me fu inizialmente istintiva. Sì, c'è nei poeti un pensiero di questa aporia, una risposta a questa inquietudine, ed è in loro centrale e chiara. Quali che siano le derive del segno, le evidenze del nulla, dire *Io* rimane per loro la realtà in quanto tale e un compito preciso, quello che riconduce al punto centrale le parole, una volta valicati i limiti del sogno, sulla relazione con l'altro, che è l'origine dell'essere. E quanto al modo in cui raggiungere questo scopo, non è poi così oscuro, pur al di qua dei maggiori contributi dei quali la poesia è capace. Perché ogni essere sogna il mondo, diciamo in primo luogo che ogni essere è soggetto al rischio che le parole si richiudano in lui, lo scrittore non è il solo ad «abolire», a incantarsi di fronte a un'immagine, non è che quello

più a rischio, per via della pagina bianca. Quindi, per quanto poco conosca l'alienazione, il che è alla sua portata, si ritroverà accanto ad altri nella sua stessa situazione – a dire il vero, la coscienza che si prende dell'imprigionamento nel segno, è la sola strada che consenta al soggetto parlante di raggiungere un altro soggetto, di dividerne – forse a margine ma pienamente – una dimensione d'esistenza. Ne consegue che lottare contro gli inganni in noi dell'universale scrittura, smascherarli uno a uno, insomma rifiutare di dire «me» nell'istante stesso in cui l'«Io» si afferma, significa, per quanto negativo possa apparire, andare già verso il luogo comune. E su questa strada, che è di salvezza, le poesie, almeno le grandi, sono esempi, e ancor di più: non il silenzio di un testo, ma la voce che c'incoraggia.

Ciò dicendo ho iniziato anche a rispondere, mi pare, alla mia altra domanda, quella che bisognava che stasera ponessi per prima: è possibile, quando si aspira alla poesia, quando ci si sforza di produrla, parlarne autenticamente? Svitati critici del nostro tempo risponderebbero negativamente, l'ho detto, perché identificano la poesia con il lavoro delle parole, non con la ricerca di senso, ma se avete riconosciuto un qualche valore alla mia idea della poesia come guerra all'immagine – alla richiesta delle parole, alla gravità dello scritto – mi avrete anche concesso che il poeta sa esattamente ciò che fa, o, per dir meglio, non può essere poeta che per il fatto di saperlo. Il suo compito, che consiste nel ristabilire l'*aperto*, come diceva Rilke, è necessariamente una riflessione, su ciò che racchiude la sua parola. E tale progetto verte, certamente, non su parole in un manoscritto, ma su nozioni, su esperienze, in una pratica di vita, il che lo costringe a un divenire che può essere nei più grandi di maturazione spirituale. La poesia non è nient'altro, nel fulcro della sua inquietudine, che un atto di conoscenza.

E negli anni a venire potrebbe esserlo, mi pare, con tanta più efficacia quanto più in questa aspirazione costante essa disponesse di nuovi mezzi. Il paradosso della creazione futura, e che può essere la sua fortuna, sta nel fatto che le stesse osservazioni linguistiche o semiotiche che sono utilizzate oggi per screditare nello scritto ciò che

lo riconduce al suo autore possono, già l'ho quasi detto, prestarsi altrettanto abbondantemente, e certo molto più sensatamente, alla contestazione che l'autore può fare, se è poeta, dell'autorità delle rappresentazioni, dei simboli, i quali contribuiscono a produrre miraggi nella scrittura. Quanti mezzi ci sono stati offerti, di recente, per scomporre la finzione, reperire gli stereotipi, i socioletti, seguire nella trama delle frasi che si credono semplici l'intreccio delle figure! E quali scorci intuitivi consentono, esaminando l'immaginario, le nuove corrispondenze scoperte dallo psicanalista! Altrettante chiavi che mancarono al romanticismo, al simbolismo, al surrealismo per socchiudere di qualche porta in più il rapporto dello spirito con se stesso. Una lucidità poc'anzi ancora vietata, se non in momenti di estrema tensione, potrà diventare moneta corrente. Dopo i secoli della vergogna, che trattennero o travestirono l'immaginazione desiderante, dopo quelli dell'ostentazione, che ne proclamarono ai quattro venti le più oziose stranezze, siamo in grado di percepire quanto c'è d'infinitamente complesso nel discorso, ma anche che l'io che qui si dispiega, credendosi «mago o angelo», non merita, per quanto sempre ordinario sia, né deificazione romantica né nostalgia. Mai l'«Io» sarà stato meglio armato per lottare ogni istante contro l'intimo, l'inesorabile vertigine. A mio parere, la poesia e la nuova critica non sono destinate a contraddirsi a lungo. Potrebbero anzi ben presto costituire un unico modo di vivere.

E soltanto una parola, per concludere, su quanto è qui ancora in potenza. Fino a ora stasera sono apparso, ne sono certo, definire la poesia, nel suo rapporto con l'immaginario, come una negazione, una trasgressione. La verità di parola, l'ho definita senza esitazione la guerra contro l'Immagine – il mondo-immagine – in favore della Presenza. Ma non era altro che una prima approssimazione, spero giustificata dalla dimostrazione che mi prefiggevo, e adesso ho voglia di evocare, di richiamare il suo sfondo, tanto più che è ad esso che rinviano direttamente le poche osservazioni che ho appena fatto. Che cos'è questo secondo piano dell'idea di poesia? Ebbene, significa che lottare così, in vista della finitudine, contro le abolizioni, le chiusure, forse non è altro che amare, poiché è la

presenza ad aprirsi, l'unità che già s'impadronisce della coscienza che cerca; e significa quindi amare anche questo primo dedalo di ingenuità, di chimere, nelle quali si era impigliata la volontà di presenza. Al suo livello più alto, che è almeno possibile intuire, la poesia deve davvero riuscire a capire che queste immagini le quali, se assolutizzate, sarebbero state la sua menzogna, una volta che le si attraversi, non sono altro che le forme meramente più naturali di quel desiderio tanto originario, tanto insaziabile che è in noi l'umanità in quanto tale: e avendolo rifiutato essa lo accetta, in una specie di cerchio che costituisce il suo mistero, e dal quale d'altronde procede, dal quale risale come da un fondo, la sua qualità positiva, la sua capacità di parlare di tutto – detto con una parola, quella gioia della quale dicevo poc'anzi che la si vedeva abbozzarsi nelle peggiori ore d'angoscia. Ciò che il sogno oppone alla vita, ciò che gli analisti del testo studiano solo per dissolverlo nell'indifferenza dei segni, ciò che una poesia più superficiale avrebbe strappato con rabbia, fino a perire con la propria vittima, essa lo smentisce ma ascoltandolo, lo condanna, ma disculpandolo del suo torto: essa lo reintegra rischiarato nell'unità della vita. Insomma, ha denunciato l'Immagine ma per amare, con tutto il suo cuore, le immagini. Nemica dell'idolatria, lo è allo stesso modo dell'iconoclastia. Ora, quale risorsa risiederebbe in ciò per rispondere ai bisogni della sventurata società: l'illusione svelerebbe la sua ricchezza, la pienezza nascerebbe dalla mancanza stessa! Ma tale dialettica del sogno e dell'esistenza, questo terzo termine, la compassione, al vertice della passione desiderante, è, beninteso, il più arduo. Al livello di queste rappresentazioni esaltate, di queste trasfigurazioni, di queste febbri che costituiscono le nostre letterature e che la saggezza orientale chiamerebbe le nostre chimere, occorrerebbe la capacità che questa sembra possedere – ma semplicemente sotto frasche, quando il nostro luogo è la storia – di accettare e nel contempo di rifiutare, di relativizzare ciò che sembra assoluto, poi di restituire a nuova dignità, di rendere nuovamente pieno questo non-essere... E parimenti l'Occidente, che ha intuito questa liberazione con l'*agape* dei primi cristiani, poi in brevi frangenti del barocco o ai margini del romanticismo, ne ha fatto in definitiva il luogo stesso

Luoghi e destini dell'immagine

del suo fallimento, in interminabili guerre d'immagini. La poesia in Europa sarà stata l'impossibile: ciò che sfugge a un essere, al termine del suo destino, come l'immediato alle nostre parole. Ma se è proprio vero che la soggettività sia oggi frammentabile, e che poesia e scienza dei segni possano unirsi per creare un nuovo rapporto tra l'«Io» che è e il «me» che sogna, d'un tratto quale impreveduta ampiezza nella speranza! Nel momento in cui s'addensa tanta notte, che siamo sull'orlo della vera luce?



La poetica di Giacometti I

1981-1982

Per lo studio comparato della poesia il rapporto fra poeti e artisti è un aspetto della massima importanza, perché i pittori e gli scultori, i musicisti e gli architetti incontrano l'oggetto della loro attenzione proprio nel punto in cui s'affievolisce, se non addirittura cessa, la presa delle parole su questo: il che consente alla loro opera di compiere talvolta degli sblocchi della coscienza comune di cui i poeti approfittano. In questi momenti la poesia cambia: e la sua funzione, la sua natura ne risultano più agevolmente osservabili, anche nell'afflusso delle riflessioni teoriche dell'avanguardia. Inoltre, e come di rimbalzo, certi artisti traggono profitto, è fatto spesso assodato, da queste discussioni dei poeti per comprender meglio loro stessi, per rendere più radicale la loro ricerca: donde per noi la possibilità d'intravedere, col distacco, come sono stati intesi o distinti i due tipi di creazione. Sono queste delle epoche privilegiate per lo studio – che ci pare necessario – della poetica generale, quella che preciserebbe ciò che unisce e ciò che separa gli autori che operano con parole da quelli che tentano di situarsi fuori dal linguaggio.

Il corso di quest'anno è stato incentrato su uno di questi momenti decisivi, quello che ha visto formarsi il pensiero di Georges Bataille, nella sua rivista *Documents*, e svilupparsi il surrealismo. Esso ha preso come oggetto più specifico della sua ricerca il rapporto che Alberto Giacometti, allora all'inizio della sua carriera, ha avuto con questi due ambiti letterari, le cui concezioni profon-

damente dissimili lo incoraggiarono alle esperienze che decisero del suo destino. Ma per studiare questo problema disponendo di un sufficiente numero di dati, è parso necessario definire in primo luogo ciò che erano stati i primi lavori di Giacometti, e quali legami avessero con alcune opere assai significative a lui familiari, e quali tendenze si evidenziassero in essi, fin da quel momento originario.

Si è quindi, per cominciare, seguito lo sviluppo dell'artista fin dai suoi primi anni d'infanzia, il cui influsso sulla sua opera e sul suo pensiero, furono, per tutta la sua vita, fondamentali. Questo studio della formazione di uno spirito, sempre assai rivelatore ma troppo spesso molto poco praticabile, è reso possibile, per quanto riguarda Giacometti, da testimonianze piuttosto numerose e dall'esame delle prime opere, le più vecchie delle quali a nostra conoscenza risalgono al 1913, quando Alberto ha dodici anni. Ma esso è forse soprattutto facilitato dalle dichiarazioni e dai testi che questo ha moltiplicato lungo l'intera sua esistenza, spesso riferendosi ai suoi inizi con precisione e una grande dovizia nell'evocazione dei fantasmi dell'infanzia, poi dei primi giudizi sugli artisti. Alcuni dei suoi scritti – come *Il Sogno, la Sfinge e la Morte di T.*, o l'introduzione a *Parigi senza fine* – raggiungono del resto una qualità poetica tale da farne una delle più importanti componenti nel suo rapporto con la creazione poetica contemporanea, e danno da rimpiangere che la loro edizione completa, da tempo progettata, non sia stata ancora portata a termine. Un'attenzione costante è stata loro accordata, ma altre fonti ancora sono accessibili e si sono rivelate del più grande valore, si tratta di alcune sculture che Giacometti ha concepito nel suo periodo surrealista, nel segno esplicitamente indicato dei suoi ricordi, e segnatamente del suo rapporto con sua madre. Tra i primi di questi lavori si colloca il *Palazzo alle quattro del mattino*, la celebre scultura del 1932, alla quale Giacometti aggiunse una nota che ne spiega il senso che ha per lui e che rivela che i riferimenti all'infanzia, e la situazione edipica, vi esercitano un ruolo predominante. Quest'opera è una delle testimonianze maggiori del giovane scultore, e l'abbiamo a lungo interrogata in vari momenti del nostro studio.

Studio che, nella ricerca iniziale del «primo» Giacometti, si è rivolto successivamente al rapporto tra il bambino e sua madre, poi a quello che stabilì, sul piano della creazione artistica, con suo padre, per infine dedicarsi alle scoperte che lo sconvolsero – e delle quali ha notevolmente reso conto – in occasione dei suoi viaggi in Italia, al termine dell'adolescenza. Il rapporto con la madre è stato l'evento decisivo, tutti coloro i quali hanno fino a oggi conosciuto o studiato Giacometti ne convengono, e l'abbiamo analizzato quanto più esaustivamente possibile tenendo particolarmente conto di un intrico di fantasmi e rappresentazioni simboliche che trova la sua prima espressione nel racconto «Ieri, sabbie mobili» che Alberto pubblicò nel 1933 ne *Il Surrealismo al servizio della Rivoluzione*. Si è ipotizzato, e tale ipotesi è parsa confermata, che Annetta Stampa, la quale portava il nome stesso del villaggio isolato d'alta montagna in cui la famiglia viveva, e che fu nel contempo tenera e autoritaria, accogliente all'essere del mondo e aspramente prigioniera di taluni valori morali, ha per sempre impregnato il figlio della forma di un universo al centro del quale avrebbe potuto vivere se in esso vi fosse stato un posto per il suo sviluppo sessuale lasciato a libere scelte. Ma questo posto mancava, la sessualità è presto apparsa, lo attestano vari racconti, sia un enigma che una colpa, e il bambino ha intuito che avrebbe un giorno dovuto scegliere tra una rinuncia a meglio conoscersi e la «caduta» dal seno di quel «paradiso» dell'infanzia, pur indimenticabile e insostituibile: donde una vita nella quale per fedeltà alla madre pur tradita non avrebbe cercato di fondare nuovi rapporti con luoghi e beni, e soprattutto non una famiglia. La realtà è rimasta nel vallone materno, l'esistenza sarà d'esilio tra degli esseri che si voteranno all'esilio o che si saranno riconosciuti essi stessi come degli esiliati – questa la causa dell'«ascetismo» di Giacometti, che si accontentò fino alla morte di uno studio quasi miserabile, ammobiliato a caso, questa è quella del suo rapporto con la presenza femminile, fatta di attrazione per le prostitute, che sente squattrinate come lui, e di compassione nel cuore del desiderio; e anche in questo risiede la spiegazione di molti aspetti della sua opera. Fin dal primo testo citato, questo divario della sua coscienza è la ragione delle due pietre delle quali riporta

il ricordo, pietre stagliate in alto nei boschi vicino al villaggio natale: l'una è di colore chiaro, irradia sicurezza e gioia, e a lui piace ripararvicisi, in una cavità alla sua base, ma per restare lì inattivo quanto felice, – quanto all'altra che ha scorto solo una volta prima di rimuoverne la minaccia, è nera, nuda, isolata come l'idea che si fa del proprio avvenire. E tra i suoi lavori del periodo surrealista è il senso esplicitamente indicato del *Palazzo alle quattro del mattino*, nel quale si vede la madre affiorare nel luogo d'esistenza in costruzione per vietare a suo figlio di continuare a viverci con l'altra donna. Abbiamo su questo punto, per mostrarne il valore e preparare a capire le forme ulteriori dell'opera (e del destino) di Alberto, provato questa chiave su alcune delle sue ossessioni, in particolare quella del ragno fantastico, figura del nulla da lui associata alla vita sessuale, che appare tanto in racconti di sogni che in sculture di questo periodo – *Donna a forma di ragno*, *Donna sgozzata* – o di molto dopo – *La Donna seduta*, del 1956 – pur illuminando anche alcune delle sue predilezioni estetiche (l'attrazione evidentemente eccessiva per le opere di Henri Laurens).

Va comunque da sé che questi elementi del rapporto con la madre non possono bastare a render conto degli atti, delle concezioni e delle creazioni di un artista, e ad esempio e innanzitutto del bisogno di Giacometti di fare opera di scultore piuttosto che di pittore, o della sua scelta simultanea delle due forme d'espressione; e l'attenzione è allora stata rivolta a colui che in questi primi anni fu sia l'assente (dalle decisioni della vita quotidiana) che una presenza enigmatica (nello studio), Giovanni Giacometti, suo padre, il pittore, i cui notevoli lavori sono stati presentati e analizzati, in rapporto con i quadri del suo amico Cuno Amiet, che fu il padrino di Alberto. In presenza di questi dipinti, che sono tributari di Pont-Aven, di Van Gogh, del fauvismo, del divisionismo, si è potuto constatare che i due uomini, benché ben presto allontanati dai grandi centri di creazione, partecipavano ardentemente alla ricerca contemporanea e ne assumevano l'aspetto più specifico, ovvero un'ambiguità che ci è parso utile sottolineare, in quanto essa illumina le decisioni che il loro figlio o figlioccio prenderà, e già mostra a che punto sia alla modernità dell'epoca, alla tradizione

del moderno che la sua poetica si opporrà. Tale ambiguità consiste in primo luogo nel valorizzare la *composizione* nel progetto e nel lavoro dell'artista: e ciò perché l'arte è intesa come la lingua autonoma che segnerà sulla tela, attraverso una struttura a sua somiglianza, che esiste a scapito di questo mondo esterno che la pittura antica immaginava di osservare. Ma ben presto consiste anche nel valorizzare parimenti lo *studio*, quello degli aspetti di questo stesso mondo, luoghi, gente o cose, attraverso il disegno, come se le osservazioni raccolte avrebbero permesso alla creazione dell'artista di approdare a una verità, in ultima istanza comune a una realtà in sé, oggettiva e dunque condivisibile, e allo spirito dell'artista. Giovanni Giacometti e numerosi altri hanno vissuto questa duplice postulazione, che si vuole non contraddittoria, con un sentimento di buona coscienza, se non addirittura con l'idea ottimistica che l'arte avrebbe evidenziato, in questo Occidente trionfante, la vera lettura del mondo e avrebbe dissolto il cattivo immaginario. Qui vi è in effetti però una furbizia. Perché la libertà dell'artista, che lo «studio» non ha intaccato – egli non tanto imita quanto semmai prepara l'oggetto al suo utilizzo nella sua opera – d'un tratto sembra garantita da un'evidenza del mondo e pensa quindi di aver diritto all'assenso degli altri, quando è invece l'esistenza stessa di quest'ultimo che è in potenza negata. Cos'è in effetti lo «studio» se non prelevare nell'oggetto alcuni suoi aspetti specificamente sensoriali, l'esame dei loro rapporti reciproci, l'avvicinarsi a ciò che esso è in quanto mera apparenza, in un luogo neutro, e quindi un momento per lo meno d'indifferenza riguardo alla preoccupazione esistenziale? Ecco come occultato l'atto attraverso il quale qualcosa – o qualcuno – esiste, la sua ecceità, come avrebbe detto l'ontologia medievale. Giovanni che strizza l'occhio studiando l'oggetto, quello sguardo che ha ossessionato suo figlio – prova ne sono numerosi ritratti e alcune statue che sono state mostrate –, è una negazione dell'*hic et nunc*, un differimento del pensiero della finitudine, e proprio per questo una distorsione dell'esperienza di ciò che è e anche della sua figura sensibile, che è comunque stata modellata dall'esistenza umana e dai suoi bisogni. Lo studio non mette l'artista in regola con la verità, esso utilizza la sua idea di

questa per negare il nostro rapporto con il luogo, con il tempo, con l'esistenza altrui, che pur sono la nostra più radicale condizione.

Insomma l'arte di Giovanni Giacometti fu dunque, tanto quanto la vita di sua moglie Annetta, l'elaborazione, la gestione di un mondo chiuso in se stesso, di un universo-immagine; essa non pose più di quanto non abbia fatto lei la questione dell'altro – e dell'altro in noi, sotto l'immagine – che suo figlio giungeva a intuire, a partire dalle sue pulsioni negate, e si può dubitare che abbia contribuito, attraverso questa lezione tanto contraria, alla maturazione di Alberto. Ora, fortuna vuole che disponiamo a riguardo della diretta testimonianza di quest'ultimo, il quale ha riferito a due riprese una discussione che ebbe con suo padre, «all'età di diciotto o diciannove anni», a proposito di uno «studio», per l'appunto, quello di alcune pere su un tavolo. Disegnava nello studio paterno, e sotto gli occhi di Giovanni. E le sue pere si erano fatte minuscole sul foglio, cosa che il padre gli rimproverò: «Adesso, falle insomma una buona volta come sono, come le vedi». Alberto tentò, ma per ritornare poco dopo all'impaginazione iniziale, «quasi al millimetro», attraverso incontenibili cancellature a gomma. Che significa questo? Evidentemente che inquadrava l'oggetto nel suo campo specifico, nel suo «laggiù», nel suo *hic et nunc* nello spazio: il che è esattamente la negazione della neutralizzazione esistenziale tipica dell'arte del padre. Ma quelle cancellature, quell'assottigliamento del tratto sul foglio era anche, e Giacometti l'ha notato, l'assunta coscienza di una impossibilità consustanziale al compito. Perché come avvicinare fino in fondo attraverso l'apparenza ciò che è percepito al livello dell'essere? Che fare del colore, dei rapporti spaziali – di quel che si può definire l'esteriorità pur caratteristica di ciò che è qui, di fronte a noi – in quel disegno che non pensa che a significare la presenza? La riduzione delle dimensioni sulla pagina, che dà conto della situazione dell'oggetto nel luogo che condivide con il suo osservatore, può ben esserne un'evocazione, ma la si scopre autodistruttrice, in quanto tramite quale miracolo di resurrezione artistica si può far allora reggere la lunga linea che è «laggiù», nell'oggetto, in due o tre millimetri sul disegno? In altri momenti della storia, la presenza sarebbe stata una modalità evidente del

rapporto con le cose del mondo, un'esperienza primaria, insegnata dalla religione. In questo tempo della «morte di Dio», ed ecco che in ciò Giacometti raggiunge e forse sta per esprimere l'inquietudine latente della sua epoca, essa non è altro che una traccia che si nega all'artista. Già Alberto presente la fatalità di ricominciamento all'infinito, d'impossibilità verificata e di conseguente insoddisfazione, di stanchezza, quasi di terrore che pervaderà la sua arte non appena ne farà proprio il desiderio profondo, dopo la sua stagione surrealista.

E in ogni caso, con questa rapida evocazione di un vecchio studio su delle pere, che forse non è altro che una ricomposizione fantasmatica – ma ciò la renderebbe ancor più significativa –, Giacometti ha indicato con precisione l'origine stessa del suo progetto, l'intuizione che lo oppone alla poetica che aveva dominato, più o meno coscientemente, l'arte occidentale fino alla generazione di suo padre: il che permette anche di capire le sue reazioni, poco dopo, di fronte alla pittura italiana, in occasione dei suoi viaggi del 1920 e del 1921, dei quali ha lasciato racconti. Se Tintoretto a Venezia suscita in lui un'ammirazione unica quanto entusiastica – non degna di uno sguardo Tiziano che suo padre invece scopre con emozione –, è perché il pittore del *Trafugamento del corpo di san Marco* o del *Miracolo dello schiavo* cerca di mostrare la rottura delle leggi del mondo fisico, il miracolo, l'epifania, la presenza, in una tradizione pittorica dominata dalla prospettiva, la quale può sembrare non gestire che l'esteriorità delle cose e nutrirla una lingua, una rete d'essenze atemporali, cieche all'individualità nonostante i temi cristiani che ancora tratta ma distolti dal loro senso. Giacometti mai esprimerà interesse, lui che pur era tanto incline alla simpatia, per i pittori del Quattrocento. Al contrario, a Padova, è affascinato dalla grandezza di Giotto, ma è, ci dice, con tristezza, perché questa riuscita che deve ben sentire come sorprendente – infatti la dice «travolgente» – gli sembra per un istante evidenziare la superiorità, sul suo amico veneziano, di un creatore che poggia su un sistema del mondo, e dei valori, coerente e autoritario, nel quale l'individuo è subordinato alla legge sancita da Dio. Giotto all'Arena, che del resto dipinge «la mano di Maria che sfiora la guancia di

Cristo» con una verità che Alberto sente come un «pugno», è come se il mondo materno, che il viaggio e le sue avventure gli facevano sul serio desiderare di lasciare, riaffermasse la sua autorità. Per fortuna, quella sera stessa, una visione, quella di ragazze in strada che gli sembravano crescere oltre ogni misura, con movimenti carichi di una «spaventosa violenza», lo riporta alla sua intuizione. Ora è come se il mondo delle apparenze si lacerasse per la spinta di un evento di pura presenza, sono la cosa o l'essere qualsiasi come epifania, assoluto: e di fronte a tale evidenza, di questo reale demediatizzato, sia Giotto che Tintoretto non sono altro che irrealtà e balbettamento, non fosse che Tintoretto comunque cerchi – di qui la sua grandezza, che da quel momento in poi Alberto capisce meglio – di indicare, di valorizzare simili apparizioni.

I viaggi in Italia, dei quali abbiamo rammentato altri episodi ugualmente significativi – come la morte del vecchio, di cui Alberto fu testimone – terminarono di mettere in campo le grandi categorie della sua poetica. Non gli restava che prenderne davvero coscienza, a Parigi, attraverso le proposte contrarie della recente tradizione o dell'avanguardia, e ci siamo soffermati ancora un momento ai suoi inizi – di fatto poco rapidi e come ostacolati da una censura – nell'atelier di Bourdelle, che come suo padre gli chiede di rappresentare «ciò che vede». Alberto lo vorrebbe, ma la sua idea di ciò che bisogna vedere, che è del tutto diversa e ancora oscura e priva di mezzi specifici, non può allora esprimersi se non attraverso un senso d'impotenza a rappresentare qualsiasi cosa, a disegnarla: il che lo porta verso il 1925 ad abbandonare la figura, a vantaggio d'espressioni assai fortemente stilizzate, nelle quali appaiono per ben presto predominare le intenzioni simboliche. Ma giunti a questo punto cominciamo a entrare nel campo proprio della questione che poneva il titolo del corso, quella del rapporto dell'artista con le ricerche contemporanee dei poeti. E si è notato all'inizio che se la sensibilità poetica non fosse stata in quegli anni in così grande rinnovamento, l'arte di Giacometti avrebbe conosciuto tutt'altro corso, data l'ampiezza del capovolgimento che gli si vede fare, da quel momento all'immediato dopoguerra, prima di raggiungere un'arte allora improvvisamente altra, nella quale in-

fine può manifestarsi in piena luce l'oscura intenzione presentita durante l'adolescenza. Il che consente di studiare, in modo stavolta ancora eccezionalmente favorevole, il tipo d'interazioni che possono prodursi in una data epoca tra una mira di pittore, o di scultore, e le preoccupazioni degli scrittori, dei poeti.

Un po' in anticipo rispetto agli sviluppi dell'arte di Giacometti e sugli incontri che avrebbe fatto, si è dunque riflettuto sulla rivoluzione che è iniziata negli anni 1925-1930 con la frequentazione da parte di alcuni giovani del Museo Etnografico del Trocadéro, con l'assidua presenza di alcuni altri, o degli stessi, ai corsi di sociologia religiosa di Marcel Mauss all'École des hautes études, e con il loro interesse, successivo o simultaneo, per varie forme di arte popolare, antiche o modernissime, e con la loro riscoperta d'artisti ai quali il loro carattere d'irregolari o di emarginati, pensiamo a Caron, a Hercule Seghers, continuava a precludere l'accesso alla storia dell'arte tradizionale. Questa rivoluzione – un termine che non è esagerato – si rifletteva nei *Cahiers d'art* e, a partire dal 1929 e d'altronde per poche uscite, ma che furono della massima importanza, in *Documents*, la rivista che fondò e diresse Georges Bataille, assistito da Michel Leiris. Ed essa si è definita in questi ultimi e tra quelli a loro vicini attraverso il rifiuto radicale della tradizione idealistica occidentale, attraverso la rivalorizzazione dei bisogni primari dell'essere umano, in particolare del desiderio sessuale nelle sue forme più brutali, e – dal momento che tutto ciò deprezzava quindi l'autorità della tradizione culturale, del suo discorso, dell'introspezione, insomma, delle certezze che illudono le lingue – con un'attenzione del tutto nuova e profondamente innovatrice per l'essere stesso, per l'autonomia del segno, reperito come nudo nelle opere d'arte delle società arcaiche, nelle quali il simbolismo e i miti manifestavano così le virtualità d'equilibrio, di pienezza che esistevano negli universi del sacro. Di questa rivoluzione degli spiriti da principio diffusa, non va dubitato che Giacometti fosse subito conscio, poiché è un «secchio» africano od oceanico, mestolo a forma di corpo di donna, oggetto potentemente simbolico, che gli permise al museo del Trocadéro di concepire la sua *Donna-cucchiaio* fin dal 1926. Quest'opera manifesta

anche in modo straordinario, e dopo assai pochi tentennamenti, la sua padronanza dell'espressione simbolica al livello dell'elementare, sia nelle forme, che nei ritmi; basta sfogliare i *Cahiers d'art* o *Documents* per convincersi che Giacometti mai mancò di studiarli attentamente, dato che svariate opere pubblicate da queste riviste appaiono in filigrana, l'abbiamo rapidamente notato, nelle sue creazioni dell'epoca, se non anche di un periodo ben successivo. Non è quindi un caso che, nel 1928, presso la galleria Jeanne Bucher dove esponeva una *Testa piatta* – scultura che si riferisce all'arte delle Cicladi, e spinge molto in avanti il rifiuto della mimesi –, André Masson, che venne a lui, gli fece incontrare Queneau, Desnos, e soprattutto Leiris e Bataille.

Oltre a ciò, si rimane colpiti dall'affinità di spirito che avvicina certe opere di Giacometti in questo periodo – i *Tre personaggi fuori*, riprodotti da Leiris in *Documents* fin dal settembre 1929, e *La Gabbia*, del 1931 – alle riflessioni che Roger Caillois pubblicherà nel 1934 nella rivista *Minotaure* a proposito della mantide religiosa. La metafora fondamentale della *Gabbia* – l'essere umano visto come un insetto, testa ridotta e cieca, la copulazione interpretata come uno sbranarsi reciproco – ben s'attaglia al saggio che proclama che l'uomo non è separabile dal resto della natura, che la sua affettività è leggibile nel comportamento sessuale della mantide, e che il mito in lui equivale all'atto nell'animale, in una realtà che si dispiega senza interruzione «dall'attività riflessa all'immagine». Caillois incontrerà Bataille solo nel 1936, non si deve collocare troppo presto nel tempo la cristallizzazione dei pensieri che culminano in *Acéphale*, nondimeno l'elaborazione di un «basso materialismo» è in corso fin dalla fine degli anni Venti, anche attorno ad André Masson in rue Blomet, ed è lecito concludere che non è affatto attraverso prestiti di facciata che Giacometti partecipa allora alla nuova modernità: ne ha compreso, perfino ne anticipa le proposte metafisiche, è attratto da essa, vi scopre una strada nel vicolo cieco in cui l'ha messo, nella sua esistenza come nell'arte, il divario psichico che è stato indicato, vale a dire, in ultima analisi, la morale del cristianesimo. Di fatto, poiché questo divario e il senso giacomettiano dell'esilio sono la conseguenza di

un sistema di valori affermati all'opposto di aspetti fondamentali dell'essere carnale, non è allettante sognare che occorra abbattere l'idealismo, e che impotenza e vertigine si sarebbero dissolti nella convinta accettazione del grande slancio della vita ritrovata al suo livello biologico? Più di ogni altro Giacometti, che riflette così chiaramente nella sua formazione e nelle sue contraddizioni la rottura occidentale tra cultura e natura, vuole poter convincersi che l'essere umano, come dirà Caillois, non è un caso particolare nella rete delle speci se non per se stesso. E per l'appunto in questo auspicio si rivela il senso del suo lavoro a partire dall'abbandono della rappresentazione delle figure. Si sono studiate certe opere, soprattutto *La Donna-cucchiaio*, e si è mostrato che, già «acefalo», questo idolo tende a negare in ogni punto del corpo e delle sue virtualità gestuali e biologiche – sia l'abbraccio che la gravidanza, la quale qui non porta altro che il vuoto – la persona in quanto tale e i suoi valori, in particolare l'idea materna.

Ma si sono pur anche dovute mettere in evidenza delle ambiguità profonde in questa notevole scultura, e riconoscere che la figura che suggerisce non è tanto l'immagine della pienezza ritrovata nella spersonalizzazione, in questa sorta di assenza da sé, quanto ancora una presenza, ma malefica. Uno sforzo è stato fatto da Giacometti, si può crederlo, per negarle la coscienza di sé, ma l'impressione in essa di un volere, magico e minaccioso, ne è ancor più accresciuta. E la categoria dell'esistenza *hic et nunc*, che dovrebbe dissolversi in una partecipazione alla vita cosmica, come è, si può crederlo, per l'animale, sussiste pienamente in colui che guarda l'opera, perché avverte la minaccia e si vede, in quel pericolo, indifeso. Insomma, *La Donna-cucchiaio* ricomincia non tanto il sacro significato dal «secchio» della sua origine quanto semmai dice il carattere abissale, la qualità del nulla, di questa natura in seno alla quale il soggetto umano si vede sopravvivere. E tale è in fin dei conti anche il senso della *Gabbia*, poiché la vita che in essa è mostrata sotto l'aspetto delle forze elementari è altrettanto ben messa a distanza dalla gabbia nella quale questi esseri che si frongono sono rinchiusi: il che del resto suggerisce che la specie umana è forse non tanto la parente degli insetti quanto, nelle sue

forme brutali, la vittima di una follia che ha provocato un inganno spirituale, un'alienazione storica. In questi riti pseudo-elementari di sessualità e morte, la coscienza del soggetto può ben ritrovarsi separata dal corpo, ridotta, cieca, non per questo non sussiste, è la palla liscia, chiusa su se stessa, di *Donna, testa e albero* (1930) e uno dei significati della celebre *Palla sospesa* dello stesso periodo. In questa prospettiva l'idea dell'«acefalo» quale la presenterà Masson è pur già in potenza: ma come l'utopia che un'arte più lucida denuncia. E, certamente, Giacometti come avrebbe potuto essersi liberato, semplicemente frequentando proposte filosofiche od opere d'altre culture, della sua prima esperienza di una realtà differenziata e gerarchizzata da una presenza unica, assoluta? Piuttosto del contemporaneo del sacro ci sembra in questa luce il testimone del divino, come questo ha preso forma nel primo millennio prima di Cristo in diverse società sulla soglia della storia, dall'India al Mediterraneo. Anticristiano verso il 1930 come i suoi nuovi amici, non lo sentiamo tanto nemico delle categorie fondamentali del cristianesimo – la presenza, la speranza, la compassione, tutto ciò che ritroverà e descriverà nuovamente la filosofia esistenziale – quanto quello del sistema del mondo che il cristianesimo storico si è dato, attraverso alleanze irriflessive con semplici morali. E va sottolineato come, più delle arti del sacro, egli ami già quelle nelle quali le reti dei simbolismi elementari sono attraversate dall'affioramento di una presenza che significa se stessa in quanto tale, con autorità e mistero. La grande scoperta del suo viaggio italiano era stata, per concludere, la statuaria egizia, benché assai mal rappresentata al museo di Firenze dove la incontrò.

E lì sta la spiegazione di un evento che ebbe luogo nel 1931, e del quale si è da principio indicato perché avrebbe potuto sorprendere. Nel 1929 André Breton aveva attaccato Bataille e i suoi amici di *Documents* nel *Secondo manifesto del surrealismo*. Il tono era ingiurioso e la risposta lo era stata ancor più, è il *pamphlet* «Un cadavere», all'inizio del 1930. Eppure, allorché Dalí e Breton notarono alla galleria Pierre la *Palla sospesa* di Giacometti, questi non esitò a rispondere al loro invito a partecipare alle attività del gruppo, e varcò dunque la linea di fuoco, ma pur tuttavia senza litigare con i suoi compagni

della vigilia, che sono rimasti quelli di tutta la sua vita – mentre gli scambi con Breton e la maggior parte dei suoi sodali si rivelarono superficiali e meno duraturi. Perché questa decisione difficile, soprattutto se si tiene conto dell'opposizione, che Breton aveva ben marcata, delle posizioni teoriche dei due fronti? Evidentemente perché il surrealismo offriva a Giacometti una possibilità che le pagine di *Documents* non incoraggiavano, quando invece il bisogno che lui ne aveva era reale, a giudicare dalle ambiguità della *Donna-cucchiaio* o di altre opere. Insomma, Giacometti restava determinato dalla problematica dell'essere, della persona, ebbene è il caso anche del surrealismo. Perché per quanto Breton aderisca allora, o sostenga di aderire, al materialismo dialettico, non per questo insiste meno su strane certezze che giungono dalle profondità subconscie: starebbe piuttosto alla necessità esterna di abdicare al suo diritto di fronte ad esse. E se s'interessa all'espressione simbolica è per l'ascolto del sogno, che resta un atto della persona. Il surrealismo non rompe affatto con l'ontologia tradizionale dell'Occidente, semmai ne prolunga le forme esoteriche che avevano anche praticato i suoi iniziatori simbolisti – dei quali Giacometti conosceva alcuni grandi vicini fin dall'adolescenza, quali Boecklin o Segantini – e rimane perfino ossessionato dal cristianesimo che crede di combattere, in quanto il «caso oggettivo» è come il ricalco «materialista» dell'idea della Provvidenza, e l'«amore folle» una delle metamorfosi di quella di sacramento. È del resto negli anni stessi in cui Giacometti fu attratto dal surrealismo e vi collaborò che queste due nozioni si precisarono – grazie a Dalí e Buñuel – e che questa ossessione fu maggiore. Si è iniziato a esaminare le opere che Giacometti ha concepito nel suo periodo surrealista, così ritrovando quel *Palazzo alle quattro del mattino* che aveva aiutato a capire alcuni dei conflitti della sua vita psichica. Nel nuovo ambiente Alberto è incoraggiato a un nuovo impiego del simbolo. Non vi cerca più la designazione di una forza cosmica, lo slancio comune a tutte le forme di vita, ma – è l'«ora delle tracce» – l'indizio che rivela il dramma che si compie nella persona e attraverso il suo desiderio, in seno a un testo complesso in cui agiscono tanto la metonimia quanto la metafora, e che vede prendere forma, nel suo lavoro, ma che comprende solo in parte. Il racconto

di sogno accompagna la creazione di questi «oggetti» che assumono il valore di uno psicodramma. Invece dell'affermazione utopica della spersonalizzazione attraverso il ritorno al sacro, un essere attento a sé può tentare di esplorare delle contraddizioni di lunga data percepite ma mai ancora affrontate, al fine di sconfiggere l'inibizione fuggevolmente provata fin dal suo soggiorno romano, poi nello studio di Bourdelle. L'arte può fare opera di verità. Certo a condizione di non lasciarsi sedurre da fantasie pseudo-religiose attraverso l'effetto di interiorità inquietante, «magico-circostanziale», che produce la particella d'attività inconscia ricondotta nel campo della scrittura, cosa che non rinuncia a fare Breton, del quale si sa l'evoluzione dall'influenza di Myers in poi, ripercorsa di recente da Starobinski, fino all'occultismo del suo ultimo periodo. Nell'adesione stessa di Giacometti al surrealismo un conflitto, quanto meno un malinteso, è in potenza. E la successione delle sue opere di questi anni – *Circuito* o *Punta all'occhio* nel 1931, *La vita continua* e il *Palazzo* nel 1932, *La Tavola surrealista* nel 1933 – mostra che sempre più avanza nel senso della conoscenza, mentre Breton, che pubblica *I Vasi comunicanti* nel 1932, sogna sempre più il miracolo. È in occasione dell'ultima e maggiore opera di Giacometti surrealista, *L'Oggetto invisibile* del 1934, detto anche *Mani che stringono il vuoto*, che si può più chiaramente vedere ciò che separa i due spiriti: perché Breton ha cercato di ritracciare la genesi di questa magnifica statua, e di dirne l'effetto su di lui in un saggio, «Equazione dell'oggetto trovato» – pubblicato in *Intervento surrealista*, poi ripreso nell'*Amore folle* – in cui appaiono tanto la sua riflessione teorica quanto la sua relazione quotidiana con la ricerca dello scultore. Il testo, come la statua, richiede uno studio assai dettagliato. Non abbiamo avuto il tempo di comincerlo, sarà quindi rinviato all'anno prossimo, quale introduzione del resto naturale al corso su «Giacometti e la riflessione dei poeti». Quel corso deve comunque vertere soprattutto sulla seconda stagione del destino dell'artista, quella in cui ritrova le strade, ostruite nell'arte dei secoli recenti, di una poetica della Presenza.

*

La *seconda ora* è iniziata con qualche riflessione generale su ciò che dovrebbe essere in pratica un insegnamento il cui oggetto è la comprensione della natura della poesia, della funzione poetica. Si sono sottolineati i pericoli della riflessione teorica diretta, che si basa soltanto su alcuni esempi e rischia di rifletterne i limiti e di chiudersi nei pregiudizi di un istante. Lo studio storico è il complemento necessario del pensiero teorico, e bisogna dunque sforzarsi di ricollocare ogni referenza nel suo contesto d'epoca più precisamente definito. Il che esige un'attenzione particolare, e perfino una collaborazione, ai lavori che cercano i cambiamenti che hanno luogo, lungo l'evoluzione delle società, delle scienze e delle tecniche, nelle strutture della coscienza comune, e così non possono che rinnovare, in certi momenti decisivi, i rapporti del poeta con se stesso e la concezione della poesia. Dalla società arcaica, nella quale ogni parola è avvinta alla polifonia del sacro, alla cancellazione del segno divino che ha iniziato la scienza europea all'inizio del XVII secolo, poi agli sconvolgimenti vissuti dalla nostra epoca nel suo rapporto con il significativo linguistico, numerosi grandi sistemi del mondo e del linguaggio sono qui per chiarire con le loro differenze profonde cosa sia la poesia. Ecco delle prime buone ragioni per fare di questa uno studio inizialmente comparativo.

Ma non va neppure dimenticato che ogni poesia dipende dalle strutture della lingua che mette in gioco, e ne riflette i caratteri e i limiti, che si tratti di subirla o di trasgredirla, il che altera l'idea che i poeti di ogni ambito linguistico si fanno dell'atto di poesia, che possono credere in relazione non mediata con la realtà esterna al linguaggio. Si avrà quindi interesse a sorprendere le differenze nella concezione della poesia che appaiono da una lingua a un'altra lingua e specialmente se la vicinanza storica di queste ha permesso abbastanza elementi comuni e scambi perché questi scarti significino in modo ricco e preciso. È il caso del rapporto tra il francese e l'inglese che sarà da questo punto di vista la nostra principale indagine, sia per l'approccio diretto delle poetiche (Shakespeare, Yeats), sia per l'interrogazione dei prestiti o delle interpretazioni deformanti che avvengono nel passaggio da una letteratura all'altra

in alcuni periodi di crisi (il romanticismo, Mallarmé e il simbolismo).

È anche sul piano degli scambi concreti più che su quello dei confronti diretti di struttura o scrittura, la cui metodologia permanente incerta, che si collocherà un altro studio comparato assai necessario alla comprensione della poesia: quello che la ritroverà a cercare la sua strada nel brulichio delle creazioni artistiche, forse a metà strada tra la musica, di cui condivide la più intima esperienza, di cui può perfino credere di conoscere la vera fonte, e l'immagine scolpita o dipinta, che turba le sue fantasticherie. Questo aspetto è stato precisato all'inizio del corso tenuto alla prima ora.

E bisognerà parimenti mantenersi accosti alle opere e ai fatti così come essi sono, ogni qual volta si porrà il problema, che ci sta a cuore, della vicinanza della creazione poetica – la quale non è mai pura conoscenza ma sempre si preoccupa di conoscere – e dell'esperienza religiosa, se non addirittura mistica, o di quella del filosofo. Ricerca che ecco allora necessariamente pluridisciplinare, il che significa che s'inviteranno degli specialisti di ambiti diversi a portarci la loro testimonianza. E si ascolteranno con la medesima attenzione, se lo vogliono, coloro i quali osservano il testo poetico, da alcune generazioni, da un punto di vista diverso dal progetto del poeta: vale a dire nei suoi funzionamenti linguistici o come traccia dell'inconscio che elabora il desiderio. – Ma per cominciare può essere utile incontrare con una certa facondia di tempo un'opera della quale si può affermare che è fondamentalmente poetica, al fine di percepirne lo scopo e la varietà di mezzi. Ed è perché il seguito del seminario è stato dedicato a un'analisi dei libri di Louis-René des Forêts. L'importanza di questo autore nella riflessione contemporanea sulla scrittura e la poesia va di pari passo con l'ancora inadeguata conoscenza della sua opera – con la sola eccezione del suo racconto *Il Chiacchierone*, del 1946, che Maurice Blanchot commentò ne «La parola vana», oggi ne *L'Amicizia*, 1971; e dev'essere uno dei compiti di una cattedra di poetica attirare l'attenzione su situazioni di questo genere. Oltre a ciò, l'opera di Louis-René des Forêts s'inserisce nell'ambito di una problematica che è stato segnalato nella lezione inaugurale di questo insegna-

mento (il 4 dicembre 1981): quello dei rapporti tra la poesia e la finzione. Ogni poesia, in quanto rappresentazione del mondo, che mette in campo degli esseri, delle situazioni, degli oggetti, è portatrice di una finzione nella quale è pensabile che si riflettano la coscienza di sé del poeta, e il suo presentimento delle contraddizioni e dei limiti dell'atto che compie. Ne consegue che è importante decifrare queste figure, è uno dei più certi accessi all'essere delle creazioni. Ma esistono reciprocamente dei racconti, dei romanzi, delle opere teatrali nelle quali, per via del gioco dei simboli, furtivamente la possibilità della poesia appare al termine o a margine di un progetto altro; e infine vi sono opere nelle quali si stabilisce come da subito un rapporto dialettico tra l'idea della poesia e il lavoro dell'immaginario o il gioco controllato della scrittura. Appartengono a queste, forse caratteristiche della nostra modernità in potenza, i racconti e le poesie di Louis-René des Forêts. Si è cercato di capire ciò che si cerca, ciò che si rivela impossibile, ciò che rimane attestato nel *Chiacchierone*, in *Una memoria demenziale*, ne *I Grandi Momenti di un cantante*, ne *Le Megere del mare*, e lo stesso punto di vista dovrebbe consentire in seguito di riprendere lo studio di Shakespeare.



La poetica di Giacometti II

1982-1983

La *prima ora* è stata dedicata anche quest'anno allo studio della poetica di Giacometti e del suo rapporto con vari aspetti della letteratura o del pensiero contemporanei. Si trattava stavolta della seconda stagione del suo lavoro, quella che è seguita alla sua rottura con i surrealisti e che ha visto maturare l'intuizione che lasciavano presentire alcune esperienze della fine dell'adolescenza e anche alcune difficoltà, incontrate non appena il giovane disegnatore ebbe iniziato a Parigi il lavoro su un modello.

Prima di allontanarsi del tutto dal periodo surrealista è comunque parso utile ritornare su un aspetto che ha molto senso – e assolutamente importante nel rapporto tra la poesia e le arti – ma che non era stato sufficientemente affrontato l'anno scorso. Ed è quindi stato fatto all'inizio uno studio dettagliato del celebre saggio di André Breton «Equazione dell'oggetto trovato», che apparve nel 1934 in *Intervento surrealista* prima di trovare la sua collocazione ne *L'Amore folle*, e simultaneamente de *L'Oggetto invisibile*, la grande opera di Giacometti che questo saggio interroga e commenta pur guardandola prendere forma. Questa statua, che si chiama anche *Mani che stringono il vuoto*, aveva tutto per attirare l'attenzione del teorico del «surreale», e in primo luogo il suo evidente carattere di compiutezza, la sua qualità di capolavoro al termine di un periodo nel quale lo scultore aveva dato molto alla poetica surrealista ma le aveva, insomma, anche molto rifiutato. Breton, lo si è rammentato e precisato rapidamente, sogna la cancellazione della necessità in

istanti che sarebbero come l'affioramento tra di noi di una realtà superiore. Va incontro a queste particelle della «vera vita» mettendosi a caccia di ogni occasione di sorpresa – «la sorpresa deve essere ricercata per se stessa, incondizionatamente» –, ritenendo che sia da quei minuti che passi la continuità, che postula, del possibile e dell'impossibile: e del resto è perché sta volentieri in quello che sarà lo scenario del suo saggio, questo mercato delle pulci nel quale l'imprevisto, per non dire il miracolo, può essere fatto abituale. In altri termini, Breton ama questa impressione d'infinito che il desiderio consente di provare quando accede a una soddisfazione: dal momento che l'oggetto di questa, sostituzione di un assoluto inaccessibile dall'infanzia, è percepito simbolicamente come forma e non esistenza, il che lo strappa alla finitudine, almeno per un istante. Ed egli chiama realtà questo godimento furtivo, fino a differire con veementi affermazioni, di tipo magico, l'ordinaria prova dei fatti. Ma tutt'altro è stato il bisogno di Giacometti, lo si è mostrato l'anno scorso. Quel che cercò nell'oggetto dal funzionamento simbolico, che in parte gli dovette la sua moda, non è di stupire o sovvertire la coscienza comune, presunta inibita, ma lo svelamento di fantasmi, la conoscenza di sé, e di conseguenza l'adeguamento del suo rapporto personale a grandi categorie dell'esistenza, ad esempio la sessualità o il rapporto con l'altro, ancora visti da lui come violenza, paura, solitudine.

E di questa ricerca di sé *L'Oggetto invisibile* fu senza alcun dubbio il punto d'arrivo, la sintesi, ciò che si è tentato di liberare, prima di andare oltre, delle sue indicazioni ellittiche ma ricche di referenze. Immagine evidentemente materna, cosa che confermerebbero, se necessario, le sue analogie nell'arte italiana, Vergini o angeli di Annunciazioni, è anche la figura che s'innalza su una tomba – accompagnata dall'uccello che simboleggia la notte ma anche la conoscenza – e i suoi occhi, una ruota intatta, una ruota spezzata, dicono la duplice esperienza, essenziale in Alberto, della partecipazione all'essere del mondo, e della derelizione, del non-senso. Quanto al bambino, esso manca, ma la disposizione delle mani che avrebbero potuto tenerlo evoca il *Cubo* e il *Cranio* (*Testa cubista*) di poco prima, il che corrobora il «vuoto» che dice il tito-

lo. La madre, indica l'opera, ha distrutto quel che avrebbe potuto alzare – parola, quest'ultima, che si può leggere nella statua o per lo meno nel momento di sua genesi, dato che Giacometti, come attesta Breton, ha esitato sulla posizione delle braccia che alla fine si sono *alzate*, nascondendo i seni, e presentando nuovamente l'oggetto ma come assenza di un essere... La madre è la vita, la morte, già così parlava il *Palazzo alle quattro del mattino*, ma, «adesso», la figura appariva di fronte, l'artista accetta di affrontarla: e ciò nel suo lavoro stesso poiché queste mani che alzano fanno anche il gesto di modellare. «Avrei potuto distruggerla, scriverà Giacometti dell'*Oggetto invisibile*, ma ho fatto questa statua proprio per il motivo opposto – per ricominciarmi». L'arte non è più in lui evasione e si capisce che Breton si preoccupi.

Di qui lo scopo del saggio, che è di riconquistare Alberto in questo momento decisivo. «Equazione dell'oggetto trovato» inizia con una delle più eloquenti proclamazioni della speranza surrealista che si possano trovare in Breton, poi pone il problema dell'altro in modo abile quanto opportuno, affermando il bisogno che un surrealista ha dell'altro, cosa che non può che toccare Alberto e attrarlo, ma descrivendo l'altro come il simile e il complice potenziale nella ricerca del surreale, il che subordina quest'altro al diritto dell'io estetico, all'inganno dell'infinito. Breton ha del resto trascinato Giacometti al mercato delle pulci, onde incontrarvi oggetti che rilancino il suo lavoro – l'opera non essendo conclusa – nelle ambiguità della fantasticheria, la quale differisce le decisioni esistenziali. Quando effettivamente Alberto si lascia sedurre da una specie di maschera e, contrariamente alle sue abitudini, la compra, come se pensasse che l'avrebbe aiutato a dare la sua forma al volto ancora incerto della statua, Breton sottolinea: «Va notato che la scoperta d'oggetti ha qui, a rigore, lo stesso scopo che nel sogno, nel senso che essa libera l'individuo da scrupoli affettivi paralizzanti, lo conforta e gli fa capire che l'ostacolo che poteva credere insormontabile è superato».

Non è qui possibile entrare nel dettaglio pur estremamente significativo dei rapporti tra la maschera, il cucchiaino scarpa e il «portacenere-Cenerentola» nel mito che André Breton ha tentato

di tessere per influenzare il suo amico. Basti notare che l'analisi ha mostrato che riesce assai più a tradire la sua relativa avversione per l'essere femminile e il suo desiderio di nascite «idomenee» che non a trattenere una coscienza restia. Tutto avviene come se il testo dello scrittore fosse stato per il lavoro dell'artista l'occasione di una riflessione che rivela a quest'ultimo dei limiti, gli permette di sventare delle trappole. Alla designazione della maschera risponderà di volersi ormai dedicare allo studio del volto umano nella sua nudità senza miraggi; e si separa dal gruppo surrealista per quello che inizialmente sarà un lungo periodo di solitudine.

In effetti Alberto immaginava all'inizio che questo nuovo studio non sarebbe durato che una quindicina di giorni, come una semplice preparazione a delle composizioni che avrebbero raggruppato delle figure, ma il suo profondo disegno era evidentemente del tutto diverso poiché non smise più, da quel giorno, di lavorare a partire dal modello o, in ogni caso, di scolpire o dipingere l'essere umano, e ciò come aveva fatto nei suoi lavori giovanili, ai suoi esordi, a Parigi, ma come ancora faceva di tanto in tanto – principalmente a Stampa – durante la sua affiliazione all'avanguardia. Più che un'opposizione tra due epoche, il ritorno all'osservazione del modello segna quella tra due progetti, l'uno nato dall'incontro della ricerca contemporanea, e l'altro più profondo e sempre pronto a rinascere ogni volta che Alberto ritrova i luoghi e le situazioni dell'infanzia. Va notato che in Svizzera suo padre è morto, all'età nella quale un giorno morirà egli stesso, e ciò meno di un anno prima dell'*Oggetto invisibile* in cui, sotto i piedi dell'essere misterioso, si può scorgere una tomba. È possibile che la ricerca che Alberto ricomincia e che non abbandonerà più proceda dalla sua identificazione interiore con colui che, artista come era, comunque amava, e valorizzava, l'attento studio del modello. Ed è un fatto anche che i primi anni del nuovo lavoro siano, tanto quanto la gioia – detta espressamente – per la libertà riconquistata, anche il tempo di un ripiegamento, sull'«isab» mai dimenticata, ibernazione che spiega anche il momento storico, sempre più saturo d'angoscia, e al quale somiglia tutto un aspetto, oggi bene analizzato, della pittura degli anni Trenta. È il momento in Europa in cui stava per trionfare,

si poteva temerlo, quell'Assenza che Giacometti affrontava nella sua ultima opera surrealista. E la storia dell'Occidente contribuisce forse come la sua stessa alle difficoltà che incontra immediatamente in un'impresa che immaginava – o voleva credere – del tutto semplice e per questo transitoria, in direzione d'opere più ambiziose. Giacometti dirà a Georges Charbonnier, molto dopo: «Più guardavo il modello, più lo schermo tra la sua realtà e me s'ispessiva». E ancora attesta: «Ho lavorato con il modello tutta la giornata dal 1935 al 1940. – Nulla era come l'immaginavo. Una testa (lasciavo assai presto da parte le figure, era troppo) diventava per me un oggetto del tutto ignoto e privo di dimensioni». Eppure Alberto si era a quel momento allontanato dallo studio di modelli indifferenti per scrutare solo i suoi intimi, e innanzitutto suo fratello Diego.

Ma tutto questo era solo il preludio alle osservazioni di quell'anno, che riguardarono essenzialmente le tre grandi epoche che conobbe in seguito l'arte di Giacometti – o, per meglio dire, al di là del 1938, talmente è vero che l'incidente che ebbe allora perturbò la sua relazione con se stesso, mettendo fine a ciò che era solo un periodo di transizione. Abbiamo studiato con molta attenzione le circostanze di questo incidente, che lo stesso Alberto ha dettagliatamente riferite e considerate come estremamente rivelatrici. In sintesi: «Perdo assolutamente piede», aveva constatato un giorno, riassumendo con queste parole tanto le sue difficoltà affettive quanto i suoi ostacoli di lavoro. Dopodiché trasse le conseguenze delle prime rompendo quella sera con la sua compagna e, al ritorno, di notte, su place des Pyramides deserta, vide un'automobile precipitarsi verso di lui «a forte velocità», gli parve, e fu ferito a un piede, il che lo lasciò leggermente claudicante ma anche soddisfatto di avere «previsto o presentito» quel che gli era capitato. Chiaramente questi fatti, che altri ne confermano, sono simbolici: del suo esilio, della solitudine, della realtà che lo aggredisce – perché quante volte non ha parlato dell'oggetto che «si scaglia» su di lui, greve di nulla o d'enigma? – e del suo desiderio di passaggio al limite per un rinnovamento, una trasmutazione spirituale. Stavolta non è riuscito a salvarsi, come troppo spesso aveva fatto, in un rifu-

gio. Il suo piede ferito serberà memoria di un autentico momento d'esperienza. L'incidente di Giacometti è un modo di esprimere la sua inquietudine, di sfidare la sua paura, di andare verso la finitudine; e la soddisfazione che ne prova, così sorprendente, è quella di avere potuto constatare che c'era insomma un accordo tra la sua aspirazione di artista e il suo inconscio, il che è garanzia di successo nell'impresa che è il suo destino. In altre parole, l'alternativa all'incidente non sarebbe stata la vita semplicemente continuata, ma il suicidio. È «la vita», nota Alberto, che si è «manifestata» ancora una volta. Quale era stata la volta precedente? Abbiamo fatto l'ipotesi, con qualche buona motivazione, che Giacometti pensasse agli eventi condensati nel *Palazzo alle quattro del mattino*, studiato l'anno scorso, e in tal modo, alla vigilanza materna. Se è il divieto materno che lo destina alle lacerazioni affettive, è anche l'esigenza che lo accompagna dalla quale può sperare che gli permetterà la sublimazione, ed ecco provata, a vari livelli, la sua potenza. Un'altra lettura gli è ormai possibile della sua esistenza ostacolata dalle contraddizioni e inibizioni dell'ora presente. Interpretazione che sarebbe solo rischiosa se altri eventi non la corroborassero, sempre sottolineati da dichiarazioni di Giacometti stesso. Il compito che associa alla rappresentazione, ad esempio, cambia improvvisamente, o infine gli appare in modo chiaro. Di recente ha visto la sua compagna da lontano, sul viale, una notte, con «l'immenso nero, sopra di lei, delle case»: e ha capito «d'un tratto» che quel che voleva in arte è dar l'impressione di questa distanza, inscrivendo dunque nell'opera, in un modo o nell'altro, l'apparenza di piccolezza relativa dell'essere scorto da lontano, quella stessa che la nostra coscienza corregge. Intenzione di primo acchito qualsiasi – non è forse inerente al lavoro dei prospettivisti? – ma che in lui assume un senso profondo e ritrova innanzitutto un'origine. L'essere percepito a distanza è in effetti l'esperienza vissuta un tempo di fronte a qualche frutto nello studio di suo padre, quella dell'*ecceità*, avevamo detto, sostituita alla *quiddità*, quella, di conseguenza, della persona afferrata *hic et nunc*, nella sua globalità esistenziale e morale, qui dove solo ieri non parlava che il corpo vicino, la cui suggestione può essere soprattutto carnale: in una

parola, è la *presenza* che qui si manifesta come chiave della pratica del mondo, ma altrettanto come fine dell'opera artistica, che aiuterà l'artista a capirsi meglio, o in ogni caso a meglio cercarsi. Tante volte, quando si è trattato per Giacometti di evocare o di commentare i suoi fallimenti, ovvero di spiegarsi per quale ragione non possa rappresentare ciò che vede, ha confuso, e fino al termine della sua vita, figura e presenza, apparenza e apparizione, per via delle parole poco rigorose del nostro vocabolario estetico. Ma stavolta, alla vigilia dell'incidente, ha avuto accesso a una coscienza concreta, differenziata, di ciò che deve essere il suo compito. Fino a vederla cancellarsi o spostare i limiti dei generi abituali della creazione artistica.

«Per rendere l'impressione che avevo, dirà un giorno, avrei dovuto fare una pittura e non una scultura. Oppure avrei dovuto fare un immenso basamento affinché l'insieme corrispondesse alla visione». Di fatto, già nel 1937, due quadri decisivi, *La Mela sulla credenza* e *La Madre dell'artista*, ben rivelavano – attraverso la loro collocazione dell'oggetto nel campo in cui esso e l'artista esistono – la condizione privilegiata della pittura per quanto attiene all'attestazione ontologica come Alberto la comprende, ma questi dipinti erano rimasti isolati – eseguiti a Stampa, in anticipo rispetto al lavoro parigino – ed è nella scultura, sullo slancio delle opere recenti, che la nuova intuizione si svilupperà, dapprima lentamente, poi bruscamente nel 1938-1939 e successivamente, attraverso il ricorso a quell'«immenso basamento», ovvero, praticamente, attraverso la riduzione delle figure. Dal 1938 al 1945 le statue di Giacometti, con un'unica eccezione il cui senso appare più tardi, continuano a diventare sempre più piccole, fino a non essere che di due o tre centimetri per rappresentare un'intera figura di donna su un basamento, ad esempio, di sette centimetri. Si tratta proprio di raggiungere l'impressione globale che garantiva la vista da lontano, poiché essa svanisce quando appaiono i dettagli. Benché l'opera sia materiale, l'impressione che dà deve trascendere la materia. Ma si tratta evidentemente di un'impresa impossibile, perché quando il dettaglio scompare per via dell'esiguità della figura, è la grana propria del materiale a prendere un'importanza sempre maggiore,

è la materia a primeggiare, e ciò fino al momento in cui, a un ultimo colpo di pollice, la forma troppo semplificata e rimpicciolita si stacca: e «hop», esclama Giacometti, sparita la statua. Rimane solo il terrore, è la parola che anche lui usa, d'aver visto manifestarsi il nulla lì dove si cercava d'inscrivere l'essere. Il fallimento dell'artista ripete ancora in questo periodo del suo lavoro l'inaccessibilità della presenza dell'altro.

Pur non senza che all'ultimo secondo, in questo evento infinitamente breve in cui la presenza sprofonda nella materia non sia comunque apparso ciò che in quanto tale sarebbe stato la sua figura, e che dunque non rimane nelle figurine che sono scampate al disastro come una traccia di folgore. Esse non sono più un mero oggetto. Come una statua in un tempio o un ex-voto, l'idea di un'epifania le assilla, ed eccole non tanto il residuo di un fallimento quanto la reliquia di una visione, che fa dell'arte un equivalente delle vie della teologia negativa, la quale si approssima moltissimo a ciò che sempre non coglie. Senza non aver fatto altro che cedere alla sua ossessione, Alberto ha reinventato la dialettica che aveva permesso, nell'arte bizantina, che la presenza divina affiorasse nell'oro e nei colori vivaci dei mosaici, perfino quando questo sfarzo dei materiali erodeva i tratti dei volti. – Resta certamente il fatto che questa reliquia è anche, e ben presto, una ricaduta tra le ambiguità dell'apprezzamento artistico, che s'interessa alle immagini. «Modi degli dei» o meno, queste statuette saranno viste da degli amatori, da loro inserite tra le ricerche contemporanee, attribuite a un artista, gli saranno anche proposte come il bene di questo mondo al quale non aspira. Per quanto Alberto rientri a Parigi, nel 1946, con soltanto in termini d'opere il contenuto, si è detto, di una grossa scatola di fiammiferi, bara delle sue speranze, quei pochi grammi di gesso, estranei come sono alle consuetudini dell'arte in voga, gli garantiranno proprio per questo una presenza nell'avanguardia, nel momento in cui egli non si sente che estraneo a se stesso.

Donde la «poetica» sostitutiva alla quale si presterà per qualche stagione, anche rivelando, ci pare, una delle leggi generali della creazione, la quale è fondamentalmente ambigua. Ma dapprima

qualche osservazione, qui riassunta all'essenziale, sul modo in cui avvenne, e si era preparata, questa accoglienza di Giacometti al suo secondo arrivo. Quando aveva lasciato il surrealismo, ciò aveva significato rompere d'un tratto con tutta l'avanguardia di quegli anni, ma essa aveva i suoi limiti. Regnava allora la tradizione moderna che dà la precedenza rispetto al compito della mimesi alla libera invenzione dei segni. Elaborata attraverso il XIX secolo, affermata rivoluzionariamente nel 1907 con *Le Signorine di Avignone*, questa pratica aveva acquisito negli anni Trenta, e altrettanto nella letteratura e nella musica, tutto un passato di trionfi ma non si concludeva affatto – vedi Mondrian, Miró, presto il *Boogie-Woogie*, le *Costellazioni* – anche se era già ai primi sguardi retrospettivi. In queste condizioni la rottura che aveva voluto Alberto poteva sembrare destinarlo all'inattenzione, come fu abbastanza presto e a lungo il destino di artisti che si sarebbe anche potuto credere che avrebbe raggiunto, alcuni dei quali erano suoi amici, come Derain. Ma già questo accostamento non corrispondeva a nulla di reale. Se condivide con i sostenitori del «ritorno all'ordine» la preoccupazione del disegno, dello studio, se non addirittura della copia, non è affatto, lo si è visto, per un interesse specifico per l'apparenza, che questi scettici non considerano che perché aiuta a illudere, a cercare evasione – si sa il loro gusto per la scenografia teatrale. E reciprocamente ha reali affinità con altri tipi di creatori, la cui importanza è andata poco a poco crescendo in quegli anni, e sempre più a ridosso dell'innovazione artistica, la quale se ne troverà modificata e a quel punto, più atta a capire ciò che lui stesso cerca.

Di cosa, di chi si tratta? Innanzitutto, sul piano stesso delle invenzioni pittoriche, delle grandi proposte erano rimaste mal comprese fino a quel giorno, nonostante l'importanza e l'influenza dei loro autori. Ad esempio, De Chirico ha potuto suscitare il surrealismo in pittura: l'indicazione ontologica di *Ricordi d'Italia*, che Giacometti guardava in *Documents* (anno II, n. 6), nel 1930, non è comunque stata percepita, nel suo appello alla rappresentazione, attraverso i suoi personaggi in lontananza, che proiettavano ombre, non la figura ma la presenza; e certo non una surrealtà ma l'enigma di ciò che è, e che potrebbe non essere. E se Cézanne – che

fa ritorno nel 1936 con 184 opere all'Orangerie, 173 alla Kunsthalle di Basilea – ha facilitato il cubismo, grazie a un'interpretazione del suo trattamento dei volumi, è anche l'autore del *Ragazzo col panciotto rosso*, la cui prospettiva come interna all'essere-lì del modello è il segno che questo è preso nel suo *hic et nunc*, nel cuore del campo percettivo che ingloba anche l'esistere proprio del pittore, e fa del loro incontro un mistero, il che non farà che accentuare la serie delle *Sainte-Victoire*, montagna insomma sacra. Si è vista in Cézanne, amava dire lo stesso Alberto, «una nuova concezione della tela invece della rappresentazione nuova dell'oggetto». Non è che in modo clandestino che l'intuizione esistenziale era riapparsa grazie al pittore di Aix nell'arte occidentale, comunque pronta a risuonare assai più fortemente in circostanze più favorevoli.

Le quali giustamente si moltiplicano già all'inizio degli anni Trenta in lavori nei quali si delinea d'altronde in modo del tutto nuovo il rapporto – che resta la nostra preoccupazione – tra la poesia, la filosofia e le arti. Non è che nel 1943 che Bataille, vecchio amico di Alberto, pubblica nelle ultime pagine de *Il Colpevole*, un'evocazione dell'Etna in cui la montagna appare come in Cézanne pura eccellenza, ontofania, ma era già dal 1930 che raccontava, in ciò assai prossimo alle abitudini notturne di Alberto, di quella Madame Edwarda che dice «Io sono Dio» nel suo momento di maggiore scentratura da ogni controllo di sé, relitto che si sarebbe saputo, quasi cosa. Ed è in quegli anni stessi – *Diario del seduttore*, 1929, *Trattato della disperazione*, 1932 – che si andava scoprendo Kierkegaard in Francia, al quale Jean Wahl dedicherà nel 1938 un grande libro, dopo aver presentato, in *Recherches philosophiques*, e di cui usciranno sei volumi apparsi tra 1931 e il 1937, il pensiero sorprendente di Heidegger. Ovunque – Gabriel Marcel che rivela Jaspers, Benjamin Fondane Šestov – si afferma questa filosofia esistenziale che colloca al cuore della sua problematica l'essere concreto, nella sua finitudine essenziale, e non il soggetto astratto. Nuovo rapporto della coscienza con se stessa, nuova sensibilità, e anche nuova letteratura, della quale *La Nausea* ancora non è che l'approccio dal di fuori ma che matura in Artaud. Quando Alberto lascia Parigi nel 1942, sono all'opera degli spiriti che probabil-

mente l'hanno influenzato, sono pronti a raggrupparsi per opporre un'alternativa alla poetica del primato dei linguaggi. E quando lo scrittore fa ritorno con le sue minuscole figure ma nelle quali arde una trascendenza, si capisce che sia segno di adesione, quando non anche il fermento di una catalisi.

Ma per lui questa accoglienza è anche l'occasione di una tentazione – in un momento in cui l'età, quarantacinque anni, l'apprensione del ritorno, la sfida degli amici surrealisti che preparano la loro esposizione internazionale non potevano che aumentare la sua latente inquietudine. Questa è attestata in svariati modi che abbiamo segnalati o nuovamente incontrati – come *Il Sogno, la Sfinge e la Morte di T.*, che per l'appunto risale a quest'epoca – notando senza stupore che ha preso forma visuale: la sedia nello studio, il «cameriere da Lipp» scorti d'un tratto come estraneità assoluta, dal di fuori, il silenzio, ciò che presto esprimono la *Testa su stelo* o il *Naso* del 1947. All'opposto di queste manifestazioni del nulla, che identificano l'essere-lì della persona a quello della cosa, nella sua materialità illusoria, Alberto concepisce l'esistenza, quel che chiama la vita, come leggerezza interiore – il corpo che può reggere sulla punta di uno dei suoi piedi l'aveva notato poche ore prima del suo incidente – e arriva a immaginare figure che avrebbero rivissuto nell'arte questo rifiuto dell'involucro negante attraverso uno snellimento delle loro membra, ovvero un allungamento di tutte le loro forme, con trasparenza e movimento. «L'uomo che cammina per la strada non pesa nulla, assai meno pesante in ogni caso dello stesso uomo morto o svenuto», dichiara. E scolpisce, nel 1947, *L'Uomo che cammina*; nel 1949, *L'Uomo che attraversa una piazza*.

Ebbene, proprio qui sta la tentazione, qui l'inganno. Giacometti ha potuto constatare che le sue intenzioni, le sue fantasticherie sono ormai intuite, capite. Ad esempio, le sue creazioni del periodo della guerra sono ammirate, e questo perché vi si avverte un significato – che veicola ciò che nell'opera è *immagine* – quando egli invece non vi vedeva che un atto che non era riuscito. Si analizza quel senso, si integra in esso il fallimento stesso, ne si accredita l'opera, la si colloca accanto ad altre, nella storia di una ricerca, e

in tal modo si accresce nella coscienza pubblica l'essere artistico di un'esistenza – di un nome – che nel suo rapporto con se stesso non ha incontrato altro che il vuoto. In che modo, in queste condizioni, la creazione d'opere d'arte potrebbe non apparire a Giacometti come un secondo destino imprevisto: come il supremo rifugio – la «pietra chiara» – che gli consentirà di accettare nell'esistenza ordinaria quel nulla che non gli fa paura che perché gli occorrerebbe ritornarci, alla sua morte, senza avere saputo, fin dall'istante della «pietra nera», ridare un senso alla vita? Poiché l'opera è, l'artista potrebbe pure non essere, – insomma essa è la tomba fastosa che garantisce l'eternità al re d'Egitto. Detto altrimenti, lo sguardo che si è affezionato alle sue opere suggerisce a Giacometti di produrne altre, perché saranno di sostegno alla piramide. Basterà che ciò che poc'anzi era solo l'effetto che produceva, quasi a sua insaputa, la ricaduta del suo atto sia da lui accettato, raccolto... Questa nuova intenzione, abbiamo fatto l'ipotesi che sia essa a permettere di capire al meglio le statue del 1947-1949 – e alcune altre successive –, opere che, dal punto di vista dell'esperienza precedente, non possono che sembrare contraddittorie. Perché, ne *L'Uomo che cammina*, ne *L'Uomo col dito puntato*, il residuo della materia, prima subito come una sventurata fatalità, eccolo impiegato per questa evocazione che abbiamo detta «leggerezza» del vivente. Quel che era traccia diventa supporto, quel che era fallimento diventa stile. Quel che non si voleva che attestazione di una trascendenza accetta di prender posto come un oggetto tra altri, nel museo.

Detto ciò, va subito sottolineato che questo consenso all'autorità dell'opera, se non addirittura questo progetto di una «piramide» non saranno stati che un aspetto prettamente transitorio in ciò che mai smise d'essere, e presto ridivenne quasi interamente, una ricerca dell'aldilà di ogni oggetto artistico. È vero che a partire dal 1948 appare in Giacometti, e per restarvi, il gusto delle esposizioni retrospettive, che aiutano a riunire le opere in seno alla «piramide» – cf. le lettere a Pierre Matisse del 1948 e del 1950 – quanto a consolidare quest'ultima. Ma ciò che Alberto può sembrare non collocare più al di sopra di tutto riappare in dichiarazioni, fantasticherie – ad esempio, prendere una di quelle figure dalle gracili

membra in un taxi per una persona e non per un oggetto, il che proietta l'opera al di là di sé, de-finalizzando il suo carattere d'immagine –, o distruzioni, talvolta massicce. Come è evidente, da questo momento nel quale sembra accettare di cancellarsi in un mito, le forze che gli garantisce questa accumulazione artistica si reinvestono nella critica dell'operazione stessa che le produce. Giacometti è solo in apparenza parente prossimo di André Malraux che pubblicava «Il Museo immaginario», primo capitolo di una *Psicologia dell'arte*, nello stesso numero di *Labyrinthe* (dicembre 1946) di *Il Sogno, la Sfinge e la Morte di T.* e affermava che «il fine del quale l'acuità della visione non è che il mezzo è la trasformazione delle cose in un universo plastico autonomo, coerente e particolare». E tale contraddizione dell'intuizione che rimane ontologica e della pratica artistica lo condurrà anche, poco prima del 1950, a una crisi profonda, della quale abbiamo esaminato in dettaglio i segni premonitori e lo sviluppo.

Sono così state analizzate la serie che va da *L'Uomo che cammina*, del 1947, a *L'Uomo che cade*, del 1950, e quella che raggruppa le *Quattro figurine su base rialzata* (1950), le *Quattro donne su base* (1950), *La Piazza* (1948), *La gabbia* (1950). Poi sono apparse *La Foresta* e *La Radura*, di questo stesso anno decisivo, e il modo in cui Giacometti racconta la genesi di queste statue, e riporta il ruolo che vi ha giocato il caso. Sono state altresì esplorate le circostanze: che furono di due tipi, in relazione quasi dialettica. Da un lato l'invito di Alberto alla Biennale di Venezia, la sua seconda esposizione da Pierre Matisse a New York, la prospettiva della sua prima da Maeght, prevista per il giugno 1951, confermano il successo che incontra: al mito in fondo faustiano dell'artista che si sente di più della sua condizione finita ma che deve inchinarsi di fronte all'impossibile rispondono le fibre più profonde della sensibilità occidentale, affatto alterata dai materialismi o esistenzialismi moderni, e la piramide s'innalza. Ma queste stesse stagioni sono state segnate dagli ottant'anni di Annetta, che precarizzano e umanizzano la grande figura tutelare, e dal matrimonio di Alberto con Annette, che è ricevuta a Stampa. Questo matrimonio significa l'accettazione della finitudine, l'incarnazione? In ogni caso il commento di

Alberto su *La Foresta*, *La Radura* è chiaramente incentrato su una problematica la cui posta è esistenziale e la soluzione una negazione dell'arte di composizione, simbolica, mitologica, che ha fatto sua per tre anni. Per riassumere, stavolta ancora, perché l'interpretazione di questo nuovo grande complesso testo-figure in cui ogni parola, ad esempio, conta tanto quanto in un racconto di sogno, non ha potuto farsi che passo dopo passo: prendendo un po' di distanza rispetto alle alte figure femminili che ha recentemente scolpito, prima di raggrupparne un buon numero in seno a queste due statue, Alberto constata innanzitutto che un'occasione è stata persa nel suo rapporto con la presenza femminile. Essa non è altro che un albero morto, talvolta tagliato, in questo mondo che l'esperienza infantile aveva vissuto come un orizzonte di foresta. Ma percepisce anche qualche pollone sui ceppi. E capisce e indica che ciò che questa percezione gli consente, tramite la quale in ogni figura la presenza «ricresce» sotto il simbolo, fu a un dato momento, nel quale lo sconforto pareva prevalesse, l'accettazione del caso. Ha raggruppato «a caso» le sue statue vecchie, abbandonate, è allora quel caso che lo ha soddisfatto, dandogli la sensazione della verità... Si deve qui vedere soltanto l'empirismo di un inventore di forme e spazi? O cercarvi un'eco delle «assunzioni» ironiche di Duchamp, cui Giacometti ha di certo sempre guardato con simpatia? Ne abbiamo concluso, assai diversamente, ma in fondo tutto porta a farlo, che quest'ultimo ha saputo riconoscere in questa epifania del caso – che gli indica ciò che è, lì dov'è, come è, e gli insegna la sufficienza – la strada che deve seguire a ogni livello di coscienza, quella che riconcilia l'artista con il suo lavoro ma anche l'esistente con la vita; e anche quella che può fare di questo lavoro un po' come il fermento della vita, dato che il suo autore si apre grazie ad esso alla presenza degli esseri, fino a contestare da quel momento, e in modo deciso, una tradizione che suggerisce la mimesi, o l'espressione simbolica, o il gioco gratuito sui segni, ma non conosce più la presenza. Guardare Annette, o Diego, nel ricominciamento di ogni giorno, identificare chi sono dalla loro stessa apparenza, fare opera come si rinnova un'alleanza. E lì dove il nulla si «avventava» sull'artista, potrà avanzare il partner, riprendere dignità *l'hic*

et nunc. Pensiero, ci è parso, del *Carro*, che riprende e comprende *La Donna col carro*, opera in attesa del 1942, pensiero di *Annette col carro*, stavolta un dipinto.

Per concludere, deve essere tentata una caratterizzazione di quest'atto giacomettiano il quale, cercandosi nell'oggetto estetico, rifiutandolo, sconfiggendolo inaugura l'ultima stagione, evidentemente la più grande, del contributo di Giacometti alla coscienza moderna. Questo atto è quindi ormai la convinzione che ciò cui mira l'artista non dev'essere la *figura* degli esseri ma il loro *volto* e in esso il loro *sguardo* che esprime il rapporto della persona con se stessa nella sua stessa relazione con il suo universo, che de-reifica il mondo, che è la fonte che fa sì che vi sia della presenza sulla terra. «Ho sempre avuto l'impressione o il senso della fragilità degli esseri viventi, dichiara Alberto: come se ci volesse un'energia straordinaria perché possano reggersi in piedi». Dice inoltre: «È la testa che è l'essenziale» – la testa, questa negazione attraverso gli occhi della scatola vuota che è in potenza il cranio. Ma non per questo sarà al riparo da momenti d'angoscia. «Il resto del corpo è ridotto al ruolo d'antenna», aggiunge in questa stessa dichiarazione, il che reintroduce le connotazioni negative delle sue più pessimistiche intuizioni, quelle che, all'epoca de *La Gabbia* del 1931 che richiama ancora tanto fortemente la *Donna-ragno* (1935), identificavano la realtà umana a quella dei più semplicemente e tristemente predatori degli invertebrati. L'atto giacomettiano tende all'impossibile, dubita continuamente di sé, rinnega se stesso talvolta bruscamente. Ma a quel punto si ritrova e più non smette, a partire da questo inizio degli anni Cinquanta, di meglio capire il valore che ha assunto e le strade che deve rifiutare o scegliere.

Ad esempio, si appassiona all'idea di *stile*, e ne rinnova l'approccio. Ci si rammenta la proposta di Malraux, già citata, che associa lo stile alla coerenza, all'autonomia del lavoro, alla sua chiusura. Ma Alberto sottolinea che più una statua dell'antico Egitto, ad esempio, ha «stile» e più in effetti è somigliante, nel senso che dà a quest'ultima parola, che va all'essere profondo e non ai tratti esteriori ma non per questo riguarda meno una realtà, trascendente ai segni che costituiscono e richiudono sulla sua sufficienza di

forma l'opera dell'artista secondo Malraux. Stile va di pari passo con interrogazione del reale, perché il compito dello scultore o del pittore è di cogliere lo sguardo, l'anima, da cui segue che occorre spostare, abbassare la rappresentazione degli aspetti che non li prolungano nel corpo – il che, semplificando l'apparenza, ritrova spontaneamente la centralità, la ritmicità delle arti arcaiche. C'è stile perché c'è trasfigurazione, rivelazione del centro invisibile. E non c'è più bisogno, in questa prospettiva, di tentare di rendere l'impressione della persona vista a distanza quanto meno per evocare il suo esser-lì materiale, fisico, percepito come la traccia dell'inafferrabile presenza. Allo stesso modo in cui non è più necessario limitarsi, nella risalita verso la presenza altrui, all'analisi psicologica, la quale è conoscenza dal di fuori e soggiacenza a nozioni generalizzanti. Bisogna andare dritti, è la condizione dello stile, all'orrore della vita, all'estasi della vita, per riprendere le parole di Baudelaire.

E per andare così dritti bisogna disegnare. Avevamo analizzato l'anno scorso, su un esempio particolarmente significativo, ciò che nel disegno di Giacometti aveva potuto essere contraddizione interna, blocco: dato che l'*hic et nunc* non si manifestava se non attraverso la riduzione dell'oggetto a un tracciato troppo stretto – sul foglio che abbraccia il campo totale dello sguardo – perché la sua caratterizzazione rimanga possibile. E in tal modo era così altrettanto segnata una rottura di scala, tra rappresentazione e modello, che faceva dello sguardo che si rialzava verso l'altro essere l'occasione di una vertigine, nell'immensità dello spazio, un'esperienza dell'abisso. Ma che il progetto dell'artista sia di ritrovare l'altro come soggetto, nel suo rapporto con se stesso dal quale sgorga verso di noi lo sguardo, ed eccoci d'un tratto fuori dallo spazio, non c'è altro che da seguire su un volto, da un centro all'altro dell'energia che lo anima, la linea in cui si segna la sua unità attorno a dei punti – così il naso, protuberanza dell'osso – nella quale essa deve massimamente lottare per essere e permane a rischio di disfarsi. Il disegno che fino ad allora non aveva detto altro che l'enigma della sua incompatibilità con l'essere diviene l'atto che reca la simpatia, la compassione, concorre alla possibilità stessa dell'essere nella co-

munità assediata dal non-essere, è la ricerca del senso, la ricreazione del mondo, come mostreranno, negli ultimi mesi della vita di Giacometti, le ammirevoli litografie di *Parigi senza fine*.

Il disegno è centrale, lo *studio* – nel quale si cancella l'abolizione che gravava sul lavoro del padre, ma in cui s'approfondisce quel che si avvertiva essere la sua serietà, in cui forse si scopre ciò che era stato il suo desiderio – è il suo compito e per eccellenza il suo luogo, poiché l'arte è oblio e quindi ricominciamento: e questi fatti ora spiegano uno degli aspetti notevoli, oltre che vecchi e costanti, del destino di Giacometti, quel così intimo e così intenso rapporto che ha creato nella sua vita tra pittura e scultura, pur con oscillazione del primato dell'una o dell'altra, e strane esitazioni. Pittore o scultore, l'avevamo visto l'anno scorso chiedersi fin dall'adolescenza quel che avrebbe scelto d'essere. Ma per quello che eccolo diventato all'inizio degli anni Cinquanta, l'uno e l'altro progetto sono evidentemente secondari rispetto a quel disegno fondamentale, a quello studio che ritma l'opera, e non trovano senso che fin tanto che li servono mettendone in discussione con i loro mezzi le decisioni mai abbastanza radicali. Per Alberto la scultura – quella che apparirà nei suoi capolavori, la serie dei busti di Annette del 1962, i ritratti di Lotar nel 1964 e 1965, il busto detto di Chiavenna (Diego) in quel medesimo ultimo anno della sua esistenza – è un incontro frontale, affatto la preoccupazione di quel volume che non direbbe che il cadavere in potenza e che, parimenti, in certe figure particolarmente avvincenti (*Diego in maglione*, del 1954) è ridotto a quasi nulla in larghezza per scacciare da dietro l'intensità degli occhi quel non-essere che è la materia. Non bisogna girare attorno a queste statue, ancor meno metterle in rapporto scalare con qualsiasi cosa che stia loro attorno, dato che la loro monumentalità – evidente e voluta, a momenti – non è altro che un rinforzo attraverso un mezzo simbolico dell'attestazione ontologica che rimane qui fondamentale – come in *Diego su stele* (1957)... Per mancanza di tempo non abbiamo potuto spingere oltre quest'analisi della scultura, né affrontare quella delle opere dipinte, che mostrano al meglio come Giacometti abbia reinventato la tradizione bizantina, ma esse introdurranno brevemente l'anno prossimo

il seminario che si proporrà di situare l'«ambito» poesia-pittura, vale a dire di ricercare le categorie, gli obiettivi che sono comuni a queste due pratiche. L'esperienza della presenza – o del suo venir meno – è il loro incrocio, è la nostra ipotesi, e anche nelle epoche in cui sembra ignorata.

*

Il seminario di quest'anno è stato dedicato a vari approcci della poesia, come ne consentono delle discipline che ne fanno il loro oggetto in modo mediato, quali la filosofia o la storia della civiltà o delle idee. Ma prima di dare la parola a dei rappresentanti di questo punto di vista è parso necessario presentare come in epigrafe all'insieme, egualmente parte del corso, un'opera di poesia contemporanea nella quale le varie forze che agiscono nella creazione – e nella riflessione sulla condizione umana che l'accompagna – apparirebbero in modo completo quanto intenso. È la ragione per la quale tre ore sono state dedicate alla presentazione delle opere di Pierre-Albert Jourdan, che è morto nel settembre 1981 dopo aver pubblicato dal 1975 i nove quaderni della sua rivista *Port-des-Singes* e vari libri tra i quali *Il Mattino*, *Frammenti*, *Angolo morto*, *L'Entrata nel giardino* e *I Sandali di paglia*.

Si è così constatata l'esistenza – rimasta ignota o quasi, nel suo breve momento di vita pubblica – di un progetto estremamente rigoroso, quello di annotare semplicemente gli istanti nei quali la presenza del mondo naturale s'impone allo spirito con un'evidenza così forte che il rapporto della persona con se stessa ne è come trasfigurato. Ma non fu senza riconoscere in questa apparente limpidezza il conflitto fra due intuizioni di natura metafisica. Questa contraddizione si evidenzia tanto più chiaramente nel rapporto dell'autore con le parole. Per lo più nelle annotazioni di Jourdan esse appaiono giudicate in modo assai negativo, come ciò che impedisce di vedere e conseguentemente di vivere; sono «sempre in ritardo», ci trattengono «dietro il vetro» e questa diffidenza è del resto in profondo accordo con l'interesse che Jourdan aveva per la mistica orientale, in particolare per i poeti dell'haiku, accanto

alle opere dei quali molti suoi frammenti sono degni di figurare. Insomma, una coscienza del mondo cerca di liberarsi del linguaggio. Il giardino che instancabilmente osserva non è affatto quello del piacere dei sensi, che rimanda come fa il pittore impressionista, diciamo, a una società che si accetta, a dei valori, quindi a una lingua; né tantomeno è quel «partito preso delle cose» che non fanno d'esse altro che un'occasione di utilizzare le parole: poiché vi è presenza d'alberi o di erbe i cui istanti infiniti – «il mandorlo stamani è tutto un mormorio d'api» – rendono illimitata l'attenzione che hanno suscitata, cancellano i sovraccarichi dell'anima, aprono a una pace che Jourdan preserva con il silenzio e pensa di non poter suggerire ad altri se non forzando le parole a dire ciò che, nell'immediatezza quasi inaccessibile, non sa evidentemente nulla di quel che sono.

Sì, pare che si sia ben distanti, in Jourdan, dalla corrente più importante della poesia occidentale, che è caratterizzata dalla fiducia che ripone nella parola, dalla teologia del Verbo creatore fino alle recenti esplorazioni di un inconscio che non sarebbe altro che linguaggio. Fu anche facile contrapporre un certo passo dei suoi scritti in cui la parola sembra proprio cancellarsi di fronte alla cosa che nomina – come in «finocchio su sfondo di cielo, galassia contro galassia», breve poesia che s'innalza dalla metafora, evento di linguaggio, alla corrispondenza, evento d'universo – e, ad esempio, «Lacrime», di Arthur Rimbaud, in cui si vede il linguaggio, attraverso figure, rappresentazioni nate dalla sua stessa vita, interpersi, come il temporale, tra chi vuole bere e l'evidenza del mondo, quest'acqua che dovrebbe essere limpida. Ma le parole non sono sempre screditate, in Jourdan, e anche le si sente, in taluni passi, da lui riconosciuti come portatori di una speranza. Di quale natura è quest'ultima, e perché questo mutato atteggiamento? La domanda è stata posta, perché è forse essenziale per l'intellezione della poesia, così sorpresa mentre si difende, ancor oggi, da una tentazione «orientale» che le resterebbe, nonostante l'apparenza, parzialmente estranea.

Ricerca è stata fatta dei passi in cui Jourdan così riquifica la parola: e indicazione di un frammento nella raccolta che por-

ta questo titolo (1979), nella quale quest'altra intuizione sembra avere identificato la sua ragione profonda. Questa pagina, che è splendida, mette in evidenza il fatto del *dono*, attraverso il quale un essere, in una situazione d'infelicità segnata dalla penuria, ha suscitato in un altro un'emozione che lo sconvolge: un'emozione nella quale – e già nel gesto stesso del dono, nella povera arancia che ne ha ricevuto la luce – Jourdan d'un tratto più non vede nella sua estasi tra le cose del mondo che una fantasticheria edonistica. Che significa questa storia del prigioniero che riceve l'arancia? Evidentemente che esiste un altro universo rispetto a quello, materiale, che chiamiamo natura. Un universo che le parole hanno costruito, grazie all'alleanza fra gli esseri, e sullo sfondo del quale si stagliano dunque i nostri grandi vocaboli come portatori e responsabili del senso. In questa prospettiva la cosa non è mai soltanto la sua realtà materiale, poiché è occasione se non anche forma di questa creazione di una terra. E la parola appare l'agente in virtù della cui grazia la solidarietà degli esseri garantisce l'unità del soggiorno terrestre e, se minacciata, può essere rimessa in gioco. Portatrice d'avvenire, ne serba viva l'idea, annuncia la trasparenza. In altri termini, quel che Jourdan prova a un tratto, ed esprime come la sua altra esperienza, è che «lo scuotimento provocato dalla forszia in fiore», il colpo che sembrava venire semplicemente dall'esterno delle parole, è anche, o in primo luogo, la visione della luce fisica come promessa del luogo che prepara la verbalizzazione del reale: come ritorno della speranza che vi fu all'inizio del linguaggio. L'apparente intemporale del ramo fiorito non sarebbe in realtà che il ricordo dell'avvenire? Non esisterebbe splendore del mondo che finché ci si ricordasse dell'altro? Queste sono le domande che mi paiono latenti in almeno tutta una parte dell'opera di Pierre-Albert Jourdan, che scrisse: «È anche una cattedrale, il mandorlo in fiore che è tutto un ronzio d'api».

Bisognerà tenere a mente quest'altra interpretazione possibile della pienezza che offre talvolta l'esperienza dell'universo; e parimenti quest'opera forte e discreta che ci chiede di formularne il problema, in un'epoca troppo occupata dal rapporto delle parole tra di loro e non abbastanza della loro ragion d'essere. Detto ciò, il

Luoghi e destini dell'immagine

seminario si è soffermato su aspetti più particolari della poesia che ci permettevano di affrontare alcuni ricercatori che hanno voluto farci parte delle loro riflessioni, giunti alla poesia dal percorso di discipline diverse.



La poetica di Shakespeare:
osservazioni preliminari
1983-1984

Il corso della *prima ora* si proponeva d'introdurre, storicamente, a una ricerca la cui intenzione era di capire ciò che è in gioco in *Amleto* e, più in generale, nell'opera di Shakespeare e nel teatro elisabettiano. Prima d'iniziare l'interpretazione di questi testi era parso necessario raccogliere i dati più importanti della coscienza del tempo, o meglio – dal momento che si supposeva che i dati principali fossero noti – indicare le categorie e i problemi che riappariranno più frequentemente nelle analisi, pur sottolineando, già con vari esempi, il modo in cui Shakespeare li prende in considerazione, li elabora, e ne privilegia alcuni per la sua riflessione personale.

E fu questa necessità ad essere in primo luogo sottolineata. Non si può certo rinunciare a un incontro con le opere nel loro essere specifico, che è irriducibile ai fatti culturali che raccolgono e trasformano, e può essere talvolta allettante riconoscere in esse certe forme del pensiero o del sentimento che sembrano fare del loro autore il nostro «contemporaneo».

Ma non è meno indispensabile imparare a distinguere ciò che significano per quest'ultimo, coscientemente o meno, le parole che ha utilizzato: dato che quel senso d'epoca, con i suoi presupposti religiosi, metafisici, sociali, ecc. è il piano stesso in cui la relazione tra significanti si è stabilita nel testo.

Se si trascurasse questo studio si prenderebbe il rischio di proiettare sull'opera di un altro tempo le abitudini intellettuali o

affettive del nostro, mentre Shakespeare per primo non deve per parte sua la propria grandezza, e anche e soprattutto il suo valore universale, che al suo modo di rimettere in gioco, e lì dove risiedono, i pregiudizi del periodo di transizione e anche di crisi che fu il suo.

Per iniziare, sono stati dati alcuni esempi delle trappole che nasconde la lettura. A partire dai grandi inganni, come l'interpretazione meramente psicologica – «il vizio o la follia o la virtù sono estratti dall'anima e portati sul volto», scriveva Hugo nel suo *William Shakespeare* –, fino a errori o insufficienze nell'approccio del senso di una parola che possono apparire trascurabili: ma in poesia nulla è mai tale. Così nel caso dell'*antic disposition* (*Amleto*, I, 5, 172) dove è meglio non dimenticare che *antic* può riferirsi negli elisabettiani alle grottesche; e che l'interesse per queste – cf. André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Paris, 1959, pp. 334-335 – andasse di pari passo con la fascinazione che allora era riservata al *non finito* o alle rovine o agli ibridi, nel segno della malinconia, dell'ironia, della derisione, – e del rischio. *Antic* introduce nell'*Amleto* l'idea delle virtualità irrazionali, notturne, della natura, delle sue ambiguità demoniache, è il richiamo di ciò che travalica le forme chiare dell'ordine, sia questo tradizionale o ristrutturato dall'umanesimo; e questa parola va quindi messa in rapporto con l'*inky cloak* della prima apparizione scenica del giovane principe – il «mantello d'inchiostro» tanto fieramente ostentato – per dare ad Amleto una fisionomia inquietante, la cui marcata differenza, rispetto ad altri abbigliamenti o attitudini, non è priva di analogia, in questo inizio della *pièce*, con la celebre anamorfosi degli *Ambasciatori* di Holbein, quadro che fu dipinto a Londra nel 1533.

Dopo qualche indicazione bibliografica – si è ad esempio consigliato l'utilizzo, pratico, dell'edizione Riverside (Boston, 1974), che nelle sue prime parole di prefazione riprende la formula del *First Folio* del 1623: «*To the great variety of Readers*» – ci si è dunque dedicati a questa inchiesta preliminare, e nostro primo compito fu quello di capire meglio a che punto delle grandi strutture della coscienza medievale, ancora potentemente attive alla fine del XVI se-

colo in Inghilterra, continuano a determinare, spesso esplicitamente, la parola shakespeariana, senza per questo essere un principio di spiegazione sufficiente come certi hanno voluto crederlo: perché Amleto, per limitarsi al più grande esempio, soffre per l'appunto di non poter più vivere nell'universo di suo padre. Successivamente sono stati descritti alcuni caratteri di questa intuizione d'insieme: la sua esistenza in tutti, la sua certezza, l'idea di un ordine, di un'armonia, che gli è immanente, e la sensazione che vi sia nella Creazione una finalità che è l'amore. Si tratta, quest'ultimo punto ben lo mette in evidenza, di un mondo di creature, presenti le une alle altre nel segno dell'unità, il che predilige un modo di conoscenza evidentemente ben distinto dal pensiero concettuale. L'essere e la cosa, dato che sono presenti, non possono essere sostituiti da una nozione, la totalità del loro essere sensibile partecipa dell'evento che è il loro incontro e della lezione che se ne trae: donde, da un lato, tutto il gioco delle corrispondenze, dei simboli, e, dall'altro lato, l'esperienza, essenziale per tutti gli esseri umani, e costante, della Bellezza, che è la relazione delle esistenze particolari con l'armonia dell'insieme. La Bellezza è qui data, non deve essere esibita; e un altro aspetto di questo pensiero è quindi che non riterrà, come fa la nostra epoca, che ciò che noi chiameremmo arte – ad esempio, un quadro, o una poesia – sia altro e sia più di un'imitazione del mondo naturale o una spiegazione delle cose divine. L'universo è la sola creazione che meriti questo nome, è il libro nel quale sono reperibili i geroglifici di Dio: è questo un pensiero che si è creduto di dover rapidamente ritracciare da Dante (la sua visione nel *Paradiso*, XXIII, 85) e Niccolò Cusano fino a Sir Walter Raleigh, il contemporaneo di Shakespeare. Quanto all'arte, essa è meno della natura (*ars debiliior est natura*) e la lingua stessa è priva di autorità propria di fronte all'evidenza del mondo, la quale si manifesta attraverso dei simboli che accolgono le immagini del pittore come le parole. Guardare è importante quanto leggere, l'abbiamo verificato nell'abbondanza di emblemi nel XVI secolo, emblemi alcuni dei quali – ad esempio la tempesta, simbolo delle passioni, o lo strumento musicale, indicazione sulla natura dell'anima – non sono privi di valore per l'interpretazione delle poesie.

Dopodiché ci si è dedicati, per un po', all'esame dei problemi che pone l'idea di natura, cinghia di trasmissione del divino, e del rapporto tra essa e le arti attraverso l'imitazione: e ciò prendendo giustamente a prestito quelle rappresentazioni visive e in particolare l'illustrazione di Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*, 1617-1619. L'arte copia la natura, ma non senza rivaleggiare con essa, sia che ne corregga le forme esistenti – cf. il lavoro del giardiniere, evocato nell'*Iconologia* di Ripa, 1611 –, sia che tenti di far meglio di quanto abbia potuto nelle sue creature, ma senza potere in tali casi produrre più di un simulacro, di un'illusione, nell'attività in ciò speciosa del pittore... Che rapporto hanno queste domande con Shakespeare? Ebbene, soffermiamoci un istante su una delle sue prime opere, *Il Ratto di Lucrezia*, 1594, ne sarà chiarita. Perché Lucrezia, che ha subito l'oltraggio di Tarquinio e dovrebbe pensare solo alla sua sventura, si sofferma tanto a lungo davanti a un quadro – o a un arazzo – del quale duecento versi ci forniscono la descrizione dettagliata? Perché ha bisogno dell'immagine per capire la sua situazione, ma anche perché ciò che è accaduto accusa le immagini – e gli artisti – tanto quanto Tarquinio che ha abusato di lei. Certo, questo pittore ha fatto opera di verità rappresentando Ecuba con sul volto sia la devastazione del tempo che il dispiacere che prova la regina. Lucrezia può perciò identificare il suo dolore con quello della vecchiaia, al ritratto della quale manca solo la voce che urlerebbe la maledizione, – ma il pittore non è un dio per dargliela, sottolinea Shakespeare. Fino a tal punto l'arte è lo specchio di quel che è, per riprendere le parole di Amleto quando questi dà ai commedianti il consiglio di non oltrepassare la dovuta moderazione (*modesty*) e insomma raccomanda opere dalle quali è escluso fin dal principio – «non lasciate i vostri buffoni dir più del loro ruolo» – il compito dell'artista nel moderno senso del termine. È un'arte simile, mimesi, che consente a Lucrezia, guardando l'immagine di Ecuba, di versare delle lacrime, e questa funzione è utile.

Ma non c'è solo Ecuba nel dipinto. Ecco in un angolo del quadro colui che abusò dei Troiani, Sinone il traditore, e questo perfido è rappresentato esteriormente in sembianze attraenti, che ispirano fiducia. Il pittore è un mentitore? Qui non ancora, poiché

Sinone e Tarquinio hanno essi stessi saputo approfittare nella vita reale della loro apparenza ingannatrice, – la pittura che mente è così fin troppo vera. Eppure Lucrezia sfigura con le unghie il volto di Sinone. E c'è comunque da chiedersi di questo gesto tanto passionale quanto irragionevole – vi si riconosce il vecchio tema emblemizzato dalle uve di Zeusi – se esso non sia l'effetto di un potere pericoloso, e condannabile, della pittura. Perché Lucrezia ha pensato al quadro da subito dopo il ratto? Non si deve supporre che allorché Tarquinio giunse – e quando lei era ancora esacerbata dall'altro stupro che aveva subito, la visita notturna del marito, di rientro dal fronte con i suoi amici per vedere come si comportavano le spose – aveva visto quel visitatore deferente a partire dall'immagine troppo seducente che le aveva permesso di sognare unite bellezza e virtù? Shakespeare ha a lungo descritto la guerra tra le rose e i gigli sulle guance di Lucrezia alla venuta di Tarquinio. E che ella presto si uccida è indice di un senso di colpa che ha forse per causa quel turbamento di allora, in cui può vedere, troppo tardi, una provocazione, un invito.

Detto altrimenti, l'immagine dipinta è per lei stata altro che non un insegnamento della verità; e capiamo come, e perché, lei abbia potuto recitare quel cattivo ruolo, a partire da alcune osservazioni di Shakespeare. Un fatto, innanzitutto (vv. 1371-1379), è che il pittore ha voluto in tutto il quadro l'illusione per se stessa, il che va già a scapito della compassione e della sua forma d'intelligenza: «il sangue rosso fuma per mostrare l'abilità del pittore». L'artista può ben aver detta la doppiezza di Sinone, non per questo non ne esalta i fasti propri dell'apparenza; e lavorare *in scorn of nature*, cercare di far meglio di essa dal punto di vista dell'aspetto, che la esteriorizza, non è offrire campo libero, nello spettatore, ai suoi sogni, ai suoi desideri, alle passioni? Moderno sofista, prossimo al mago o al demagogo, specchio ma «stregato», il pittore è allora colui che seduce e turba, invece d'istruire, scimmiotta la natura ma dal di fuori della sua legge, come Satana... Si concluderà che Shakespeare è nel *Ratto di Lucrezia* ancora più perplesso riguardo al lavoro dell'artista di quanto non lo fosse Platone nella *Repubblica* o nel *Fedro*, dato che il cristianesimo aveva aggiunto la sua ossessione

del peccato alla critica dell'illusorio. E ciò sarà tanto più facile che il *Racconto d'inverno* dice la stessa cosa. Di questa *pièce*, che appena abordiamo ancora, occorre notare che essa all'inizio si staglia sullo sfondo di una natura penetrata dalla presenza divina – è, in I, 2, 67-75: l'evocazione dei bambini che «si rendono innocenza per innocenza» – poi rivive il peccato originale – è la gelosia di Leonte, la sua mancanza di fiducia che è in effetti una mancanza d'amore – e infine approda a un secondo, miracoloso grado della relazione fra gli esseri per effetto di un ricominciamento dell'amore – tra Florizel e Perdita – che ripete l'evento della Grazia. L'opera è in ciò del tutto conforme al pensiero medievale, e lo è in particolare nella sua riflessione sull'apparenza, dato che la colpa di Leonte è di giudicare sulla base delle apparenze, di non incontrare più Ermione nella sua unità di comportamento e di anima. Le apparenze sono la fortuna del demonio, la zona d'irrealtà in cui può tendere le sue trappole, ma lo *will* di Florizel, la sua volontà che si oppone anche agli ordini del padre per affermare un amore, è invece il trionfo di una lettura profonda delle situazioni e degli esseri. E la sua «pastorella» è dunque, virtualmente, una regina al centro di una festa la cui funzione di restituzione della verità suggerisce che la festa sia forse in sé il contrario di certe forme almeno della pratica artistica.

Ebbene, è nell'ambito stesso di questa riflessione così precisa che possiamo incontrare una discussione, quasi un seminario, sui rapporti tra l'arte e la natura, e allora abbiamo qui una testimonianza preziosa sulla filosofia di Shakespeare. Perdita offre a Polissene, il padre di Florizel, anch'egli travestito, del rosmarino e della ruta, fiori che conservano durante l'inverno colore e profumo, dunque simboli della grazia, segni che essa è ben iscritta nella natura. Polissene, che li riceve, comunque non sa distinguervi altro che il significato, non erroneo ma insufficiente, che appaia l'inverno all'età che ha. Dimentica che l'anima non ha età, mostra che ha della bellezza, in quell'istante, solo una conoscenza esteriore, ed ecco ciò che apre al dibattito che c'interessa. Perdita indica di non aver scelto per simili ragioni quegli umili fiori rispetto ad altri più belli – del resto Polissene non è che un «uomo di mezza età» –, ma perché di più belli non ne coltiva: l'arte nel loro caso,

ha migliorato la natura. L'arte è essa stessa natura, risponde a quel punto Polissene, perché non ha né mezzi né strade che non abbia ricevuto da questa, e cita l'esempio dell'innesto... Luogo comune, questo punto, malgrado quel che ne hanno detto dei critici, il che può sembrare indebolire l'interesse della discussione; ma questo si ravviva alla nuova risposta di Perdita. Lei ripete il suo rifiuto di coltivare il garofano o il tagete: dato che rifiuterebbe, se fosse imbellettata, che Florizel l'ammirasse per questo, e volesse per questa illusione sposarla e renderla madre. In altri termini, lei ha rilevato nuovamente l'insufficienza del pensiero del suo interlocutore. L'innesto è legittimo, è vero, e richiede tutta un'arte, ma perché la si pratica per migliorare la qualità o la quantità dei frutti, ovvero in vista di un consumo che fa parte della natura dell'essere umano, del suo bisogno che Dio ha voluto. Al contrario, migliorare il garofano significa occuparsi soltanto dell'apparenza, dal punto di vista di una bellezza meramente esteriore che non può cercare di rivaleggiare con l'attrattività delle cose del mondo, se non offuscando la profondità d'essere di questo. All'arte che si perde nell'incompleto, e quindi nell'illusorio, Perdita così contrappone la contemplazione che permette alla nostra ragione di percepire la bellezza della creazione divina, bellezza che sta nella collocazione e nel senso che ha la creatura nell'unità, e cita a questo punto alcuni fiori (lavanda, menta, ecc.) il cui carattere naturale consiste proprio nella loro capacità stessa di mettersi in rapporto di *corrispondenza* con svariati eventi del mondo terrestre o della vita. È soltanto da questo punto di vista delle corrispondenze più complete, che non contraddice ma supera i paragoni di Polissene, che lei può gentilmente accettare ciò che dice quest'ultimo dei fiori e delle età.

Un pensiero grande e forte, esplicitamente formulato in una delle opere più elaborate di Shakespeare, è allora che colui che tocca, come l'artista, l'*apparenza* delle cose, o delle persone, rischia di essere tentato di rivaleggiare con la natura dall'esterno, il che renderebbe più superficiale la sua conoscenza dell'Essere, privandolo dell'attenzione necessaria ai simboli che lo strutturano, precludendogli il libro di Dio. E che questa sia anche la convinzione dell'autore stesso, almeno in questo momento della sua vita è ciò

che permette di credere la fine che ha dato al *Racconto d'inverno*, e in special modo la «resurrezione» d'Ermione. Di fronte alla presunta statua di questa, in effetti che altro fanno Polissene e Leonte, se non ripetere all'inizio gli elogi che solitamente si fanno all'artista: è il calore stesso della vita, il moto nell'immobilità, si direbbe che l'arte si prenda gioco di noi?... Ma presto devono rendersi conto che ciò che davano all'arte bisogna darlo alla natura, o semmai all'amore che l'ha preservata durante il lungo inverno della Colpa.

Si è rilevata a questo punto la critica che Ben Jonson, al levarsi del sipario della sua *Bartholomew Fair* (1614) rivolge al *Racconto d'inverno* e alla *Tempesta*, di cui condanna l'irrealismo, l'inverosimiglianza. È proprio vero che la Boemia non ha rive, e che i ladri e le vittime della satira di Ben Jonson sono più simili all'idea banale della scroccheria o della stupidità di quanto non facciano Autolico o i pastori di Shakespeare, ma questo giudizio tuttavia non fa che mettere in evidenza la qualità dello sguardo di questo quando lo si confronta, come è necessario, a prospettive più vaste, a realtà più profonde. La verità per l'autore del *Racconto d'inverno* non si forma alla superficie degli eventi o delle cose ma sul piano spirituale del quale essi sono i segni. E il suo realismo, che ha senso, consiste nell'estrarre il simbolico, attraverso un atto di contemplazione e d'amore, dal velo delle apparenze. Il che determina che la poetica del *Racconto d'inverno* non sia più in contraddizione con i consigli di fedeltà al reale dati da Amleto ai commedianti di quanto la parabola evangelica, ad esempio, non lo sia con l'azione del credente nelle situazioni dell'esistenza vissuta.

Nel segno di questo pensiero dell'arte e della natura, del simbolico e dell'illusorio si sono allora segnalate le grandi strutture che la coscienza contemporanea riconosceva nella sua relazione dell'essere umano con il suo mondo. Senza tornare alle categorie della colpa, della grazia e della salvezza che sono apparse fin da questo primo approccio del *Racconto d'inverno*, ma che si può supporre che siano familiari a ogni lettore di Shakespeare, ci si è soffermati, nuovamente con l'ausilio di documenti figurativi, sull'idea fondamentale della Fortuna, spiegata al XVI secolo in modo quasi algebrico con la natura stessa del cosmo, compreso nel suo rapporto

sia preciso che tormentato (a partire dalla colpa) con gli elementi, gli umori che – «*I am fire and air*», grida Cleopatra quando si affranca dalla condizione terrena, «più non sono che aria e fuoco» – si compongono nella persona. Quanti passi di Shakespeare, quante situazioni che evoca trovano il loro vero senso solo se ricondotti a queste prospettive! È il caso di *Romeo e Giulietta*, come di *Re Lear*, attraversati da un grande problema che è ora il caso di formulare. La fortuna, le vicissitudini dell'esistenza sono dunque l'effetto dello sregolamento degli astri, che è seguito al peccato originale, e questo disordine affligge tanto il giusto quanto il peccatore, ma il giusto, si deve pensare, può attendere fiduciosamente il momento riparatore in quanto gli astri sono inefficaci su ciò che ha d'immortale, la sua anima. Ma che si dirà di quegli esseri che si vedono, come gli amanti di Verona, così costantemente contrariati dagli astri (*star-cross'd*) nelle loro più legittime ambizioni? E che fare di quei bastardi i quali, come Edmund in *Lear* o Richard di Gloster nell'*Enrico VI*, paiono destinati dalla loro nascita perfino a «mordere come cani»? Dove questi protagonisti del dramma terrestre possono cercare, nel loro rapporto con loro stessi, il punto di libera decisione che dovrebbe essere loro dovuto? Vi è in questi casi limite motivo di esitazione, se non d'angoscia, e la compassione che il lettore moderno scopre in *Romeo e Giulietta* appare in tal modo raddoppiata da una riflessione di natura teologica. La quale forse riattraversa il problema dell'arte e della natura, e ciò al cuore stesso della meditazione shakespeariana.

Effettivamente, ricordiamoci che è Dio, unicamente Dio che nel pensiero medievale è compreso come l'Artista, nel senso in cui questa parola implica una creazione. E chiediamoci se una domanda non sia conseguente a questa intuizione della sua opera, o del suo atto, – domanda che di certo sarebbe particolarmente accessibile a quelli che, come l'autore del *Ratto di Lucrezia* e dei *Sonetti*, si siano profondamente impegnati in quel che oggi diremmo una produzione artistica, con anche una riflessione al suo riguardo. Abbiamo visto in quali trappole l'interesse per l'apparenza, disgiunta dagli altri aspetti dell'essere, potesse trascinare il pittore, o coloro che guardavano i suoi quadri: la sventurata Lucrezia, ad esempio.

Ciò che si chiama opera divina, questa rete di simboli, non rischia di essere mal vista, analogamente, mal compresa, se la coscienza che la interroga, prendendo in questo caso anche il sentiero che passa dall'esterno, ricompone come arte, nel senso pericoloso del termine, ciò che fu nel suo profondo pura effusione amorosa? Noi moderni possiamo facilmente pensare che il cosmo medievale, con le sue sfere concentriche, le sue proporzioni, il suo trattamento architettonico della relazione fra Dio e la sua creatura, sia un prodotto tanto dell'arte quanto dell'intuizione spirituale; e anche, più precisamente, dell'arte greca, dato che questa costruzione così spazializzata riprende degli insegnamenti – Pitagora, Platone o Tolomeo – che sentiamo ben solidali delle rappresentazioni estetiche delle loro epoche. È per la via del visibile, quand'anche esso fosse quintessenziato nei numeri, portato alla soglia dell'Idea, e non a partire da un pensiero del prossimo che avviene in tale tradizione il passaggio alla trascendenza: attraverso l'*Eros* e non l'*Agape*. In queste condizioni, non è permesso temere che l'idea che la tradizione medievale si fa del mondo di Dio sia rimasta una lettura esteriore della realtà spirituale, insufficientemente esperta della reale economia simbolica? E ciò, non lo si è già temuto, in modo più o meno consapevole, a partire dal Medioevo, come sembrano dirci taluni indizi? Quanto alla temporalità, ad esempio. Il tempo, nel pensiero medievale, è «sublunare», come la vicissitudine umana: traccia del caos introdotto nel movimento degli astri dal peccato originale. Come tale significa la nostra perdita della presenza divina. Ma la grazia la ristabilirà nella sua pienezza, dunque che sarà del tempo? Ebbene, si suppone (cf. il *Cursor Mundi*, XIV secolo, in Inghilterra) che dopo l'estremo Giudizio la struttura d'insieme dell'universo sussista, sfere ma bloccate, stelle ma brillanti sette volte più di prima, Terra ormai liscia come un cristallo. È l'eternità, il tempo è dissolto – senonché in questa Terra che rimane al centro c'è, sigillato ma durevole, l'Inferno che è invece tempo puro, poiché la durata incessantemente vi ricomincia, nei supplizi, durata vuota, ormai senza speranza, senza capacità d'avvenire né di fine. Cofanetto nel quale il tempo non è tanto compreso, superato dall'interno dalla conoscenza che raggiunge Dio, che se abbandona-

nato, scoria metafisica, all'enigma... Simili fantasticherie sembrano ben metaforizzare l'impressione che la rappresentazione cosmica, questa forma, non abbia dissolto il mistero del tempo, non abbia consentito di accedere all'intimità dell'Eterno: il che disegnava l'unità non avendo fatto altro che nascondervi delle divergenze. Il cosmo e le concezioni che poggiano su di esso costituiscono un sistema di segni e di simboli che conducono autenticamente alla Presenza? O non è altro che un'immagine che ne parla ma comunque la smarrisce? In tal caso si capirebbe meglio che certi problemi, come quello di Romeo e Giulietta, siano difficili da risolvere: innanzitutto sarebbero mal posti, sarebbero essi stessi *star-cross'd*, vittime di concezioni che sacrificano all'idea cosmica. Che si pensi meno al destino, in altre parole, alla sventura nella durata, e più alle virtualità estatiche – alla capacità d'eterno – dell'istante amoroso condiviso. Questa specie di riflessione mi sembra raggiunga quanto affiora alla fine del *Racconto d'inverno*, in cui vediamo associate all'evocazione di un'estrema gioia l'idea di un mondo salvato e quella di un mondo annientato – V, 2, 15: «*a world ransomed, one destroyed*» – come se la condizione essenziale della felicità fosse il crollo di un mondo di rappresentazioni rimaste troppo esteriori.

Forse si deve d'altronde pensare che non è un caso se Shakespeare abbina la sua indicazione del simbolismo «interiore» alla figura di Perdita, attraverso la quale tale gioia giunge: Perdita che è sopravvissuta al mondo dell'illusione – Leone, i suoi fantasmi, la sua abusiva sollecitazione delle briciole dell'apparenza – in una società contadina. Esiste in effetti, ancora in epoca elisabettiana, un'altra esperienza dell'universo, della vita, rispetto a quella che consentono le rappresentazioni intellettualizzate del Dio cosmico, è quella degli ambienti popolari e delle campagne. E a questo punto ci si è riferiti a quella pratica che effettivamente si presenta come una critica di ogni forma, prova ne sia il suo ricorso alla festa, in cui appare il *lord of misrule* (il nostro papa dei folli), il quale è il grande trasgressore, il burlesco sovrano che prende per un istante il posto del padrone, spodestando i potenti e innalzando gli umili. Nella festa il fragore si confonde al suono, la cacofonia al numero, alla musica (è la *morris-dance*, con i suoi travestiti); e tale messa in

discussione di ciò che potremmo chiamare autorità della forma si basa su una vicinanza degli spiriti a quella forza vitale che è percepibile nella natura quando si risale dalle sue forme attualizzate, spesso sede del simbolismo cosmico – ad esempio la traiettoria degli astri –, all’energia che li sospinge ma anche che li depone, li supera, e così appare più reale di essi. Si sono descritti quei giochi di maggio, nei quali ci si veste di fronde, s’innalza il *may-pole* al fine di permettere agli individui di ricollocarsi in quel punto del rapporto con se stessi dal quale il qui e l’ora appaiono nel contempo infinitamente relativizzati e – *join the dance!* – assoluti: dato che il peccato è, da questo punto di vista, rifiutarsi a questa immediatezza perché si agognerebbero i beni illusori dell’apparenza. Una simile concezione dell’esistenza non è di certo in contraddizione con lo slancio amoroso che proclama il cristianesimo; semmai essa si contrappone alla devozione alla forma che ne domina le varianti ellenizzate, e ai dolorismi che forse d’essa non sono altro che conseguenze paradossali. E vi è dunque in questo sfondo contadino della città elisabettiana di che sostenere, per questa precisa ragione, il pensiero che cominciamo a intravedere in Shakespeare.

Donde l’interesse esistente di verificare adesso il posto che ha questa cultura agreste nel teatro di questo, che si è potuto constatare, per quanto sorvolandolo velocemente, esservi immenso. Si è dapprima rilevato che i riferimenti ai costumi, alle feste sono innumerevoli: come allorché Perdita afferma di recitare come ha visto fare nelle feste della Pentecoste, il che fa affiorare tra noi il *summer lord* e la sua regina. Ma più importante ancora il fatto che questo *Racconto d’inverno* non sia una specie di pastorale, che sognerebbe un’innocenza primigenia abbinata allo stato di natura ma perciò accontentandosi di mascherare i valori e gli esseri di una società diversa. Autolico, che attraversa in taluni momenti topici la seconda parte dell’opera, è quasi altrettanto poco sognato di quanto non lo desiderasse Ben Jonson: essendo, venditore ambulante un po’ mascalzone non appena se ne presenta l’occasione, un rappresentante di quei contadinotti che gli *yeomen* del tempo – uno è il padre adottivo di Perdita, e soprattutto un altro è suo «fratello», lo confermano alcuni dettagli – e le *enclosures* che praticavano avevano

buttato sulla strada, in cerca di piccoli impieghi che permettessero loro di sopravvivere. Sarà Autolico ad arricchire la *pièce* di ballate, canzoni, almanacchi di questa cultura popolare, tanto viva quanto in crisi; e dato che è sempre lui ad avere l'idea di spingere il vecchio pastore con il suo pacco d'oggetti un tempo trovati accanto a Perdita, sulla nave di Florizel, il quale fugge con la sua fidanzata verso la Sicilia, ecco allora questa forma di pensiero – che è rapporto con l'attimo, ingegnosità, intuito – divenuta *deus ex machina* del destino, della salvezza, di tutti. Ci si è a lungo soffermati su Autolico, poi su tutto un aspetto dell'opera che si profila dietro di lui, la presenza nella lingua shakespeariana delle parole che dicono le cose della natura, dei campi, dei villaggi, della casa e della sua vita quotidiana, spesso in enumerazioni, dei chiari censimenti (cf. i discorsi di Egeo o di Oberon nel *Sogno*) nei quali appare la vicinanza di ogni esistenza a ogni altra. Shakespeare qui si mostra uno dei maestri dello sguardo semplice, accogliente, cordiale, accanto al Bashô del *Viotto stretto*. Si è anche in lui notata l'abbondanza delle canzoni, dei giochi di parole – è il *lord of misrule* che vi agita i suoi campanellini –, si è rilevata la sua simpatia per il «teatro nel teatro» a colorazione popolare – il *Piramo e Tisbe* del *Sogno*, che riprende per via del suo argomento *Romeo e Giulietta* dello stesso anno 1595 ma da un punto di vista del tutto diverso –, si è un po' riflettuto sulle discrete indicazioni del *Sogno di una notte di mezza estate* – festa di mezza estate sovrapposta a quella di maggio, pensiero della maturità, della procreazione, della legge associata a quella del desiderio e dei suoi sogni –, e si è concluso che è davvero molto in profondità nella sua pratica della scrittura che Shakespeare ha beneficiato di queste intuizioni «contadine» che incoraggiano a porre, come si è cominciato a farlo, la questione della sua coscienza del mondo.

Forse occorreva del resto una tale qualità d'esperienza per non perdere terreno in un tempo in cui tanti sconvolgimenti sociali, vicissitudini storiche ed esplorazioni dello spirito non potevano che aggiungere il loro fardello di sconforto e d'angoscia alla coscienza che avrebbe turbato questa riflessione, che può esser detta specificamente *poetica*, sui rapporti difficili tra l'arte e la natura, tra il sim-

bolismo e l'essere. Si sa che l'epoca elisabettiana è una crisi, non è possibile studiare Shakespeare senza evocarne i problemi, il che è stato fatto a riguardo da alcuni punti di vista adatti all'osservazione del teatro. Da tempo certe questioni erano spinose, una delle quali è stata dettagliatamente esaminata, quella del Sovrano, riflesso di Dio nell'ordine sociale ma che può essere un usurpatore – è il caso di Claudio o di Macbeth – altrettanto quella del fondatore di dinastia, del produttore di modelli: Cesare, che Dante colloca tanto in alto da relegare Bruto nel punto più tenebroso dell'inferno. La stessa Elisabetta la grande era un sovrano legittimo? La soluzione, ben formulata da Dover Wilson, è di dire tiranno colui che fa appello al popolino (*the mob*), alla folla all'interno della quale si sono disfatti i gruppi costitutivi della società medievale (gerarchie «naturali», mestieri): colui che rovina questa varietà ordinata che è il prolungamento dell'ordine cosmico. È al contrario re colui che permette all'individuo di fiorire al posto giusto. Distinzione che quindi consentirà di osservare sulla scena due modi, dei quali uno alienato, di essere al mondo. Ma dove sono le vere strutture della società in un'epoca che cambia?

Sono stati brevemente rievocati alcuni grandi eventi della storia politica, economica e sociale dell'epoca elisabettiana. È tra la disfatta dell'Armada (1588), e il ritorno dalla spedizione di Essex in Irlanda (1599) che Shakespeare scrive la totalità delle sue Cronache, che ritracciano la storia del trono d'Inghilterra. L'epoca è quella dei grandi individui (Drake, Raleigh), degli inizi dell'amministrazione moderna e della Borsa, anche quella di cospicue spese ma altresì creatrici di novità culturali quali lo sviluppo della stampa, del teatro. Erasmo, Tommaso Moro hanno introdotto la cultura classica. Il commercio porta il linguaggio marittimo ed esotico, il commercio librario diffonde tanto le leggende e i miti quanto le opere letterarie, il vocabolario s'arricchisce: cf. le prime attestazioni di vocaboli nell'*Oxford English Dictionary*. Ma i divari si acuiscono tra ricchi e poveri, è il problema già evocato delle *enclosures*, sono le insurrezioni per fame del 1576. Motivo per l'appunto che si produca quel *mob* evocato dal *Giulio Cesare* (ma anche da *Amleto*). Questa disorganizzazione della società che consente di smasche-

rare il tiranno può nondimeno essere un problema per il legittimo sovrano, il cui governo rimane per molti aspetti medievale.

È il momento di evocare (e non senza ricorrere alle immagini, incise o dipinte) l'ambigua figura e affascinante, «carismatica», della regina, e in particolare i suoi rapporti con le varie correnti religiose, che hanno così profondamente sconvolto a partire dalla Riforma la società europea e inglese. Si è ritenuto utile guardare la serie dei ritratti reali, esaminarne le sorprendenti toelette simboliche (*The Rainbow Portrait*, ecc.), si è rammentato il posto fondamentale di «Gloriana» nell'immaginario contemporaneo, citando i lavori di Frances Yates, in particolare *Astræa*. Questo mito al potere, questo autocratismo, quest'assoluto spostato – forse per angoscia – dal suo vero luogo nutritivo sono comunque in conflitto con il dinamismo di una società e di una coscienza, e vari indizi rivelano delle contraddizioni, delle inibizioni, degli obblighi che aiutano a comprendere lo scatenarsi, per reazione, di altre forme dell'espressione. Vi è così un impoverimento, un irrealismo delle immagini. All'epoca di Tiziano, di Tintoretto, poco dopo di Caravaggio che fu il perfetto contemporaneo di Shakespeare, l'Inghilterra soffre in pittura della disaffezione dall'arte religiosa, conseguenza della Riforma. Ha già perso la grande occasione che avrebbe potuto essere la venuta di Holbein a Londra, dove muore nel 1543, e non conosce più altro, e per lungo tempo, che l'arte del *limner*, del miniaturista, colui che approfitta del piccolo formato dell'opera per valorizzare, sotto le toelette e i gioielli, la bellezza o almeno l'eleganza aristocratica di quel modello del quale qualcuno attende il ritratto. Genere fondamentalmente romanzesco – si è citato *The Art of Limning* di Nicholas Hilliard (1547-1619), il più noto dei suoi rappresentanti, per quanto dice dei giochi di fisionomia, fugaci segni delle passioni – ma che può irritare, quanto sedurre, dei più potenti creatori. La miniatura e i suoi inganni sono onnipresenti in Shakespeare, è Giulietta al ballo o al suo balcone come il giudizio d'Ofelia su «*the glass of fashion and the mould of form*» (III, 1, 153), ma è anche la causa, da un lato, dell'ira di Amleto per l'appunto nei confronti d'Ofelia, accusata, quando Dio le ha dato un volto, di tentare di farsene un altro. Shakespeare dunque

combatte lo spirito della miniatura. E il suo teatro appare d'un tratto anche come una reazione contro il cedimento del progetto del pittore.

E anche di quello del poeta, per quanto vi sia in *The Faerie Queene*, in Spenser, un'arte che miri, come quella del *limner*, a dare a un prezzo troppo vantaggioso, senza collidere con l'esperienza vissuta, l'idea di una bellezza supposta suprema. Va notato che allorché Spenser descrive a lungo gli arazzi di Busirane (III, 11, 28-49) o Sidney dei quadri nella sua *Arcadia*, questi poeti non smettono di lodare – pur nell'irrealtà dei temi – la veridicità delle figure, il realismo dell'azione, e ciò non senza ostentare la più grande diffidenza nei confronti dell'arte (è l'opposizione, ad esempio, tra Belphebe e Filotima). Questi poeti sembrano infastiditi dall'estetica speciosa e preziosa della bellezza romanzesca che pur riflettono nella loro creazione personale. Ciò che proclama la loro ecfrasi si oppone a ciò che scrivono. E anche se è ora prematuro soffermarsi sui rapporti tra Shakespeare e la poesia del suo tempo, ci si può chiedere momentaneamente se queste ambiguità non siano la causa, accanto ad altre che abbiamo visto, dell'importanza della descrizione, nel *Ratto di Lucrezia*, del quadro che descrive la caduta di Troia. Poiché questa immagine è costruita da un poeta come se fosse un'azione teatrale. «*Look, look how list'ning Priam wets his eyes*», grida Shakespeare, come uno spettatore del Globe che indichi un attore sulla scena, – e come fa Amleto quando il commediante rivive davanti a lui un altro momento delle sventure di Troia: «*Look, whe'r he has not turn'd his color, and has tears in's eyes*». S'afferma il bisogno, nella poesia, di un'arte che s'aprirebbe alla vita senza subire momentaneamente la tentazione che ha la forma estetica di rivaleggiare con la natura, di allearsi con l'illusione; di un'arte che ridesterebbe non l'ammirazione ma la compassione. Ed è già conseguentemente nel *Ratto di Lucrezia* la scelta che si affermerà poco dopo nel destino di Shakespeare.

Ma questo rapporto con Spenser, o con le virtualità del teatro all'inizio del decennio 1590-1600, richiede degli sviluppi che per il momento sono ancora prematuri e, dato che si approssimava la fine dell'anno, ci si è accontentati di evocare il problema, del resto

connesso, del celebre «pessimismo» elisabettiano e dei tre grandi fattori che generalmente ad esso vengono associati. È certo che ogni strappo rispetto alla tradizione di pensiero non poteva che gettare lo scompiglio fra degli spiriti adusi, come abbiamo visto, alla certezza. Di questi fattori di cambiamento ma anche di sconforto si è creduto di potere minimizzare, dal punto di vista degli studi shakespeariani, il primo, in altre parole Copernico, il cui pensiero non si fa granché largo, in questi anni, tra le numerose ristampe di Sacrobosco (o di Clavio, o di Melantone) e resta, in larga parte, la ripresa di antiche idee in un'atmosfera di compromesso con Tolomeo e Aristotele: il movimento identico, perpetuo e circolare dei corpi celesti continua a essere ritenuto evidente, il che preserva la continuità medievale tra fisica e ontologia. Non è che gradualmente che i contributi copernicani davvero nuovi – l'infinito in seno al cosmo – si fanno strada, e il loro rapporto con Shakespeare è interessante solo al tempo della *Tempesta*.

Salvo che, anche in quel momento, essi non appaiono ai poeti la novità più inquietante, a giudicare da una commovente testimonianza sulla quale ci si è soffermati. John Donne, l'anno stesso della *Tempesta*, 1611, è sufficientemente informato della «nuova filosofia» per scrivere i versi famosi di *An Anatomy of the World* (*The first Anniversary*, v. 205 sgg.), eppure è colui che medita, nello stesso momento, quel *Conclave d'Ignazio* che, tentando di mostrare il carattere satanico di quattro moderni, colloca Copernico ben distanziato al di sotto degli altri, e minimizza l'impatto del suo pensiero. «Forse che gli uomini concluderanno da questo movimento della Terra che l'Inferno non esiste?», chiede Ignazio di Loyola nella discussione che costituisce il libretto. Assai più grave agli occhi di John Donne, e assai più attuale al tempo della formazione di Shakespeare è il pensiero di Machiavelli nel modo in cui è conosciuto in Inghilterra, ovvero nella sua deformazione da parte del *Contro-Machiavelli* di Gentillet, 1576, e fin da prima e da ogni dove, dalle affermazioni degli ugonotti (cf. Mario Praz, *The Politic Brain: Machiavelli and the Elizabethans*, 1928, ripreso in *The Flaming Heart*, 1958). Machiavelli affronta in effetti l'idea stessa dell'essere umano, e quella del sovrano che la tradizione latina, con

Cicerone, garantiva quanto la teologia medievale. Quando Shakespeare descrive la dissipazione del principe Hal, in *Enrico IV*: «Io imito il sole», gli fa dire: il sole che acconsente a che delle nubi lo offuschino ma per poi meglio risorgere, un istante dopo, in tutta la sua gloria. Il principe è il riflesso di Dio nella società e perciò può agire immoralmente solo sapendo di commettere il male e di esporsi alla dannazione. Ma Machiavelli vuole formulare quel che vede, non quel che deve essere, e ciò significa spogliare il principe della sua sostanza divina, – atto che appare tanto perverso da far sì che i riformati ne paragonino l'autore ai loro nemici gesuiti, e che Donne lo collochi con Ignazio di Loyola nell'intimità del demone, il che, spiegandolo, è rassicurante. Quanto a Shakespeare, lo evoca tre volte come un quasi-nome comune, sinonimo di assassino e di traditore, e certamente pensa a lui quando formula in *Amleto* il suo riferimento a «Gonzaga» o, in *Otello*, le sinistre manovre di Iago. Bisogna concludere che questa sia la prova sufficiente di averne scongiurato la fascinazione?

Ma in ogni caso lasceremo la questione aperta, perché va notato come il riferimento a Machiavelli sia evidentemente complesso, in un poeta che ha recitato un grande ruolo nella formazione di Shakespeare. Si è letta l'introduzione che ha dato Marlowe al suo *Ebreo di Malta* (circa 1589) in cui è Machiavelli ad apparire, direttamente, sulla scena. E si è presa contezza delle ambiguità o insinuazioni – «Sono ammirato da quelli che più mi odiano», «Non vi è altro peccato se non l'ignoranza», «Che diritto aveva Cesare all'impero?», ecc. – che fanno sì che, all'inizio di una *pièce* piena di brutalità, di cinismo, non si possa escludere l'idea di un'apologia del filosofo italiano appena velata d'ironia. Questa ipotesi del resto illumina – è almeno ciò che si è cercato di mostrare – il pensiero segreto del *Dottor Faust*. Faust non sarebbe il semplice peccatore, votato al male per avidità, ma il medico caritatevole che per salvare delle vite ha giocato con le forze occulte e in ciò si lascia affascinare dal demone che vi tende le sue trappole, – un rischio che ben conoscevano tutti i sostenitori della magia bianca. Sotto un velo evidentemente necessario, Marlowe resterebbe in quest'opera anche l'ateo militante che denunciano alcuni rapporti di polizia. È

certo, ci torneremo poi, che Shakespeare non ha seguito Marlowe in questi percorsi, ma si può capirlo se non si vuole supporre che ne abbia inteso i temi: anche interiorizzandoli, per dibatterne, in taluni aspetti dei suoi drammi? *La Tempesta* ha certamente una preistoria.

Per concludere si è evocato Montaigne. Come si dice spesso, è lui ad aver contribuito al divenire nel modo più efficace perché il suo pensiero evidentemente sincero e di facile accesso non poteva esser captato in qualche amalgama conspiratoria. Detto ciò, la distanza che separa Shakespeare da lui è spesso immensa. Quando Amleto paragona Claudio a un maiale che si rotola nel suo porcile (il *nasty sty* di III, 4, 3) non identifica affatto un uomo *in quanto tale* con un animale, utilizza semplicemente la teoria delle corrispondenze, che mostra che ognuna delle nostre facoltà ha un equivalente più sviluppato in uno dei rappresentanti di un altro ordine della natura, ma ciò all'opposto nel nostro tutto, che rimane la sede della ragione; e ben sa (III, 4, 86) che Claudio può ancora pentirsi e andare in Cielo. In modo tranquillo, Montaigne, attraverso talune indicazioni difficilmente confutabili, non ha fatto nient'altro che negare questo iato che fa il paio con la teologia. E affidando in tal modo la conoscenza al non-sapere, proponendo di chiudere il libro della Presenza divina che faceva un così bell'ordine nell'immaginario degli uomini e governava i loro sogni, è evidentemente la causa principale di quell'angoscia della quale Amleto, per quanto sia distante dall'allinearsi ai suoi modi di vedere, porta il segno. Quando il principe danese dice di fare dei «brutti sogni»; quando confessa che il suo «umore è così desolato che questo ammirevole edificio, la Terra, mi sembra un promontorio sterile, e questo pergolato dell'aria, così meraviglioso non è vero, questa splendida volta celeste, questo tetto augusto decorato di fiamme dorate, sì, tutto questo non è ormai per me altro che un ammasso di vapori pestilenziali», è proprio, ciò di cui si tratta, la messa in discussione della fisica aristotelica, della cosmologia e dell'antropologia medievali da parte della filosofia di Montaigne. Amleto forse leggeva Montaigne quando Polonio lo incontra. E il suo destino registra accanto a ben altre cause l'effetto di queste novità su un essere

costruito dalle strutture tradizionali. Del resto come dubitare del fatto che un pensatore che si è basato su una critica dell'illusorio, e dell'auto-illusione, possa non affascinare un poeta che si è dedicato al teatro, questo luogo dello spirito nel quale la «falsa professione» (ci piacerebbe poter dire, sulla scia dei vecchi autori) è così specificamente e così facilmente osservabile? Nel denunciare l'illusione il teatro di prima della crisi non poteva far altro che ulteriormente incrementare le comuni certezze: poiché sotto i giochi dell'apparire si scoprivano allora – anima, promessa divina, salvezza – le grandi strutture dell'Essere. Ma ecco che un apparire non celerebbe altro, all'infinito, se non un altro apparire, ecco che le apparenze sarebbero lo sfondo, e che qui dove vi era la possibilità di *simboli* quindi non sarebbe rimasta che quella delle *metafore*. Occorre analizzare da questo punto di vista il grido di disperazione di Macbeth (V, 5, 23-28): «*Out, out, brief candle*». Identificare l'esistente, come fa, con un attore sulla scena non dipende più dall'antico sistema delle corrispondenze, poiché il teatro non è un ordine come la natura o la società; e questa analogia può venire solo a chi non ha più rapporti con un referente al di fuori delle parole, e assimili ogni situazione d'esistenza a un evento del linguaggio. Il che fa anche sì che crolli, e Macbeth ne è la riprova, l'antica soluzione del problema della fortuna, e che appaia l'interesse per gli stoici, con una fascinazione (cf. i *Sonetti*, o *Giulio Cesare*) per gli alti e bassi dell'antica Roma. Un dubbio, spesso una malinconia, se si può intendere con questo termine il lutto a proposito, non di un individuo, ma di una struttura, ecco che non è un mito allorché il regno d'Elisabetta si conclude tristemente, e ancor peggio inizia un nuovo secolo.

Ci si è un momento soffermati sullo strano *The Progress of the Soul*, che John Donne, che è nato nel 1572, ha datato 16 agosto 1601. Questo testo pare lasciare che la malinconia penetri come retroattivamente i quadri stessi di un'esperienza e di un pensiero che restano autenticamente cristiani, e che abbandoni il mondo a un non-senso ancor più lugubre piuttosto che alle conseguenze della Colpa. – Ma John Donne, lo si sa, si riprenderà ben presto, e non dimentichiamo che Macbeth, il quale si paragonava a un atto-

re, è un reprobato, che ha sempre pensato male. Quanto ad Amleto, quando Polonio lo sottrae alla sua lettura, è anche colui che esclama: «*Words, words, words*» –, parole che forse hanno molto senso. L'ultima proposizione di quest'anno è stata l'idea, avanzata come un'ipotesi, che l'intuizione del mondo ancora in vigore al tempo di Shakespeare, ma attaccata da ogni parte, avesse in sé delle forze, ad alcuni percepibili, che poteva sembrare consentissero allo spirito di superare questa crisi; e che si debba affrontare lo studio di Shakespeare pensando che abbia voluto, e cercato, di liberare queste strutture. A tal proposito, si è notato che Shakespeare non ha, a differenza di un Marlowe, un atteggiamento semplice riguardo ai nuovi problemi. Può enunciare con arte elocutoria il pensiero tradizionale (è il monologo di Ulisse in *Troilo e Cressida*, I, 3, nel 1601, l'anno di *Amleto*) e registrare meglio di chiunque altro (per l'appunto Amleto) le nuove brezze che spirano. È soltanto il nuovo testimone, un po' medium, passivo, delle forze antagoniste? Ma ancora due osservazioni. Se Montaigne non è fatto oggetto come Machiavelli di un diniego di carattere magico, non per questo è meno criticato in Inghilterra, e ciò in modo ancor più impressionante in quanto avviene senza alcuna tensione. È in Bacone che avviene. «Montaigne si rassegnava a “volteggiare incessantemente”», scrive Jean Starobinski in *Montaigne: il paradosso dell'apparenza*, p. 346. «Il nuovo progetto della generazione successiva sarà, alla lettera, uscire da questo cerchio, e progredire. Ascoltiamo Bacone: “Ma un'instaurazione deve essere fatta partendo dalle fondamenta più profonde, se non si vuole essere trascinati in un cerchio perpetuo, con un sottile e quasi disprezzabile progresso”. Montaigne accettava di sottomettersi alla “legge generale” della natura, senza chiederle nulla di più. Bacone vorrà che l'obbedienza alla natura sia un mezzo per dominarla e per fondare l'impero umano».

Che cos'è questa dominazione, e attraverso quali percorsi si ottiene? In Bacone si tratta delle arti e delle scienze, che farebbero della rovina stessa dell'ordine arcaico il mezzo di una nuova sovranità, poiché è questa rovina a liberare il giudizio che studierà, e quindi organizzerà e reggerà, il luogo naturale. La ragione, sottolinea, Starobinski, così confuta e supera la condanna da parte di

Montaigne della vana curiosità. – Shakespeare non avrebbe concepito questo programma. Egli rimane legato agli aspetti più minacciati del pensiero qualitativo del Medioevo. Ma anch'egli ha l'idea di una forza organizzatrice e totalizzante di cui spera che, presente nel mondo che sta per finire, talvolta in questo scorta da coloro i quali ancora lo sondano, non si confonda con esso, e possa aggregare e sostenere nuove forme dell'oggetto fisico e morale. Qual è questa forza, costitutiva del luogo umano indipendentemente dagli aspetti concreti di una coscienza di quel tempo (ma che questi possono occultare)? In risposta a questa domanda, e sarà la seconda osservazione, per concludere sottolineerò che manca qualcosa al quadro che è stato abbozzato della coscienza elisabettiana, un elemento che sarebbe potuto apparire quando è stato menzionato Spenser, ma che mi era parso fosse meglio tenere di riserva, in quanto Shakespeare è così intimamente coinvolto nello studio che si può farne che affrontarlo significherebbe già penetrare nell'opera di questo, al ritmo piuttosto rapido delle sue prime ricerche.

Questo pezzo mancante è evidentemente lo scossone provocato in Europa dal neoplatonismo. All'inizio di questo corso, in autunno, ma in un giorno ancora assai luminoso, avevo pensato che era anche un 7 novembre, nel 1475, che aveva avuto luogo il banchetto «platonico» di Careggi, vicino Firenze, nel quale Marsilio Ficino e alcuni amici, sapendo anch'essi che Platone era morto un 7 novembre, alla fine di un pasto simile avevano voluto rianimare non soltanto la sua filosofia ma anche e soprattutto l'idea di un mistero, di un atto quasi mistico, che gli fosse associabile. Il banchetto di Careggi segnò l'inizio di una rivoluzione della sensibilità e del pensiero che non occorre ribadire. Se la si evoca all'inizio di una riflessione su Shakespeare è innanzitutto per sottolineare che l'onda raggiunse l'Inghilterra all'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento – 1562: traduzione de *Il Cortegiano*, 1579: *The Shepherd's Calendar*, di Spenser, 1580: i *Sonetti* di Sidney, 1590: i primi tre libri di *The Faerie Queene* – e perché si può pensare che abbia contato per questo giovane poeta che ha amato Spenser, e Sidney, prima di scegliere di essere uomo di teatro. Quest'ultimo aspetto sarà ripreso l'anno prossimo. Si tenterà di mostrare non che Shakespeare

abbia a lungo seguito i precetti del platonismo letterario, né, come lo vorrebbe Frances Yates, analista de *La Tempesta*, le vie nascoste che vanno da Pico e dalla Cabala ai sostenitori inglesi della *magia naturalis*, ma che sia maturato in, e attraverso, un'istintiva reazione nei confronti di opere poetiche segnate dal neoplatonismo; e, anche in effetti, che si è scelto al contrario, opponendo il teatro alla poesia, pur facendo di questa esperienza il quadro di una riflessione sull'amore – ad esempio in *Amleto* –, il che ha valore decisivo. Perché è in una certa idea, rinnovata, dell'amore che appare, lo mostreranno le grandi *pièces*, la grande forza organizzatrice che, liberata delle ambiguità estetiche, può sopravvivere alla rovina dei suoi cifrari medievali, ma anche allo scetticismo ontologico di Machiavelli o Montaigne.

*

La *seconda ora*, nella quale è posta in modi diversi la domanda «Cos'è la poesia, quali sono i suoi mezzi, la sua funzione, i suoi poteri, la sua virtualità?» ha iniziato quest'anno lo studio dei rapporti tra poeti, musicisti e pittori nel campo specifico che è l'elaborazione di una poesia, subito constatando che lo scrittore non si volge verso le arti plastiche, ad esempio, se non mettendo presto in gioco una certa idea di musica. Così Baudelaire non può evocare Delacroix, inscriverlo nella trama dei «Fari» se non serbandolo tra i suoi più decisivi significanti la musica di Weber, che capisce dal centro di una sensibilità formatasi, in modo più o meno equanime, grazie al contributo dei musicisti e dei pittori. Più interiormente alla materia del verso, gli accostamenti musicali tra la prosodia e i ricordi pittorici che popolano l'immaginario interferiscono costantemente con la nascita dei ritmi e la scelta delle parole. Anche da questo punto di vista il verso è una struttura complessa, nella quale un'intera civiltà è tanto attivamente coinvolta quanto lo sono le leggi del mondo fisico in un frammento di materia. – È opportuno studiare questo spazio soggiacente alla parola. Tanto più che la condizione «cosmica» che appare in tal modo essere lo specifico della parola in poesia ha suscitato attraverso i secoli reazioni, una

riflessione, talvolta dei pensieri seguiti nei poeti, sia in ore solitarie, sia in momenti di scambio con artisti. Alcuni esempi sono stati dati, da Nerval ad Apollinaire.

E uno di essi è stato scelto per un supplemento di riflessione, quello del verso mallarmeano nel quale i due grandi influssi sono stati percepiti con una lucidità eccezionale – e aumentati, a vari livelli – da uno spirito assai esperto della creazione pittorica del suo tempo e sempre più cosciente, con il passare degli anni, delle possibilità orchestrali e delle ambizioni spirituali di almeno un grande musicista. Il verso di Mallarmé, e la poetica che lo riflette, saranno dunque al centro della nostra preoccupazione, ma per meglio capirlo è parso necessario fare prima qualche altra esplorazione, e in particolare analizzare un testo alla lettura del quale, verosimilmente, Mallarmé ha sognato la musica prima di cominciare a intenderlo. Si è quindi incontrato il *Richard Wagner e Tannhäuser a Parigi* di Baudelaire, ma non senza richiamare precedentemente il sonetto «Corrispondenze», due quartine del quale sono citate nel saggio, e il cui pensiero racchiude un problema che può sembrare essenziale per la poetica moderna.

Questo problema è quello della percezione e del suo rapporto con il significato. Baudelaire rammenta nella sua poesia questa coscienza tradizionale che percepiva l'unità in seno al molteplice attraverso la mediazione della rete di corrispondenze, le quali aprivano lo spirito al pensiero dei simboli. Ma se postula ancora tale unità, anche indica che non ci è più dato di raggiungerla – essa è «tenebrosa» quanto «profonda» – e, soprattutto, lascia intravedere perché, almeno ai nostri giorni, essa si nasconda. Le corrispondenze che percepiamo non sono, in effetti, egli nota, che tra dati *sensoriali* – i colori, i profumi, i suoni – mentre nell'esperienza medievale del mondo si dichiaravano, si sa, sul piano tipico delle creature, subito intese come totalità significanti: è il caso dell'alveare quando è per analogia comparato al gruppo sociale. Allora il rosso, od ogni altro colore o suono o profumo, potevano certamente essere considerati e rammentati come tali: ma, associati in queste prospettive a degli elementi del senso – come il sangue o l'abito della Vergine –, si caricavano anch'essi di un significato nell'economia

dell'Essere, mentre i profumi, i colori, i suoni come li evoca Baudelaire – profumi «freschi», profumi «verdi come le praterie» – ormai non si fanno eco che sul piano di mera visualità (ad esempio) in cui il colore conterà per il pittore impressionista. La percezione si distacca dall'apprensione d'insieme della cosa. Essa diviene la prima preoccupazione della coscienza artistica, ma in quanto questa non ha più rapporto con realtà più complete che potrebbe riconoscere come le componenti di un ordine. Si è oscurata la ragione, della quale Dio aveva dotato l'uomo per consentirgli di ritrovare se stesso nel mondo; ed è perché l'unità affiora, nell'arte moderna, ma non può maggiormente dichiararsi. Quante analogie appaiono, nello sguardo dell'artista, e così trattenute alla superficie dell'essere non potranno significare altro che la sincope del senso, – a meno che in esse non si proiettino questa o quell'altra forma della realtà personale per la quale, d'un tratto, il mondo non è altro che uno specchio che gli rimanda la sua immagine.

Baudelaire indica questo, e, ora anche l'antica idea dell'unità nel momento stesso in cui mostra ciò che ormai ha d'impraticabile, assume allora un atteggiamento ambiguo, che non è né la vana riaffermazione di un modo d'essere passato, né un consenso alla sola autorità della scienza, il cui approccio quantitativo dell'universo è stato la grande causa di rovina dell'apprensione simbolica. Si tratta qui di semplice bizzarria personale, destinata a non riflettere che un istante? Non si deve semmai riconoscere in questa sorta di approccio del sensoriale la posizione del *poeta*, che è ancora consapevole dell'unità e chiede che la si cerchi, rispetto all'*artista*? Questi, in definitiva, ha ricevuto l'apparenza dalle mani dell'uomo di scienza che non se ne preoccupa: che mai può fare a Newton il colore delle mele? E avrebbe come compito moderno di preservarne l'intensità, le sfumature, che anche rischiano di distruggere le letture del mondo che abusivamente semplificano le ideologie e le fantasticherie, anche se queste ultime riguardano i suoi amici, i poeti? Sono state fatte alcune osservazioni sulla poesia romantica che così lascia tanto spesso che il desiderio del soggetto cucia la percezione a suo piacimento, il che significa che la parola si preferisce all'Uno stesso che attesta, e rivela, come afferma Baudelaire, «il Lucifero

latente che è collocato in ogni cuore umano». Dato che ricostruisce un mondo, ma semplicemente in immagine, questa poesia può perderne la sostanza nel momento stesso in cui postula la qualità spirituale: e in questa contraddizione è naturale che il «rimpianto» come il «mistero» siano ritenuti i caratteri della bellezza poetica, come ancora sostiene Baudelaire nella celebre pagina di *Razzi* che associa esplicitamente modernità e sventura. Rimangono da riconciliare, in una poesia futura, la piena percezione, della quale parla Gautier, e il senso, alle virtualità spirituali.

È forse per questo che il medesimo testo evoca «l'idea di una potenza grondante e inutilizzata», il che fa pensare all'orchestra, alle sue profondità telluriche e passionali al tempo stesso, e a una vacanza del suo potere? La musica era certamente stata, in Grecia e nel Medioevo, ciò che coniugava quanto più intimamente possibile l'esperienza di un mondo nel contempo uno e molteplice, di un sensoriale basato su qualcosa d'invisibile. Trasgredendo per via della sua intima unità, così evidente, la rappresentazione che si ha delle cose, tale musica rivelava la dimensione perpendicolare all'apparenza che caratterizza il simbolo, e predisponeva alla conoscenza. Ma sempre in musica l'immagine meramente sensoriale rischia ormai di distogliere lo spirito da una finalità più profonda o di prestarsi all'elaborazione da parte del sogno di una totalità che esporrebbe unicamente l'immaginario di una persona. – Questo, il punto di partenza dell'interrogazione del saggio di Baudelaire, che ci pare abbia ascoltato Wagner con in testa questi pensieri; e il resto del seminario è stato dedicato alla sua lettura, allo studio delle riflessioni del suo autore, e di Wagner, sul mito, e di converso, in tal segno, alla poetica di «doppia postulazione» che si scopre nei *Quadri parigini*, ben oltre le «Corrispondenze». Si è di sfuggita incontrato Villiers de l'Isle-Adam, del quale si è letto *Axël* nella prospettiva del wagnerismo.

Un sonetto,
Romeo e Giulietta, Giulio Cesare
1984-1985

Il corso iniziato l'anno scorso verte sull'analisi dei grandi aspetti della poetica di Shakespeare e consisterà, al momento debito, in un'interpretazione di *Amleto*. Ma per fare ciò era parso utile estrapolare, dagli elementi sociali, culturali e spirituali dell'epoca elisabettiana, alcune problematiche che vedremo ricorrenti da un capo all'altro dell'opera, come la relazione dell'Arte con la Natura, e di riferire a pensieri, ad esempio quello di Montaigne o di Bacone ai quali è prossimo, la riflessione di Shakespeare.

Tuttavia, non si era avuto il tempo di porre nel corso di questo primo anno l'ampia questione del neoplatonismo il quale, dopo aver ripreso vita in Italia nel xv secolo, abborda l'Inghilterra al tempo di Spenser, che Shakespeare ha letto. La tappa successiva dello studio era quindi quella di definire il pensiero, la sensibilità, la concezione della poesia – come del resto anche della scienza – che si sono formati o riformati sotto questo segno, al fine di vedere che utilizzo ne abbia fatto l'autore di *Amleto*, avendo inizialmente formulato l'ipotesi che li rifiutò, nel corso dei pochi anni che lo vedono scrivere i *Sonetti* e scegliere il teatro a scapito, per concludere, di ogni altro modo d'espressione. – Ma prima di addentrarci in questa seconda parte dell'introduzione a Shakespeare, era forse necessario portare alcune prove, se non ancora della giustezza dell'ipotesi, almeno dell'interesse costante che Shakespeare ha avuto per le preoccupazioni e le immaginazioni che vanno di pari passo con essa. Fu comunque proposto un sondaggio che ver-

tesse su tre esempi scelti in altrettante regioni dell'opera: il primo sonetto del *Quarto* del 1609, le contraddizioni che si possono constatare nella figura di Romeo o di Mercuzio, in *Romeo e Giulietta*, il rapporto tra l'azione e la parola in Bruto, nel *Giulio Cesare*. Si sarebbe dovuto trattare soltanto di qualche ora alla ripresa delle lezioni.

Invece in effetti, questi primi incontri di opere di Shakespeare nella loro struttura d'insieme – e non più viste soltanto attraverso qualche passo che illuminasse un problema già posto – ci hanno impegnati per tutto l'anno, e hanno anche differito il momento del seminario annunciato – sul rapporto con l'architettura nella pittura del XVIII secolo – a causa dei nessi che assai presto si rivelano tra i fatti che qui si mostrano e altri eventi della cultura e della poesia contemporanee, e del resto anche antecedenti. È così che il primo esempio scelto, il Sonetto 1, o per essere più precisi i suoi due versi iniziali – «*From fairest creatures we desire increase / That thereby Beauty's rose might never die*» – ci ha condotti al pensiero dell'Essere e dell'Universo come lo studiava A. O. Loveley in *The Great Chain of Being*, vale a dire al «principio di pienezza» che completa l'idea della rigenerazione del cosmo tramite la generazione del bambino, compensazione della morte. Bisognava allora ritrovare il pensiero formulato da Bernard Sylvestre, Alain de Lille, Jean de Meun, e contrapporlo, per meglio comprenderlo, ad alcuni altri, e ad esempio e in special modo alla poetica cortese. Due concezioni antitetiche dell'amore, della bellezza, della forma, del rapporto con il tempo appaiono in queste prospettive, tutta una «duplice postulazione» forse caratteristica della cultura occidentale, ed erano non soltanto altri aspetti di Shakespeare a diventarne meglio leggibili – ancora una volta, il *Racconto d'inverno* – ma opere d'altri autori che prendevano senso attraverso questo conflitto, sia che esse ne fossero come lacerate o al contrario che lo facessero proprio e lo superassero. Diventava naturale, almeno ci sembrò, parlare di Chrétien de Troyes, di Dante, del quale si è creduto fosse meglio comprendere la prospettiva in una dialettica che vertesse sull'intera opera, dalla *Vita nova* al *Paradiso*; e anche, per quanto attiene alle sopravvivenze e alle eternità, evocare Nerval, Baude-

laire o Rilke. La «rosa» dell'epitaffio di questo non è forse come uno «specchio indebolito» di quella che appare nel secondo verso del Sonetto 1 di Shakespeare?

Da un altro punto di vista, l'analisi del *Giulio Cesare*, opera ritenuta «classica» e razionale, nella quale sarebbero eccezionalmente assai poco numerosi i giochi di parole e le metafore, ha mostrato l'importanza in essa di una rete d'immagini apparentemente fugaci – come quella del *taper*, la candela che si vede bruciare in vari momenti della *pièce* – ma in realtà portatrici di un'intuizione che cerca di farsi largo nella problematica d'insieme. Donde l'affiorare dell'inconscio nel discorso e la messa in discussione delle pseudo-evidenze che guidano questo e l'azione, il che consente un nuovo sguardo sui dati tradizionali della retorica e sul suo rapporto con ciò che si può dire la poesia. È insomma a teatro che la poesia, grazie a Shakespeare, si libera dal giogo della retorica, rivelando le forze che essa trattiene attraverso le sue categorie, l'invenzione, la composizione, o attraverso la sua definizione degli stili. E allora appare sulla scena questo legame, al seno stesso della parola, tra ragionamento e malinconia che si rivela in tutti i grandi momenti della poesia europea tanto come suo ostacolo quanto come causa del suo ardore immaginativo. Ci si ritrova a questo punto nelle vicinanze di quella speculazione neoplatonica che s'incontrerà l'anno prossimo a monte della riflessione di Shakespeare.

Le analisi del Sonetto 1, di *Romeo e Giulietta* e del *Giulio Cesare* sono riprese in tre studi destinati alla pubblicazione, nei quali si troverà il loro dettaglio.



Verso Shakespeare: l'idea greca della parola tragica 1985-1986

Come prepararsi alla lettura di Shakespeare, insomma è questa la domanda alla quale il corso ha tentato di rispondere da quell'inizio, nel 1983, nel quale si era creduto possibile affrontare quasi direttamente lo studio di *Amleto*. Cosa si deve avere in primo luogo riconosciuto del pensiero dell'epoca (e questa fu la preoccupazione del primo anno), ma, più profondamente, non ci sono nel passato della civiltà occidentale delle grandi strutture del poetico la cui ricorrenza in Shakespeare aiuterebbe a meglio comprendere la sua opera, attraverso l'accettazione o il rifiuto (e l'elaborazione) che ha potuto farne? Appariva l'ipotesi di una problematica d'insieme, soggiacente ai fatti culturali dei quali spiega il corso mentre essi la modificano, e che le grandi creazioni della poesia capterebbero nei loro specchi curvi, facendo proprie le sue contraddizioni per tentare forse di risolverle. O almeno fu questa la strada che si è creduto di potere continuare a seguire durante il secondo anno, attraverso l'analisi di tre testi shakespeariani, nei quali si è ritrovata una riflessione sulla bellezza, la forma, l'amore, dibattuta in Occidente fin dall'epoca cortese, e in Chrétien de Troyes come in Dante; e nella quale si è anche scoperta una messa in discussione delle forme consunte della retorica attraverso (per dirlo in poche parole) la congiunzione della poesia con il teatro. Questi testi shakespeariani sembrano riprendere un dibattito, proseguirlo, farlo maturare. Tanto che del resto la riflessione *su* Shakespeare comincia a farsi una riflessione *attraverso* Shakespeare, in una sorta di dialettica.

È questo duplice approccio a essere stato ripreso quest'anno, e la cui conseguenza fu che si è ancora differito l'incontro con l'opera del drammaturgo inglese nel suo essere specifico per soffermarsi su un evento dello spirito occidentale, la tragedia greca, il cui senso e la cui portata storica ci pare possano render più agevole l'interpretazione di un autore che fu innegabilmente un tragico, e di analoga vastità e prospettiva, ma nel mondo cristiano. Si è dunque fatto ritorno alla fonte greca, il che ha inizialmente portato a delle precisazioni sugli elementi ontologici e cosmologici che condizionano l'apparizione della tragedia, poi ad alcune osservazioni sulla creazione artistica di quest'epoca straordinaria, e particolarmente sulla scultura.

Detto altrimenti, si è posta la questione della Forma, categoria d'esperienza che è certo difficile circoscrivere, ma che è vano tentare di non incontrare frontalmente, tanto radicale è la differenza che introduce tra i pensieri che controlla e gli altri, – diciamo la filosofia dell'Idea di Platone e, ad esempio, successivamente, la mistica dell'*agape* nel primo cristianesimo. Forma, per l'uomo greco antico, è il cerchio in cui s'inscrive (per lui) la traiettoria degli astri. Forma l'equilibrio delle parti e la loro proporzione nella rappresentazione plastica del corpo umano, che è ben estranea all'intuizione che regolerà il rapporto del cristiano con l'essere altrui. La forma di cui si tratta, per i Greci, è in se stessa una realtà e un bene. È il suo valore sostanziale ad autorizzare il pensiero di un ordine dell'universo, basato su rapporti musicali; che incita a cercare il contatto dell'Essere attraverso una contemplazione che è l'unica, e in modo necessariamente discontinuo, a poter garantire una minima realtà alla persona umana, altrimenti «vana forma della materia»; e che (fatti questi brevi richiami) consente di comprendere l'aporia che frattura almeno alcune delle grandi opere della scultura greca arcaica o classica, come il frontone d'Olimpia.

Concepire la salvezza attraverso la risalita dello spirito verso «oggetti ordinati e immutabili, che mai violano la giustizia nei loro rapporti reciproci» (come afferma Platone nella *Repubblica*, 5b), significa in effetti distogliersi da chiunque altro che non esista autenticamente se non al livello in cui la materia, vale a dire il

non-essere, lo determina; e se nella scultura la figura umana può prestarsi a una trasposizione plastica della contemplazione della Forma, ciò non potrà dunque avvenire che al prezzo di una difficoltà del rapporto tra le figure, come queste opere confermano. Da un lato, vi si vede magnificamente approfondita la ricerca della bellezza delle proporzioni e delle linee nelle figure particolari, e l'espressione ipnotica che si libera da ogni corpo del resto viene al limite da questo tipo di passaggio, che fa dell'individuo, per soppressione degli elementi casuali, per rettifica dei suoi accidenti, una specie d'epifania della specie umana nel suo stesso essere, il che intorpidisce la coscienza personale. Ma poiché tale visibile è in questo modo la mira di un trans-visibile, dal momento che la contemplazione che comincia nella scultura richiede al testimone dell'opera di abbandonare a sua volta lo spazio, d'immobilizzarsi di fronte alla figura per fuggire da questo mondo attraverso la partecipazione alla sua forma, lo scultore non può trovare funzione altrettanto pienamente significativa (e conseguentemente interesse) allo spazio che sta tra le figure, lì dove pur le esigenze dell'azione creano dei rapporti di prossimità, quando non anche di lotta. Le figure di Olimpia sono mal raccordate fra loro. Sia perché questo spazio interstiziale, residuo, non ha attratto l'artista, il quale non l'ha esplorato, sia perché si è sentito costretto a esprimere la solitudine esistenziale che è il complemento obbligato della contemplazione della Forma, la serenità delle parti contrasta su quel frontone in modo sorprendente e quasi angosciante con l'ingombro dell'assieme, e ciò nonostante quanto dovrebbe avere di dinamico e perfino di violentemente unitario l'evocazione di una battaglia. Ne consegue che questa *Battaglia fra Lapiti e Centauri* che è, per la qualità di ogni figura, uno dei vertici della creazione umana, si rivela altresì un vicolo cieco, tramite il quale lo spirito è alla fine risospinto verso la condizione ordinaria. Tale è la confusione del luogo umano, ci insegna, che si deve proprio concludere che se s'intende viverci non si penetrerà nella regione della Forma, che è l'Essere, non più di quanto si possa entrare nel tempio nel quale il dio risiede. Infatti le uniche opere nelle quali la figura umana pare liberarsi, nell'arte greca antica, da questa contraddizione sono le

rappresentazioni funerarie, ma lo slancio del *kouros*, la sua malinconica esultanza (che affascinerà in quanto tale), è ciò che ha permesso la sua solitudine nell'opera, ed essa non è altro che il riflesso dell'evento della sua morte.

Detto ciò, perché queste riflessioni, su un'ontologia e la sua traccia nell'opera degli scultori? Perché questa problematica ora aiuterà a capire, per contrasto, l'intenzione della tragedia.

Non che si tratti comunque di ricondurre questa a un'altra metafisica della realtà e dell'essere, e si può anche, nell'affrontare il nuovo problema, sentirsi pronti a pensare che l'espressione drammatica incontri sulla grande scena ateniese la stessa intima contraddizione della creazione dello scultore. D'altronde Aristotele, parlando del dramma, lo descrive in termini di forma. Ha definito nella *Metafisica* (1024a) il Tutto (strutturato) attraverso l'opposizione all'aggregato (informe) e tale intuizione «gestaltica», nata dalle abitudini ottiche, la applica alla tragedia quando dice (*Poetica*, capp. 1 e 8) che l'azione deve essere completa, una, percepibile con un solo atto sinottico; e aggiunge che tale approccio formale culmina in ciò che è pur la vocazione della forma, ovvero l'espressione della generalità, della legge. Questa mimesi è allora selezione, elaborazione delle essenze (contrariamente a quella che condanna Platone, che non è che riflesso di un riflesso) e si deve ben supporre, o temere, che con questa ontologia che resta immutata nulla, in effetti, possa dichiararsi sul piano dell'azione che non sia ancora il vicolo cieco.

Di fatto, d'altronde, la tragedia greca è in seguito spesso stata interpretata in un modo pessimista, che ne esclude ogni idea di associazione dell'esistenza come la si vive e di una speranza; e senza pensare di esplorare la storia piuttosto densa della riflessione moderna sulla tragedia antica, ci si è soffermati, a questo punto, su uno o due grandi esempi di questa tradizione negativa, il che fece in primo luogo evocare il notevole libro di Jeanne Hersch, pubblicato nel 1946, *L'Essere e la Forma*. Jeanne Hersch postula innanzitutto «il carattere esclusivo delle forme», scrivendo: «Più ogni forma è plastica, più si richiude plasticamente su se stessa, e più l'essere è smembrato. La serenità delle forme distrugge la serenità dell'essere». E in modo meno contestabile (poiché comunque

l'ornamento a intreccio irlandese, il capitello romano o la facciata barocca sono altrettanti esempi del contrario) aggiunge: «E poi non è forse sorprendente che il medesimo popolo abbia scolpito statue la cui perfezione esprime un'irriducibile eternità e composto tragedie nelle quali si affrontano forze stagne, senza correlazione possibile, impenetrabili, in una lotta che è lo sfondo stesso di una simile plasticità, una lotta senza altra possibile uscita se non la distruzione integrale». In questo riferimento si sarà riconosciuta la cultura greca, e lì c'è quindi l'idea della solitudine in un'ontologia della Forma: così come l'indicazione che la tragedia è orientata come la scultura, e anche in modo esplicito. Forse persino, quando la scultura è muta, e agghindata nella pace dei numeri, la tragedia sarebbe la coscienza ancor meglio proclamata della contraddizione inerente all'esistenza, e più chiaramente anche la propedeutica alla sola azione che rimanga possibile, ovvero la contemplazione della realtà superiore distogliendo lo sguardo dalle cose del mondo. Insomma, la tragedia direbbe ciò che bisogna sacrificare, e la *compassione* evocata da Aristotele, questa pietà dove vi sia terrore, avrebbe a quel punto come finalità catartica quella di liberarci... da se stessa, poiché aver pietà significa tradire un resto d'attaccamento a ciò che esiste in questo mondo. Questa cancellazione di ciò che in noi è finitudine, Aristotele lo chiama certamente un «piacere», ma non va dimenticato che l'idea antica del piacere è costantemente negativa, una liberazione, un'atarassia.

La tragedia sarebbe proprio, da questo punto di vista, quanto anche George Steiner ha visto in essa, e specialmente nell'*Antigone* o nell'*Edipo re*: una coscienza del non-senso, dell'assoluta mancanza di sostanza dello scambio umano che in ciò s'opporrebbe a quello che questo autore chiama il *melodramma*, nel quale sopravvive il «principio speranza» e il giorno accanto alla notte. È vero che se per Steiner il grande melodramma va trovato in Shakespeare (è *Amleto*, è il *Racconto d'inverno*), egli attribuisce questa qualifica anche all'*Orestide*, o all'*Edipo a Colono*. Tutte le tragedie greche quindi non sarebbero tragedie, il che suggerisce che vi sia forse un altro modo di affrontare questo grande momento del teatro, nel quale comunque si sente evidentemente un'unità.

Ebbene, questo altro approccio è secondo noi possibile ed è stato esposto in seguito, a partire da alcune osservazioni sulla nozione stessa di forma, che forse non è così semplice come si potrebbe credere. In quanto la forma, per il Greco colto del tempo di Platone o Aristotele, è proprio l'essenza stessa dell'universo, e quindi un evento del puro spazio, ma non senza esser stata inizialmente, ed essere rimasta durevolmente, l'esperienza della società in quanto tale nel suo primo grande sforzo di organizzazione sociale. Richiamandoci alle opere di Jean-Pierre Vernant, si è rammentato come l'originaria saggezza greca sia nata – nel VII secolo, nello splendore dell'antica monarchia, che lascia in presenza dei gruppi eterogenei – dal bisogno di unire in un'armonia le forze della tenzone, le ambizioni del potere; e come abbia perciò concepito la nozione di spazio sociale, l'idea di un cosmo umano, in cui il Molteplice e l'Uno si mediatizzerebbero reciprocamente secondo una legge delle proporzioni che Solone concepiva in modo per l'appunto numerico. È questo pensiero che transita nel pitagorismo ma anche in Platone, nella *Repubblica*, la quale riorganizza la società in modo essenzialmente musicale, come una specie di canto all'unisono. Al cuore di questa maturazione, che fa della *polis* comunque una realtà (per quanto illusoria possa essere d'altronde mantenuta la condizione delle persone), vi è quindi già presente la dimensione specificamente formale, – infatti è lo schema sociale che sarà stato il modello che i cosmologi di Ionia applicheranno un secolo più tardi al mondo della natura. E si può vedere in potenza in quest'altra vita della forma un pensiero degli esseri e dell'azione diverso da quello che si vede nella tragedia come certi la interpretano.

In effetti notiamo che su questo piano d'esperienza la persona è meno il nulla che trascende il fatto già più reale (più puramente una forma) che è la specie, meno l'accidente che da sé si cancella dalla percezione della forma, – di quanto non sia l'elemento che la costituisce: dato che l'individuo in ciò che ha di più contingente ha il suo ruolo essenziale da esercitare nell'elaborazione del gruppo sociale nella sua auspicabile armonia. Di qui l'interesse di questa esistenza anche dal punto di vista dell'essenza; e, accanto alla contemplazione suggerita dal filosofo, un altro tipo d'azione, concor-

rente e non riducibile. Ora, e qui risiede l'elemento nuovo, questo non si presta facilmente alla rappresentazione scultorea. Con mezzi propriamente plastici si renderà più agevolmente la parte d'eterno che è nel corpo umano il corrugamento di sopracciglia dell'eroe civico in preda all'incomprensione dei suoi parenti. E, viceversa, la parola sembra fatta assai meglio per esprimere il civico approccio della nozione d'armonia, poiché è, per via dell'ambiguità del linguaggio, la manifestazione dell'individuo quanto la denominazione delle figure stabili del mondo. Non vi è forse qui come in germe la possibilità di un'arte, di una grande arte, della parola, in questo momento fondatore del pensiero politico?

Detto ciò, è il momento di rilevare che la tragedia così come l'hanno compresa i Greci ha come terreno e preoccupazione, per l'appunto, la realtà sociale, e ciò, più particolarmente, dal punto di vista di un disordine che vorrebbe che fosse cancellato. Se ancora ci si basa sulle conclusioni di Jean-Pierre Vernant, si può notare che la tragedia mette in scena i *diritti*, vale a dire le strutture di pretese, affermazioni, reclami ritenuti legittimi d'azioni consentite, dei quali vari gruppi della Città (dei suoi confini) hanno il privilegio, il che li conduce a degli scontri, in quest'epoca che non ha maturato l'idea di un diritto assoluto. Esiste il diritto della Città in quanto tale e quello della Famiglia (l'una che può vietare l'omicidio, l'altra praticare la vendetta), esistono il diritto della giustizia divina e altri ancora. Più che il destino di un unico eroe, è questa pluralità fondamentalmente conflittuale che lo spettatore ritrova nello spettacolo tragico, quando ci va tra un'assemblea di cittadini e un tribunale, altri luoghi preposti al ragionamento e al giudizio: è sotto questo segno che Aristotele può definire il dramma (opposto alla commedia) come *azione* – come sarebbe confermato dall'etimologia che presuppone, il verbo *dran* (*Poetica*, cap. 3) – ed è anch'essa che spiega, sulla scena stessa, il rilievo che prende in rapporto al coro il dialogo tra i protagonisti, il quale è vicino alla prosa, rapido, martellante, segno d'urgenza (il che è ben diverso, notiamolo, dalla tragedia elisabettiana, nella quale i grandi momenti dell'azione sono spesso penetrati dalla parola più lirica, – o di Corneille o Racine). In *Antigone*, ad esempio, l'assenza di scambio, di simpatia,

che segna il rapporto tra la ragazza e il tiranno – riflessi di diritti diversi –, non impedisce affatto tra di loro l'estrema attenzione, quella degli sguardi che s'incrociano e si scrutano, come belve pronte al balzo. L'autore tragico prende l'azione come centro stesso della sua ricerca, ne penetra l'intimità perché vuole sondarne e allargarne il possibile. E ciò significa che in questo punto d'articolazione, verso il quale lo scultore non può che difficilmente spingersi dal momento che l'urto mette in scena degli esseri ben incarnati e non forme perfette, l'autore tragico è viceversa subito a casa propria, rivelando comunque quel che si deve davvero considerare una realtà, nonostante il divieto metafisico, poiché la Città ne dipende. E ciò che la tragedia così indica, in questo spostamento dell'attenzione, è il valore specifico dell'altro – o per lo meno quello di alcuni esseri i quali, non esauendo da soli la generalità dell'umano, non per questo hanno una minore specificità d'individui *hic et nunc*, e consentono proprio per questo degli episodi d'affetto e d'amore che si sarebbero potuti pensare, molto distrattamente, estranei a una cultura che valorizza la contemplazione delle essenze. In *Antigone* (che con *Edipo re* abbiamo preso come testo di riferimento) Creonte è di certo colui per il quale simili affetti paiono, a prima vista, impossibili. A Ismene che gli dice: «Eh diamine, tu ucciderai la fidanzata di tuo figlio», egli risponde: «Esistono altri solchi che si possono vangare», il che privilegia la specie, non la persona: ma almeno è notato, e proposto alla riflessione, forse allo stupore. E per i protagonisti va ben diversamente. Emone, il fidanzato di cui si trattava, si uccide sul corpo di Antigone, nella tomba stessa, come farà Romeo, ed Euridice, la moglie di Creonte, si uccide anch'essa, il che d'altronde suggerisce che quest'ultimo non sia necessariamente incapace di affetti personali, dato che questi morti sono il suo castigo. E la stessa Antigone? Si può credere che non cerchi altro se non di compiere il suo dovere, e fa dei discorsi che sono parsi insensibili e hanno scioccato (ad esempio Goethe), ma il pensiero che esprime è di fatto complesso, e tende a un'assunzione dell'*hic et nunc*. Ma, in sostanza, che dice? Quel che faccio non l'avrei fatto per un marito, dei figli, perché avrei potuto averne altri, mentre, dato che i miei genitori sono morti, non posso avere altri

fratelli. Ma questo marito e questi figli non ci sono, mentre questi fratelli sono esistiti; e il ragionamento si fa d'un tratto più semplice, ragionamento la cui secchezza aggressiva non è forse che il velo di un pudore. Del resto Antigone dirà, a Creonte stesso (523): «Sono nata per condividere l'amore, non l'odio», e Ismene, sua sorella, aveva notato (97): «Tu sei veramente amica di quelli che ami».

Nella tragedia l'accento è posto sull'amore, gli affetti, ed è anche posto su un sentimento nuovo di stupore, d'entusiasmo, che non è rivolto stavolta agli dei o al cosmo, ma sulla possibilità umana, per quanto impegnata sia nell'imperfetto e nel deperibile. È ciò che esprime il coro di *Antigone* quando, sul profondo di un mare, di una riva, di una natura profondamente ammirati, e sotto il sole, che è divino, grida, ed è un passo tra i più celebri: «Quante meraviglie! Ma nulla di più meraviglioso dell'uomo!» La parola *deinòs* connota il timore, la soggezione, il sacro orrore. Vi è in esso un'acclamazione che permane religiosa, ma è perciò tanto più rilevante che questa si sia rivolta verso l'umano, – e perfino verso la persona nella sua realtà singolare dal momento che è detto che quest'uomo va sia verso il male che verso il bene, donde ne consegue che l'essenziale è una responsabilità che solo l'individuo può soppesare. Ormai l'azione personale possiede il suo essere e il suo valore sostanziale, accanto a quello degli dei, e l'ambito nel quale ha il suo posto, nel quale anche si consuma, nei tentativi della durata ordinaria, questo campo è la Terra (*Gé*), che è anche detta, in questa precisa circostanza (336-339), «la divinità superiore a tutte le altre». Anche se questo mondo, terrestre, mondo degli individui che mai s'innalzano (se non in immagini scolpite) alla pienezza della specie, è e rimane non-essere, il che è segnato in primo luogo dal tempo che è senza sostanza nell'incavo oscuro dello spazio, eccolo beneficiare di ciò che potremmo chiamare una *sospensione* della coscienza di questo non-essere: differimento del nulla, cui ragione e durata è l'azione umana, della quale si sono riconosciuti i *deinà*, le creazioni, che sono meraviglie, in una dimensione insomma ambigua, ma che è tanto più necessario nutrire e mantenere.

La tragedia greca ha dunque un ambito, la realtà sociale, in cui segna l'interesse che si è appena detto per la meraviglia per il fatto

umano, fino a quel momento poco significato nella poesia o nelle arti. Eppure – e adesso occorre tornarci, per non evitare di raggiungere, al di là, il senso che si presagisce abbia il tragico – ciò non significa negare l'idea pessimistica che va di pari passo con l'ontologia della Forma, e tale differimento del non-essere non è affatto da intendere come l'abbozzo, o la fantasticheria, di una salvezza. Se Antigone osserva i riti funerari è anche perché sa che le forze ctonie la cui irrazionalità assedia gli esseri umani sono sempre là, minacciose. Ed Euripide non ignora che quando Penteo vuole vietare Tebe a Dioniso – che rappresenta l'inatteso, il selvaggio, la generazione, la morte – per desiderio di una città che sarebbe stata perfettamente ragionevole, ebbene, è la peggiore delle irragionevolezza, e che sarà presto punita. La tragedia si ricorda di essere nata dal culto di Dioniso, non confronterà la ragione umana con quella che regola l'universo. In particolare, non dimentica che al livello della creatura è il *caso* che spezza la forma, quale che sia la volontà agente, già fatta segno agli dei e ai loro capricci: e chiede, è l'essenziale, che i protagonisti riconoscano questa mancanza inerente alla loro condizione, ahimè con ritardo (è l'illusione consueta), ma lucidamente, attraverso la *peripezia*, che ribalta l'interpretazione illusoria, e il *riconoscimento* (*anagnòrisis*) che gli sostituisce la verità.

Il riconoscimento, lo svelamento della reale condizione dell'essere umano nel mondo sono quindi (cf. *Edipo re*) fondamentali nel tragico quanto lo è ogni differimento di tale coscienza prostrata, e certo non si tratta di dimenticarlo, ma per noi non sta più qui quanto rivela il fondo della nuova esperienza; e a riguardo è stata abbozzata una riflessione forse arrischiata, e della quale qui di seguito forniamo alcuni lineamenti. Innanzitutto registriamo un fatto importante, il sovrappiù di grandezza che il sentimento tragico attribuisce all'essere lucido, anche quando tale lucidità sia stata accompagnata dal crollo di una vita. Edipo a Colono è evidentemente più grande, agli occhi di Sofocle, di Edipo prima delle sue scoperte di Tebe, è ormai lui il vero eroe, depositario di una saggezza che fu terribilmente dura da acquisire e preservare, pur se è necessaria alla vita di ognuno e alla Città. Che l'eccesso, ovvero l'auto-illusione, inganni gli uomini e non vi sarà «più Città», dice il

coro già menzionato di *Antigone*, – più Città, ovvero più avvenire: è il fallimento del differimento del quale si sono appena dette le prospettive. Il risveglio dell'essere umano al suo non-essere fondamentale – che Eschilo (*Agamennone*, 175-183) chiama una «grazia brutale» – dunque non è una fine, per i Tragici, ma un inizio, lo è almeno per la società che beneficia dell'esempio.

E rileviamo adesso uno dei grandi aspetti semplici della parola tragica, che sempre Jean-Pierre Vernant ha descritto (in *Mito e tragedia*, 1972). Sulla scena, gli eroi del dramma si servono delle stesse parole, ma esse assumono in questo o quell'altro dei significati opposti. «Il termine *nomos* indica in *Antigone* il contrario di ciò che con piena convinzione Creonte chiama *nomos*, ecc.», scrive Jean-Pierre Vernant: e aggiunge: «Le parole scambiate sullo spazio scenico allora non hanno tanto per funzione di stabilire la comunicazione tra i vari personaggi quanto di segnare i blocchi, le barriere, l'impermeabilità dello spirito, d'individuare i punti di conflitto». La tragedia può trattare della condizione umana, ma tratta allo stesso modo (ed è naturale) della lingua, o, semmai diciamo, della parola. Ma se è anche la cartografia delle divisioni e rivalità di fatto imperanti a un dato momento della vita civica, non bisogna forse pensare, questa è d'altronde la sua qualità poetica, che vada più in profondità di questa lettura nel suo studio della parola, e in essa incontri eventi, e soprattutto scorga dei possibili, che spiegheranno, stavolta, la sua energia, il suo ardore?

È giunto il momento di ricordare le vie e gli scopi di ciò che possiamo chiamare sogno, la trasfigurazione sognante degli elementi della condizione personale: sogno che utilizza le parole della lingua, ma dando al loro senso un contenuto tanto definito quanto assottigliato che le ripiega sulla sua stessa legge, che le rinchiude in alcuni circuiti ormai tenuti al riparo dall'incursione delle altre coscienze. Il sogno sostituisce all'esperienza comune sempre incerta e in divenire un «intelligibile» insomma più evidente, e del resto anche pianificato dalle soddisfazioni che in esso prova il desiderio che l'ha costituito; e per il sognatore si ha dunque qui un'impressione di realtà, ma essa è priva di basi nella realtà così come la concepisce la società, e se pubblica la sua chimera o tenta d'imporla,

ciò significherà confiscare l'idea del reale: la dismisura qui appare nel suo istante nascente. La dismisura e, certamente, la fatalità di un disastro. Perché, per rimanere nelle categorie del pensiero greco, vi sono degli dei, la cui pretesa sull'essere stesso (per quanto minima sia, per quanto modesto sia il desiderio) può suscitare soltanto ira. Loro che contemplanو continuamente, loro i cui occhi sono fissi sulle grandi forme cosmiche percepiscono ogni realtà nella sua più grande generalità, diciamo che guardano alla specie e non agli individui; e che li si associ al linguaggio, che si pensi a loro in rapporto a un *logos* che ha un nome per ogni cosa del mondo, e davvero bisognerà allora che li si veda come coloro i quali proteggono le accezioni più piene, e ciò in particolare contro i sognatori, i quali riducono le parole a loro piacimento, ovvero al caso, all'ombra. Gli dei sono i guardiani del linguaggio. E quando lo vedono ridotto a dire ciò che non è, e perfino addobbato a quel punto, il che è ancor più grave, di uno sfarzo che suggerisce la pienezza, lì riconoscono la massima colpa, e non possono che castigare l'arroganza, – la dismisura. Cosa che del resto fanno, lo si è notato rapidamente, «prendendo alla lettera», assai spesso, il temerario e il cieco. Nel suo bello studio su *Il mito di Narciso e la sua interpretazione a opera di Plotino* («Nouvelle Revue de Psychanalyse», 13, 1976), Pierre Hadot riporta l'infelicità di Salmace che ha stretto Ermafrodito ed esclama: che mai venga il giorno che ci separi! La povera Ninfa ha indebitamente paragonato la sua felicità presente (con i valori, le rappresentazioni che presuppone) all'assoluto: ed ecco che i corpi si uniscono, sarà costretta a meditare per l'eternità sui limiti dell'illusione. Questo sogno era pur privo d'arroganza. Ma gli dei sono terribilmente sospettosi non appena si tratta di linguaggio. Sono pronti a pensare che ogni colpa degli uomini (e delle donne) si giochi e si ancori a delle parole, e arrivano perfino a tender loro dei tranelli in seno alla parola stessa, se stiamo a Macbeth, ingannato da frasi a doppio senso. È vero che secondo Shakespeare sono allora dei demoni, quelle potenze che danno al colpevole di un'altra epoca la fallace possibilità di attingere da qualche parola ambigua l'impressione che sfuggirà al suo castigo.

Il sogno non è, non ha apparenza d'essere che al prezzo dell'alienazione delle possibilità della lingua, è insomma l'interruzione della parola, che cerca, che dissoda, è questa pluralità di codici che si affrontano in seno all'impiego delle parole, cercando il potere che consente a ciascuno di proteggersi dal rifiuto dell'altro: sta quindi proprio, si può pensare, sotto il conflitto dei significati quale la Città lo subisce, il più interno oggetto alla riflessione tragica. Ebbene, ed è qui che si socchiude una nuova strada, questa presa di coscienza del sogno della quale insomma l'eroe tragico è stato capace, e che fornisce quale esempio, non ha per conseguenza l'idea di un lavoro sulla parola, oltre? E tale progetto forse non è proprio ciò che intravidero Eschilo o Sofocle? Edipo sogna, poi «la peripezia» lo costringe a rinunciare al suo sogno, ma non muore, diventa esempio, dice la verità a Colono, lo si ascolta. E Creonte sogna, e non vuole saperlo, il che perverte il legittimo diritto del sovrano, ma ecco di fronte a lui quell'Antigone che, quale che sia la sua tensione che andrà fino alla violenza, non ha in sé alcuna dismisura (piange, si sa, la condizione ordinaria, è quella che avrebbe voluto) ma restituisce tanto più radicalmente lo Stato alla sua armonia e la Città al suo avvenire. L'idea, in entrambi i casi, è che il rifiuto del sogno riapra il campo di un possibile in cui la ragione del mondo si dispiegherà nella misura in cui si dissolveranno i fantasmi; ed è di conseguenza (e soprattutto) che questo rifiuto, questo affrancamento garantisce all'individuo, non dell'essere (in quanto nulla è mutato nell'ontologia «pessimistica»), ma un compito, vale a dire un tempo, una durata esistenziale, la cui realtà ha comunque un certo essere, poiché contribuirà all'elaborazione di una forma, quella del gruppo sociale. In quanto individuo l'essere umano è meno della specie, meno della Forma. In quanto cittadino, adesso, è parte di una forma in elaborazione, e questa è quindi una strada che si apre, in questa antropologia nella quale si potrebbe credere che non vi sia altra alternativa alla contemplazione del divino se non quella di rassegnarsi alla materia, al non-essere.

Una nuova strada, una dimensione in più nella condizione umana: e questo possibile è anche e innanzitutto un rapporto evidentemente nuovo con la presenza dell'altro, di cui ecco inventata l'idea,

non fosse che implicitamente. Disfarsi del sogno, cercare l'universale nella parola, volere così collocarsi in una trasparenza del senso che sarebbe, certamente, la chiarificazione degli scambi, significa volere anche, e senza attendere oltre, incontrare gli altri esseri del gruppo, poiché la loro verità va ascoltata, così come le loro illusioni vanno combattute: alla solitudine del filosofo che si distoglieva dalla società per contemplare il divino ormai si oppone una solidarietà attiva, una passione in comune il cui progetto essenziale è la pienezza della parola, che deve spingersi verso il bagliore che brilla nelle essenze. Il differimento del nulla che crediamo di vedere percepito dalla coscienza tragica avrà come compito quanto ha per cauzione l'intensificazione della lingua: e lì risiede, possiamo anche ritenere, la ragione della bellezza propria della parola delle tragedie, dell'esaltazione della sua tensione che non si spiegherebbe se non si trattasse che di dire la miseria ontologica degli uomini e la menzogna del sogno. La tragedia è poesia per via del suo pensiero più profondo che è insomma di contrapporre una parola mobile, creativa, al disfattismo che potrebbe nascere dalla percezione del posto evidentemente insignificante della cosa umana nel cosmo.

Ma tale poesia è proprio per questo di una natura particolare, che bisogna anche precisare, nel suo rapporto con l'eloquenza di cui si sa l'importanza in Grecia, ma non senza che se ne disconosca talvolta la mira, o gli ideali. Si è facilmente pieni di sospetti, oggi, di fronte all'atto dell'oratore, che cerca di convincere quell'altro del quale dicevamo poco fa che la tragedia esigeva che se ne ascoltasse la testimonianza; e volentieri si rilevano gli esempi certo numerosi nei quali l'eloquenza è stata insincerità, attiva menzogna, ovvero lo strumento stesso della dismisura e del sogno. Ma se da principio appare questa immagine incavata, negativa, della parola pubblica, è anche perché il nostro tempo ha perso di vista i dati concreti di questa cultura ateniese che ci è più familiare per la sua alta metafisica – grazie a dei testi magnifici, che sono rimasti nel cuore del pensiero occidentale – che non per la sua vita quotidiana, e per il suo pensiero ordinario. Infatti, dai Greci a noi, la nozione stessa di verità, ad esempio, si è profondamente modificata. Esiste, per essi, ma nel mondo delle Forme, e il suo svelamento disfa il nostro

luogo mortale che è materia e impermanenza. E del resto su questa terra gli dei possono assai bene intervenire, siano essi visibili o meno, negli eventi che si devono comprendere. Fu così che Edipo fu da essi spinto verso il crocicchio. Il soprannaturale come il naturale può essere causa di un fatto, modificare una situazione, e non è in queste condizioni che si può farsi delle cose l'idea che diremmo scientifica: si può semplicemente aspirare a un'opinione, a una *doxa*. Tale è la ragione per la quale i Greci hanno poco osservato i fenomeni del mondo vicino, non mettendo la loro matematica in rapporto con questo, e non accedendo all'idea dell'esperienza, nella quale si scoprono le leggi della natura.

E tale è anche la ragione del loro interesse per l'eloquenza: perché se è vero che riguardo all'azione umana, su questa terra, si possono avere soltanto opinioni, non bisogna forse mettersi in relazione con il pensiero degli altri per vedere quali opinioni possano provocare il loro più o meno rapido assenso? Non si tratterà di stabilire la verità, che appartiene a un'altra regione dell'essere, ma d'identificare i punti d'appoggio che sono per l'azione i pensieri che tutti avranno accettato, garantendo in tal modo alle parole della lingua quell'unicità di senso che sloggerà i fantasmi, e impedirà alla persona specifica di captare a fini propri il vocabolario. E a quel punto poco conta che i procedimenti di persuasione abbiano in essi qualcosa d'illusionistico, se il consenso ottenuto è quello che era potenzialmente nella coscienza di chi ascolta, lì dove, comunque, è quindi proprio verità, – verità di quella persona, di quel momento, e del gruppo. Un esempio di queste tecniche che in ciò sono risveglianti è il racconto, che deriva dall'arte, ma nel quale si mostrano, quando è preso nello schema dell'eloquenza, delle intenzioni chiaramente votate alla ricerca precisa di una parola comune. Il luogo comune, come del resto si dice, il *topos* già condiviso, non è il facile mezzo che utilizzerà un racconto che così non farebbe altro che ripetere una cosa nota (benché sia opportuno verificarne la presenza), è il riferimento a partire dal quale può avere luogo la ricerca, l'«invenzione», di ciò che non è ancora condiviso, e potrebbe esserlo. Detto in modo più radicale, il *prepon*, la proprietà degli impieghi, garantisce agli elementi del discorso uno

statuto quanto più generale possibile, tramite la messa in evidenza nell'evocazione dell'oggetto dei caratteri sui quali non si può che essere d'accordo, il che non è sempre fin dall'inizio evidente (e Cicerone molto dopo, dirà anche che nulla è più difficile).

Del resto cos'è la mimesi (nel suo «terzo» senso d'utilizzo delle apparenze in pittura e in poesia)? È stata inizialmente temuta come una forma della magia, sarà presto oggetto di una fascinazione che tende alla vertigine (l'ape posata sul fiore dipinto è reale o è dipinta?) ma in uno stadio che si può forse dire intermedio è ciò che consente di evocare la cosa tramite gli elementi riconoscibili, identificabili, universali, che costituiscono quanto condiviso del momento e dunque se ne trovano in cambio consolidati dall'autorità dell'immagine. Questa «realità» è lingua, lingua verificata comune, di qui l'*ut pictura poesis* già latente nel pensiero greco, poiché questa equazione essenzialmente non significa che la rifrazione in due ambienti diversi di un'analoga volontà di sottolineare (e di approfondire) un'ortodossia. L'eloquenza, e la retorica che ne studia le tecniche, sono dedite al compito di percorrere il campo della trasparenza verbale, di verificarne i mezzi, di ampliarne l'estensione. E in ciò sono proprio nel drittofilo della tragedia, il che spiega perché è nel tempo di questa che l'eloquenza si è spostata dalla pratica degli avvocati (nel VI secolo, in Sicilia, fu lì, dicono, la sua origine) a quella dei cittadini nell'attività politica; e ci mostrano anche quel che cercavamo di capire, ovvero ciò che è una poesia che sarebbe nata dal tragico. In effetti, questa poesia non potrà più permettersi di approfittare dell'ambiguità che grava su tante poesie, – vale a dire che, dal momento che sono sia forma che esperienza vissuta, è lecito immaginare che si possa partecipare grazie a esse dell'essere specifico delle Forme, o altrimenti, e almeno, trarre diletto dalle figure che suscita il gioco formale. Queste opere sono arte, nel senso moderno del termine, e danno riparo all'irreale, attraverso l'immaginario, quando invece l'intenzione verbale che si avverte nella tragedia non ricorre all'arte che come mezzo, e insomma non è che la più radicale e avanzata delle *technai* che fanno l'atterrita ammirazione del coro di *Antigone*, il quale bene avverte che lì, all'avanguardia della ricerca del gruppo, in effetti c'è rischio, sot-

to l'occhio della giustizia divina. La parola nata dal tragico non è un'arte, ma per via di tale rischio è tensione, e luce, – quanti passi già lo evidenziano in Eschilo e Sofocle ed Euripide!

Ed è il caso di soffermarci un istante su questo, onde ammirare tale progetto che si è formato nella tragedia e dovrebbe maturare in un'eloquenza. Se non sappiamo più apprezzarla spontaneamente, è perché l'esperienza della *doxa*, dell'opinione, è stata per noi sostituita da quella della verità scientifica, che ha bisogno di dimostrazione, di qui del resto il declino in Occidente dell'eloquenza pubblica proprio nel momento in cui trionfa il nuovo discorso scientifico. Ma già oggi questo nuovo discorso si dimostra inadatto a rispondere a bisogni pur elementari della società, della vita, e allora riappare in noi la capacità di capire questa impresa dei Greci e di riscoprirne il valore pratico. Effettivamente, non è straordinario che la penuria – dato che i Greci non hanno rivelazione, né pensiero salvifico – possa trasformarsi in prospettiva d'azione; che l'impossibile divenga il campo di un nuovo possibile? Sarebbe bene in ogni caso convincersene, in un'epoca similmente sguarnita.

Ammirare, sì, ma ahimè, altrettanto comprendere che tale grandezza non sarà stata, e che il quadro che volesse ritracciarne gli sviluppi nella storia non risponderebbe a nulla di reale, diciamo che sarebbe una visione dello spirito, sarebbe uno di quei miraggi che hanno sognato all'orizzonte delle loro opere, grandi città felici, edifici armoniosi, quelli dei pittori occidentali che hanno amato il pensiero antico. Tale grandezza, tale nuova parola non sono state; dopo la tragedia che è ben esistita sulla scena greca, non vi è stata di nuovo che la parola ordinaria, e ciò perché la dismisura è costitutiva dell'esistenza, e che insomma, come nell'*Edipo re*, è sempre troppo tardi, sempre già troppo tardi, – come nell'*Edipo* e come in ogni infante poiché esso ha già, ancor prima di avere coscienza, ucciso suo padre, sposato sua madre, da cui consegue che sarebbe meglio parlare di una sventura di Edipo, di una sventura dell'essere parlante che non del complesso di Edipo. È sempre troppo tardi, e fu così ad Atene. In quanto, certo, l'importanza della parola vi è stata straordinaria, essa ebbe il primato assoluto su tutti gli altri strumenti del potere, dato che tutto si decideva per

alzata di mano, e la forza di persuasione fu perciò detta divina, è la «dea» Peito. Ma se si esaminano i fatti, si può facilmente vedere che ciò non significa che sia comunque sfuggita alle consuete alienazioni, svariati testimoni ne sono la prova, così come numerosi indizi. Per Erodoto la Città è cattiva e ingiusta per sua essenza, non esiste potere che non sia dispotico. Per i sofisti, la società è destinata all'illusione della dismisura e quindi non si deve far altro che obbedire a questa legge di natura, fino ad adulare il tiranno, è in ogni caso ciò che di loro pensa Platone quando fa parlare in loro vece Trasimaco, nella *Repubblica*. E quanto a Socrate il giusto, si sa quale sorte gli fu riservata, dal che conseguì che Platone si sentì straniero nella sua stessa città, e le contrappose la contemplazione e volle che essa la governasse con geometria e musica, le quali, si noterà, sono silenzio. Per tutti questi spiriti, la grande parola non è. E quand'anche volesse esistere, l'arte che utilizza saprebbe liberarsene facilmente. È il caso di Gorgia, contemporaneo di Euripide, che confonde l'eloquenza con l'arte in un progetto unico di seduzione dell'uditorio, al fine di captare il potere. Allora l'eloquenza non è altro che una furbizia del poetico, dato che esso non è più in sé altro che il dispiegarsi di una forma.

La grande parola nata dal tragico non è stata. Ma attenzione: ciò che *non esiste* comunque può *essere*, come gli dei, o almeno le loro avventure nella coscienza mitologica, e la parola che, sul piano storico, non appare come un fatto benché se ne disegni la sede, può, in quanto idea, ideale, iscriversi, comunque reale, nella memoria dell'avvenire, e qui essere un polo invisibile ma agente che muoverà gli spiriti, perfino al punto nel quale la coscienza ha sempre la sua «misteriosa debolezza». Si può pensare che questa grande parola, l'incompiuta, sia ciò che turbi i secoli: che farà diventare l'Occidente. Il quale sarà questa dualità in cui, in presenza di un mondo della natura, muto e indifferente, tenta di prender corpo l'avventura di una realtà propriamente umana, nelle parole che nel contempo avrebbero creato la storia e avrebbero mirato a molto di più. Non è forse vero, ad esempio, che il cristianesimo, che è una delle grandi cause della civiltà occidentale, si è comunque insediato soprattutto là dove c'era stata la civiltà greco-romana

dell'eloquenza, non facendo breccia nello spazio ebraico della parola profetica? La Città di Dio è succeduta alla Città antica come volere di uno scambio che si sarebbe intensificato e chiarificato, e ha analogamente preceduto la Città rivoluzionaria. In realtà, si deve anche non dubitare che questo progetto, questa aspirazione, questo programma sempre ripreso nei più vari contesti, abbiano costituito tanto più la preoccupazione di queste nuove società che vi fosse stato, al loro inizio, qualcosa d'incompiuto e che rimanesse, nella loro esaltata ripresa, impossibile.

Ma non avevamo abbozzato quest'anno questa interpretazione del tragico greco che con un'intenzione ben precisa, che rimane quella di capire Shakespeare.

E giunti a questo punto abbiamo dovuto constatare che l'origine tragica che si scopre soggiacente alla cultura che ci interessa non è stata priva di varie conseguenze, le cui forme e i cui effetti hanno avuto il loro importante ruolo nella nascita, nel XVI secolo, di un tipo nuovo di tragedia. E il bisogno si è manifestato, in modo più concreto che non alla fine dell'anno scorso, di compiere un'altra incursione nelle fondamenta di questa coscienza che, d'un tratto, in Shakespeare, diventa in un unico slancio grande poesia e teatro. In altri termini, si tratterebbe di capire che reazioni di rifiuto, che evasioni si siano sostituite nei secoli successivi a Eschilo e Sofocle al troppo arduo compito, e quali inganni quei pensieri abbiano proposto allo spirito, ma anche quali aspetti dell'ambiguità poetica abbiano potuto utilizzare a tal scopo.

Non si trattava quest'anno di affrontare questo nuovo capitolo. Si è semplicemente notato che, di fronte alle esigenze troppo severe della parola tragica, che fa del sapere il nulla la soglia obbligata di tutto, fosse certo agevole poter riconoscere alla realtà umana una sostanza d'essere, al contrario, un valore che avrebbe consentito di confrontarla o d'eguagliarla al divino. E si è a questo punto ritrovata la domanda, che ci preoccupa, come si è visto poc'anzi, della dualità della natura del componimento poetico, il quale è forma che si richiude su se stessa quanto bisogno di scambio, e spesso anche uno per mezzo dell'altra, il che può ingannare. Forma di parole, il componimento poetico incita alle valorizzazioni della for-

ma, suggerisce di decifrare come forma l'oggetto o l'evento, incita a privilegiare e a ingrandire in essi gli aspetti che dipendono dal tempo e dal caso, quelli che tagliano corto con la storia; ed è innanzitutto e soprattutto in questo modo che può far torto alla verità di parola, per la quale la forma non è che un mezzo nell'elaborazione del gruppo sociale, se si desidera una comunione. La forma è lì per tradire, nel testo poetico. E quale potente avversario, poiché si arma di tutte le energie del desiderio le quali s'interessano alle parole soltanto per farne la lingua della loro scena ripetitiva, ovvero un'altra forma, e quanto seducente e facilmente convincente nella sua «retorica» speciosa! Siamo qui sulla strada dell'invasione della poesia, e del pensiero, da parte del neoplatonismo.

Aggiungiamo che all'inizio del corso, e come altri anni, alcune ore erano state dedicate a una diversa questione. L'intento è di sottolineare certi aspetti importanti della creazione o della riflessione estetica del nostro tempo, e stavolta, si è trattato di Paul de Man, il grande teorico e critico che fu l'anima di quella che è stata chiamata la scuola di Yale; e si sono studiati i suoi primi saggi, scritti in francese, per evidenziarne un progetto che fu in seguito da lui rimosso o, in ogni caso, posticipato. Questi saggi sono essenzialmente: *Esegesi di Hölderlin da parte di Heidegger*, «Critique», 1955, n. 100-101, e *Vicolo cieco della critica formalista*, «Critique», 1956, n. 109. L'uno (che ci ha portati a evocare i primi anni di Hölderlin in Francia, dopo la guerra) ribalta radicalmente la lettura «ontologica» di Heidegger. L'altro, altrettanto innovativo, esamina e rifiuta i grandi presupposti dei *new critics* americani, riferendosi anche agli inglesi I. A. Richards e William Empson (il quale non è stato privo d'influenza su Paul de Man). Si è cercato di evidenziare, attraverso l'analisi che de Man fa dell'*illusione pastorale*, gli inizi del pensiero che riassunsero in seguito le nozioni congiunte di *blindness* e d'*insight* (accecamiento e penetrazione intuitiva); e di mostrare che nella lettura dell'«altro critico» – che è quello che ha percepito una verità ma al prezzo di un accecamiento del quale non sa nulla, e che un nuovo lettore può «decostruire» ma anche liberare – Paul de Man trasponeva sul piano dell'intelletto un sogno di

solidarietà attiva la cui origine è cristiana. Ma queste osservazioni devono essere oggetto di un saggio che completerà questo riassunto così come «L'inquietudine di Shakespeare», pubblicato qualche mese fa, riprende un momento del corso dell'anno passato tra altri rimasti non menzionati nel resoconto del 1984-1985.

*

La *seconda ora* (in effetti quest'anno una serie di lezioni, oltre la fine del corso) ha assunto la forma di un seminario nel quale varie persone sono venute a portare la loro testimonianza su una questione che certo rimane aperta e che sarà ripresa, quella del rapporto che si può stabilire in uno scrittore – ma anche in un artista, o un intero momento di una cultura, o di una lingua – tra vocazione e filiazione. Nell'esame del primo concetto ci si atterrà alla vocazione poetica, che è di ritrovare nelle condizioni ordinarie della parola la traccia di un'esperienza sempre attenuata, per non dire occultata nella società moderna, quella del mondo come presenza e non come mero oggetto. E per *filiazione* s'intenderà il modo con il quale una coscienza si determina rispetto ad altri spiriti, incontrati nelle opere della poesia o dell'arte, – e del resto ne bistratta l'interpretazione corrente. Come chi si vota all'attestazione della presenza si riconosce, in quello stesso istante, una famiglia, come interpreterà dal punto di vista della sua intuizione una parola in sé poetica, ma che la sua società ha trasposto in evento meramente letterario, se non anche in documento, mero documento, per lo psicologo o il sociologo? E quale insegnamento si può trarre da queste situazioni per il problema più generale del rapporto tra l'esperienza (morale, religiosa, spirituale) e la scrittura? Queste le questioni che si pongono, e che è forse meglio affrontare dai lati più diversi piuttosto che con un solo approccio, che differirebbe troppi problemi.

Simili preoccupazioni possono sembrare inattuali in un tempo che volentieri pone il problema della poesia in termini unicamente di scrittura, d'intertestualità, di decostruzione dell'esperienza

Yves Bonnefoy

esplicita e di convinzioni del soggetto, ma non è questa la nostra
impressione.

Jules Laforgue: Amleto e il colore

1987-1988*

Per chi si è proposto di studiare Shakespeare e le sue risonanze nella poesia e nella poetica in Francia sarebbe stato difficile lasciar trascorrere il centesimo anniversario delle *Moralità leggendarie* di Jules Laforgue, e della morte di quest'ultimo, senza tentare l'analisi di almeno taluni aspetti di questa grande opera ancora troppo misconosciuta, e ciò partendo dal testo che apre il libro, e ne ha permesso gli ulteriori sviluppi: «Amleto o le conseguenze della pietà filiale». Ma per fare ciò bisognava ripercorrere, non fosse che rapidamente, i primi scritti del poeta, al fine di comprendere gli aspetti psichici, le preoccupazioni estetiche, l'inquietudine della poesia che preparano, spesso a fior di testo, le improvvise decisioni della sua nuova scrittura. E, d'altra parte, occorre riesaminare la fortuna poetica dell'eroe shakespeariano nel XIX secolo, in quel periodo complesso, contraddittorio ma a suo modo coerente, che va dal romanticismo a Mallarmé, del quale le riflessioni su *Amleto* sono coeve della «moralità» di Laforgue.

Furono quindi queste due inchieste a costituire la prima parte del corso. Del secondo punto di vista, si esaminò la successione d'interpretazioni che, da Delacroix a Villiers e a Mallarmé, fecero di Amleto la figura per antonomasia della sovranità dello spirito, del poeta come testimone – nella società moderna nella quale si

* Il corso non si è tenuto nel 1986-1987.

sente in esilio – di una realtà superiore. Poi ci si soffermò sull'idea che fuggevolmente arrischiò Baudelaire, e malgrado la sua vicinanza all'esempio di Delacroix, di un Amleto che si lascia prendere dalla dialettica dell'idealizzazione (quella della donna che ama) e del sospetto (sulla vera natura di questa). Questa sorta di spirito, che forse non idolatra che per meglio sospettare, può essere a sua volta sospettato di non amare davvero, di fuggire il mondo, di disconoscerne il vero valore: l'Amleto di Baudelaire chiama alla riflessione sul risentimento, sulle cattive ragioni della solitudine, certo non è più un modello di lucidità superiore, di sovranità virtuale. Ma anche in questo rimane un riflesso della condizione poetica, la cui natura ambigua comincia a liberarsi, in Baudelaire, della coscienza di sé romantica, spesso così compiacente, così poco critica.

È questo Amleto «demistificato», questo Amleto come lo comprende anche Huysmans, a giudicare da ciò che ne serba – e ne compromette – la figura di Des Esseintes che era fatto per guidare Laforgue nella lettura dell'opera di Shakespeare: perché l'autore dei *Lamenti* era di certo preparato dalle sue frustrazioni, dalle sue angosce, dalla sua straordinaria capacità di penetrazione psicologica, a percepire, dolorosamente, le contraddizioni del desiderio e le false apparenze del sogno. Si sono ritracciati l'infanzia di Laforgue, il suo rapporto con sua madre, con suo padre, il suo sentimento di solitudine, il suo bisogno d'amore ma anche il sospetto che sembra far pesare su tutte le donne, e fu non allontanarsi dall'Amleto «reale», quello che, lungi dal meditare serenamente, liberamente, sul problema dell'Essere di fronte al cranio di Yorick, s'impegola nell'accusare sua madre, negli insulti a Ofelia, e si disprezza, e non sa che morire. Ma Laforgue avverte ciò che Amleto non fa altro che subire, sa evidenziare un'idea che non è nella *pièce* di Shakespeare che un'implicita indicazione, quella dell'atto di fede che metterebbe fine a questo nodo d'ambivalenze, d'esitazioni, e sta qui tutto il senso del racconto che scriverà, non senza mantenere anche stavolta sottinteso l'essenziale. Notiamo innanzitutto che l'Amleto di Laforgue è un «commediante» che non smette d'ingannarsi nei momenti stessi nei quali la sua lungimiranza gli rivela i suoi doppi

giochi. Rimane il prigioniero della propria nevrosi, ma in un testo sorprendentemente attento ai segni e ai modi di questo Inconscio che Freud metterà presto in evidenza; e scrivere così, attraversare e riattraversare le apparenze del dire, capovolgere attraverso l'infinito gioco di parole il suolo del significante nelle frasi, significa andare già avanti nella riflessione sulla poesia, significa già andare oltre, tramite un progetto inedito, la tentazione di denunciarne il valore, di abbandonarlo, che è tanto evidente in questo spirito che è nato troppo tardi nel secolo. All'usura del vecchio lirismo, che è appena stata rammentata dalla morte di Hugo, può rispondere il nuovo brio di una parola esploratrice dei propri sfondi ancora ignoti.

Ma è in un altro modo che Amleto significa maggiormente, è con l'atto di fede che ho menzionato, o per lo meno per via della sua vaga idea, ancora mal percepita: e per penetrare questa si è ripartiti da altri aspetti del racconto, ad esempio la sua intuizione del valore di Laerte – già suggerita da Shakespeare – come figura, nelle ultime righe, della coscienza che si è ri-orientata verso il prossimo, che si preoccupa del richiamo dell'Altro, quando anche questo non fosse metaforizzabile, come nel Goya delle «pitture nere», che da un cane nella notte. Questa lettura, e qui è l'idea che c'impegnerà per l'intero corso, può anche basarsi su un grande indizio, la scoperta del colore in pagine nelle quali comunque predominano il grigio e il nero, come se inizialmente fossero nate dallo sguardo di questo principe che ci è stato detto litografo. Se i «rudimentali tulipani gialli, arricciati qua e là da giunchi fioriti», che si scorgono non lungi dalla fatiscante torre di Amleto – «dimenticata in riva al mare» e ben chiaramente, per parte sua, un mero simbolo – sono ancora un'indicazione simbolica, da parte di questo giallo che dice lo spleen, resta il fatto che questi fiori sicuramente «malaticci» sono in questo orizzonte tutto mentale una macchia di colore come può osservarne un pittore, il che trasforma questo campo verbale, questo monologo senza fine, in percezione di un luogo, non fosse che «rudimentale»: in pittura di paesaggio.

Non senza rapporti, già sottolineati, con l'arte «nordica» – per riprendere il termine di Rosenblum, del quale si è del resto richiamata la tesi – di Caspar David Friedrich, poi di Munch o degli

esordi di Ensor, uno sguardo s'arrischia al di là delle parole, l'evento del mondo si fissa in brume che si lacerano. E in tale presenza, e per quanto incerto di sé ancora rimanga il soggetto, per quanto esitante tra farsi carico di questo reale o cessare d'essere – tra «*essere o non essere*», ha saputo così bene dire Shakespeare –, ecco allora la coscienza in preda a un'evidenza sia residua che primigenia, quella della cosa brutta che nessuna vertigine metafisica può del tutto cancellare, – e che una nuova pratica potrebbe forse estendere, diversificare, abitare, in una vita che riprenderebbe piede tra le cose. È il nostro pensiero che Laforgue ha abbozzato, nel suo «Amleto», questa riconoscenza dell'evento del mondo, possibile fondamento di un nuovo rapporto con se stesso in seno a una parola che alimenterebbe l'attenzione subito portata alla qualità sensibile, avvertita al di là delle investiture simboliche; e anche che ha tentato in seguito di farne nella sua opera stessa – diventata prosa, ovvero accoglienza possibile delle più fugaci annotazioni, sia sensoriali che frutto della vita psichica – un approfondimento conscio e sistematico che avrebbe sciolto per la sua evidenza, per la sua forza semplificatrice e pacificante, le contraddizioni e le ossessioni della struttura edipica, della nevrosi, predominante nelle poesie. Causa di questa idea, di questo progetto, l'intenso interesse e del tutto informato che Laforgue ha sempre avuto per la pittura e affatto nei suoi aspetti letterari: poiché lo si vede appassionarsi alla grande rivoluzione che l'impressionismo ha fatto per l'appunto contro i temi, i significati, i fantasmi, in nome delle percezioni puramente ottiche.

Abbiamo ricordato l'attrazione di Laforgue per l'esperienza dei pittori, che l'ha condotto fin dall'uscita dal liceo negli studi, o alle lezioni di Taine sulla creazione estetica, all'École des Beaux-Arts, ma anche dai collezionisti come quel Charles Ephrussi le cui tele impressioniste lo hanno sconvolto, sommerso, prova che in lui vi fosse una notevole attitudine alle sensazioni più fisiche, più solari, a scapito delle sue fantasticherie di «Pierrot» nella luce speciosa di «Nostra Signora la Luna». «Sono sconvolto da vaste tele limpide nelle quali si potrà fare il bagno», presto scriverà, proscrivendo gli «sfondi mulatti» della pittura antecedente. Spendendo dei «mez-

zogiorni» a «inebetirsi di sole e di verde verzura», è allora colui che non può dubitare che il suo corpo, la sua sensualità, che è intensa, ricusino il suo inconscio, che soffocano nelle pieghe di quelle condensazioni e spostamenti dello psichismo del quale ha fatto fino a quel momento il suo «cappotto d'inchiostro», per riprendere la parola di Amleto; e non ci si stupirà che voglia utilizzare contro questa alienazione, dalla quale non ha tratto che sofferenza, la leva di quei minuti felici durante i quali guarda, con tutto il suo essere, la nuova pittura all'aperto. Questi momenti non sono possibili che perché la sua vita, il suo destino sono allora sospesi, dimenticati? Non sono forse la briciola della sua verità, della sua vera natura, che potrà ancor più liberare e lasciar fiorire? Disfare il fantasma – che è bianco e nero, disegno, lo provano i margini di Hugo, le litografie di Delacroix – attraverso un ricorso al colore, questa immanenza che già aveva liberato Venezia dalla tirannia del *disegno* e che adesso salva Monet, salva Pissarro. Così si suggellerebbe per i tempi nuovi una nuova sorta di alleanza di *pictura* e *poesis*.

Certo, all'inizio, il solo desiderio di Laforgue era stato di scrivere *sulla* pittura: «Prenderò ogni pittore che ha creato un mondo», dice allora, e se vuole ricorrere alla sua capacità di percezione sensoriale – «sarebbe una serie di studi nei quali, per un'accumulazione di parole (senso e sonorità) scelte, di fatti, di sentimenti nella gamma di un pittore, darei la sensazione del mondo creato da questo pittore» – è quindi giocando sulle corrispondenze, come molti prima di lui, e soltanto per imitare un'arte pur rimanendo in seno al proprio. Ma presto Laforgue sostituirà a questa *ekphrasis* sostanzialmente classica un'ambizione ben più grande, che è quella di diventare egli stesso pittore – pittore impressionista – nella scrittura, lasciando che la logica propria del colore, della sensazione ottica, spostino i ghiaccioli del suo immaginario così paralizzante e notturno. È parola per parola, è nella vita propria di ogni parola che Laforgue vuole riprendere alla pittura il suo bene. E il seguito del corso è consistito nell'esaminare questo tentativo, nei suoi mezzi, nei suoi progressi, e la sua riuscita o il suo fallimento nelle situazioni e nei fatti dell'intera opera.

Si è del resto constatato che il progetto, per quanto ardito e nuovo fosse, non aveva nulla di così sorprendente in un tempo nel quale Baudelaire già si era aperto alla vita propria del colore, e l'ha detto, e ha parlato di una poesia che sarebbe stata pittura in pagine come «La Bella Dorotea», dello *Spleen di Parigi*, che si è rapidamente esaminata in qualche aspetto. Sono appena stati rivelati, nelle riviste sulle quali pubblica Laforgue, di Rimbaud il sonetto «Vocali», poi le *Illuminazioni*, è facile mostrare che egli ne subisca il forte influsso. E Flaubert ha lasciato da meditare ai giovani pazzi di «stile» il suo *Giuliano* e anche il suo *Erodiade*. Basandoci sul meraviglioso saggio di Proust, si è rivissuto l'effetto, su uno spirito attento, delle «superfici riflettenti», delle cose «dipinte», che assillano la scrittura di questi racconti: questa parola che afferra il mondo con lo sguardo, fino a ridursi, cosa che Laforgue non vorrebbe, all'attestazione nichilista di un universo impenetrabile quanto scintillante.

Poi si è potuto scoprire che lo stesso Laforgue aveva posto, quasi esplicitamente, il problema, e anticipato rispetto alla sua possibile felicità: è la pagina straordinariamente ricca su «Corinna a capo Misenò», uno dei suoi «più felici» argomenti, egli dice – ma l'opera non è stata scritta, probabilmente. E si è seguita negli scritti della fine dell'epoca berlinese l'evoluzione che fa passare il loro autore dal verso regolare – immagine della nevrosi e in quanto tale sempre più contestato, scosso – all'invenzione del verso libero e alla moltiplicazione dei racconti in prosa, mentre nello spazio delle riflessioni estetiche appaiono testi – i «Paesaggi e Impressioni» – che sono invece proprio degli esercizi di pittore nella materia verbale: senonché in essi permane – «Oh! Il cielo in qualche minuto si era fatto assai curioso là in basso a sinistra» («Sera d'autunno al Luxembourg») – un'esperienza del tempo, vale a dire il rapporto della persona con il suo passato, con il suo avvenire. I «dipinti» di Laforgue sono risolti, arditi, espliciti – «un fumaio di fabbrica sfumacchiava lentamente sbuffi violacei che salivano, si estendevano e si fondevano», si pensa a Jongkind o a Pissarro –, mostrano come i nomi, i verbi, gli aggettivi possano farsi sensoriali quasi allo stato puro. Ma proprio in quanto immagini non rinun-

ciano a formare segni nei quali riappare sul piano visivo l'inquietudine esistenziale che hanno la missione di dissolvere. Così quando Laforgue aggiunge: «E fabbriche, fumi lenti e neri o razzi con getti bianchi. – E il grande cielo burrascoso sul quale era più tragica una donna laggiù a un sesto che veniva a scuotere un tappeto all'angolo di una finestra». Perché è forse un «quadro» questo. Ma non l'opera «impressionista» che restituirebbe al vissuto i suoi equilibri e la sua respirazione primitivi, semplicemente con la felicità della percezione.

La partita s'annuncia difficile. Ma è anche che le occorre un po' più di spazio, e dovrà quindi giocare soprattutto nelle *Moralità leggendarie*, e ad esempio, nel passo dei tocchi bituminosi dell'«Amleto», in cui il colore si distingue appena dalle proiezioni simboliche, fino a «Perseo e Andromeda», che si può leggere – o guardare – come lo si farebbe per una tela ampiamente ritmata dai luminosi colori uniformi di una tinta forte – viola oltremare, grigi saturi di sole. Tali percezioni fatte onde, burrasche, ondate di pioggia, colpiscono, infradiciano un'Andromeda ancora adolescente, «irreprensibilmente nuda, nuda e inflessibile», con i loro schizzi d'acqua salubre, «salute essenziale» direbbe Rimbaud. Andromeda è una messa in scena della coscienza, dell'«anima», di cui ecco ritrovata la bella giovinezza forte e pura. Sembra che non subisca più, se non a fior d'essere, in capricci fugaci come chicchi sul mare, l'alienazione che altrove turba tanti aspetti della vita moderna, anche nelle sue stazioni balneari. Sta in ciò l'*happy ending* della crisi della poesia, come sembra voler chiederci di crederlo l'enigmatico ma comunque piuttosto allegro epilogo, che attirerebbe, se ce ne fosse bisogno, la nostra attenzione sul guardiano d'Andromeda, sull'umile «mostro-dragone», colui che ama, e che vince, quando è in ogni caso una bella figura di Laforgue con qualcosa del suo fisico non fosse che per il carattere? È probabilmente quel che istintivamente pensava Dujardin quando fece di «Perseo e Andromeda» l'ultima delle *Moralità leggendarie* nell'edizione dell'insieme.

Ma non era vero, cronologicamente, il «Pan» è più tardivo, e ciò che occorre è leggere tutti questi testi a vari livelli di una vita, lettura che terrà conto delle ambizioni, delle speranze, ma anche

dei segni di senso contrario, al primo posto dei quali la persistenza del simbolico nel volontarismo delle percezioni deliberatamente sensoriali. E qui sta l'importanza, qui sta tutto il senso del gran racconto che domina l'opera, la «Salomè». Affatto l'ultimo per data, il che lascia aperto il problema degli sviluppi ulteriori, ma il più intimamente impegnato tra i divieti e le trappole della materia fisica, ci ha a lungo avvinti, nella sua scrittura così libera eppure così travagliata, in contatto com'è con gli strati profondi dell'Inconscio. In questo spazio evidentemente sovraccarico d'investimenti simbolici a loro volta già iperattivati dai trattamenti letterari – Mallarmé, Flaubert, Gustave Moreau – Laforgue sta per aprirsi (può aprirsi) la strada di una nuova armonia, fondata sul corpo, sui suoi bisogni primari, sui suoi semplici piaceri? Può (vuole) giustificare la danza di Salomè?

Opera ambigua, se mai ve ne sono, «Salomè» trae forse origine da un desiderio di prendersi gioco di *Erodiade* i cui elementi strutturali – la fantasticheria di Erode, l'arrivo degli stranieri, Iaokanan, la festa e la danza, l'auspicio della danzatrice, poco apprezzato dal Tetrarca che però lo accetta – sono raccolti parola per parola ma del tutto invertiti: poiché lungi dall'essere gli elementi stabili come le rocce di una leggenda chiusa sul proprio enigma, appaiono e scompaiono simili a lembi di reti, tra le onde di una scrittura tutta parentesi e giochi di parole, nella quale la cosa inconscia non cessa di affluire. Qui l'idea stessa di un fatto, di un qualcosa di oggettivo, è come dissolta dal discorso interiore, la parola è onnipotente, e si potrebbe credere che questo partito preso del significante non lasci neanche granché posto alla percezione «impressionista», all'aperto del mondo, ma non bisogna decidere troppo in fretta. Perché, perfino nel suo eccesso, questo gioco di parole è una denuncia – un anno dopo l'*Amédée Floupette*, ma stavolta in modo consapevole, serio, profondo – della poesia decadente, se non di tutta la letteratura: cosa rappresentano quelle Isole Bianche Esoteriche che vivono fuori dalla storia, rituali, totalitarie, e devastate dal tedio che genera l'azione che non ha luogo, la cosa del mondo che non è stata incontrata. Malgrado l'apparenza, Laforgue non ha ancora in «Salomè» deciso della tirannia dell'Inconscio – nel

senso di Freud, non di Hartmann – sui suoi progetti di poeta, e del resto ben si vede che la sua parodia è rivolta principalmente contro se stesso, che moltiplica – corpo grasso e pallido, anima nervosa e violenta – la contrapposizione dei due personaggi: stavolta il vecchio Émeraude-Archétypas e la sua esile, esilissima figlia, tanto esaltata quanto ingenua, questa Salomè che legge von Hartmann e mira all'assoluto del cosmo nelle sue lenti astronomiche ma che si lascia sedurre (e ingravidare) dal primo venuto – tanto più araldo del dio dell'Incarnazione. Niente è deciso quando il racconto comincia, pur se tutto vi è già messo in gioco. Forse Laforgue ha sperato di rinascere dalla morte stessa della sua eroina, una volta dissolta l'illusione.

Nulla è deciso, alle prime righe, ma tutto forse è perduto, non appena «Salomè» trova la sua forma: perché essa si richiude sul tentativo di trasgressione – se non addirittura, semplicemente d'evasione – e s'impadronisce della parola, enuncia la propria legge, riduce Laforgue alla semplice storia del suo rapporto con se stesso, Edipo che è e senza ricorso contro la sua fatalità, benché lucida. Questo rinchiudersi, questa forma dell'opera che soffoca l'autore nella sua stretta, la si avverte da dei *tagli* che si possono fare nella sua materia testuale. Innanzitutto questa lascia trasparire, una volta raggiunto il funereo porto alla Böcklin attraverso il quale si accede alla città del Tetrarca, una specie di cosmogramma, costituito dalle sfere degli astri – oggetto delle meditazioni di Salomè, sia nel suo osservatorio la notte, che per la concezione dei suoi abiti lordi di gioielli e di segni – poi il mondo terrestre, ricentrato sugli antipodi, poi, nell'incerta profondità, l'acquario, un vero labirinto di grotte. Tale struttura evidentemente ripete le rappresentazioni medievali del mondo, ma è inscrivendo in esse una differenza che assume l'aspetto di una confessione. Nel cosmogramma cristiano il Cielo, l'antico *Fatum*, ha visto brillare una stella in più, e la Terra una speranza. Quanto all'Inferno, al centro stesso del globo, cattura il male e finirà, quando i tempi si saranno consumati, per tenerlo lì separato, contenuto per non dire distrutto. Questo schema dunque significa la Presenza, l'Essere: ma nulla di simile in Laforgue. Il mondo astrale per lui non è altro che il turbinio della materia

cosmica, il cieco superamento di tutte le forme dell'esistenza, del pensiero. È l'inconscio stavolta nel senso di Hartmann. Il mondo terrestre, che va dalla nascita alla morte con nient'altro che l'Arte e la Noia, è senza libertà né gioia. E il mondo delle profondità, l'Acquario, rivela che l'essere umano ha in fondo a sé solo forme di vita impenetrabili dal linguaggio, vertiginosamente diverse da ciò che crede di provare o d'essere: è nuovamente il fuori, il caso della materia, sotto aspetti imprevisi ma comunque deserti e terribili.

Altro «taglio», d'altronde, altro cosmogramma di senso e di funzione comparabili, quello che, stavolta «orizzontale», ha come centro questo arcipelago separato da tutto, questa decadenza privata di ogni fede in se stesso, poi, tutt'attorno, il mare «poiché non ci sono altri nomi per chiamarlo» – qui si riconosce, come in «Perseo», la fatalità edipica – e infine, molto lontano, il mondo moderno dell'Azione e dell'Illusorio, nel quale si parla di Progresso, Giustizia, dove ha sognato Iakannan, illuminato o ideologo. Nel Medioevo, sulla carta che è servita da modello, si sarebbe posta al centro Gerusalemme, quando non anche la Città già quasi celeste delle navigazioni mistiche di Galaad. Tale metamorfosi, tale sincope del centro fa di «Salomè» in un secondo modo il diagramma del pessimismo.

Al che s'aggiunge che il progetto di trascendere la nevrosi col colore, di lacerare e gettare il «mantello d'inchiostro», è nel contempo sottolineato, in questo racconto, e sottoposto a duro sospetto; dal momento che la sua sorte è legata a una filosofia che vi è chiaramente inscritta, ma come dottrina ufficiale che Salomè proclama soltanto in uno stoltiloquio in cui si evidenzia, è il minimo che si possa dire, la sua scarsa lucidità. Laforgue, lo si è ricordato a questo punto, è stato sconvolto dalla lettura della *Filosofia dell'inconscio* di von Hartmann, tradotta in francese fin dal 1877; si può temere che nel momento stesso in cui s'impregnava della percezione impressionista, della riorganizzazione della coscienza attraverso questo ritorno all'aria aperta, tentò d'interpretarla con questa metafisica nella quale l'arte non ha senso se non come trasgressione delle nostre rappresentazioni cosiddette illusorie: il che sarebbe ritrovare, al cuore stesso dell'attenzione ai colori, l'eccesso

del mentale sul sensoriale, gli scarti dell'immaginario, i fantasmi che si volevano sconfiggere. Il rischio, che Laforgue non ha potuto non presagire, è grande. Ebbene, ecco che Salomè si staglia sullo sfondo esplicitamente designato dal pensiero di Hartmann, ma non vi si riferisce se non in un discorso buffo e incoerente che ben si vede che l'autore ha voluto fosse una parodia, – di chi, se non di se stesso? Oltre a ciò, questa gentile eroina, evidente oggetto della sua compassione, non beneficerà granché dei principi che professa. Si sa che vorrà che la testa del suo amante galleggi sul mare, fosforescente a causa dell'opale d'Orione che ha posto sulla sua bocca. Ciò significherebbe rendere alle grandi fonti dell'universo, all'Assoluto hartmanniano, l'essere che è il padre del bambino che porta in grembo – quell'embrione che somiglia alla Via lattea – e quindi cancellare dalla sua vita gli aspetti semplicemente umani del momento della sua concezione, così poco prevedibili solo ieri prima dell'arrivo di Iaokannan. Ma Salomè calcolerà male il suo gesto quando si tratterà di gettare la testa di questo dall'alto della terrazza prossima al cielo: «e, stralunata al di sopra del parapetto, con un grido infine umano! essa andò, rotolando di roccia in roccia» – alla sua morte. L'«umano», come ben dice meditativamente Laforgue, non è raggiunto che in modo negativo, in e attraverso questa Morte che significa l'intrappolamento nell'Idea, certo non la liberazione attraverso la grazia delle percezioni cromatiche. Salomè ha voluto «vivere nel fittizio e non con semplicità». Secondo Gustave Moreau e non secondo i pittori discepoli di Charles Henry.

Infatti, in «Salomè», ed è questo l'evento del racconto, il luogo in cui ha il suo senso, la scrittura, è cambiato, rispetto ai «Paesaggi e Impressioni», e questo a causa del sovvertimento di ciò che si voleva colore puro a opera dell'inconscio stesso che si trattava di combattere: a causa del sequestro del sensoriale da parte del simbolico. Se ora si prende il testo al livello in cui è un testo, vi si constata facilmente l'importanza di ciò che è, non colore, ma disegno – quando comunque Laforgue lodava i pittori impressionisti per essersi disfatti di questo. Dell'ordine del disegno sono gli schemi d'universo che ho appena detto, ma anche svariate rappresentazioni che fanno loro eco qui dove si svolge l'azione: ad esempio, la

figura dell'arcipelago, quella del palazzo-labirinto che ha del resto «titanica massa funebre venata di livido», «facciate di un nero d'avorio», un'apparenza d'acquaforte; e le vesti neo-bizantine della stessa Salomè, che sottomettono le stoffe e i colori, questi focolai della sensazione, all'ossatura del suo corpo magro, puro fantasma. Il colore è cangiante in questi abiti, ma sotto l'artiglio del tratto come una gemma in una spilla. Esso non si dispiega se non facendosi forma, alta moda potenziale, come la ruota del pavone che evoca Laforgue. Il fantasma ne ha fatto il proprio fiore.

Lo stesso Laforgue ha parlato dei «fiori strani» della sua «Africa interiore». E si è rilevato, a riguardo, che questa captazione, questa mentalizzazione del dato cromatico somiglia a un'altra, contemporanea, quella di un pittore, Seurat. Questo, che Laforgue ben conosceva, era anch'egli partito dall'esperienza dell'occhio «naturale», della visione puramente ottica. Ma ne *Le Modelle*, fin dal 1887, poi in *La Parata* e *Il circo*, si vede un tratto molto duro, strano, assillato da significati inconsci, prendere nella sua rete, strangolare il sentimento della cosa naturale, quei prati e quegli alberi del periodo antecedente. E anche Seurat morirà. L'esitazione tra «oggettivare il soggettivo», come diceva Kahn nel 1886 nel suo manifesto, nel segno di Wagner e di Schopenhauer (per il quale il mondo evidentemente non è che un fantasma), e interpretare il dato sensibile «attraverso un temperamento», ma che resta «naturale» quanto gli alberi e le nubi, come in Monet o Cézanne: questa esitazione diventa la nuova battaglia, nella quale si decide l'avvenire. E chi sa se il «giardino sospeso» che si trova in fondo al palazzo, da esso separato da un corridoio «umido, interminabile, che sa quasi di agguato», non sia, nel suo sole improvviso, nel suo verde «severo», nei suoi pini «dai tronchi spogli di un tono di carne salmonato» nel cuore del silenzio di una campagna, l'evocazione di un Cézanne per l'appunto di quegli anni o, in ogni caso, di un quadro di quei pittori dell'aperto, la cui influenza su Laforgue si vede come «sospesa», adesso, per l'evoluzione che subisce? In fondo al giardino, che Salomè attraversa, ci si ritrova tra «stagnanti pozze d'acqua in cui s'impantanavano di noia e d'anni dei cigni portatori di orecchi-

ni davvero troppo grevi», il che evoca molto chiaramente la pittura simbolista, derisa, ma imbattuta, se non ormai trionfante.

Del resto occorre, a questo punto della lettura, tornare sull'interpretazione dell'impressionismo che avevano tentato «L'Arte impressionista», il più risoluto saggio di Laforgue, ma anche le sue «Note d'estetica» e «L'Arte moderna in Germania» – come le avevamo ancora in questi mesi, prima della pubblicazione di *Jules Laforgue: critico d'arte* di Mireille Dottin, – e fu per scoprirvi una sorta d'incoerenza che probabilmente spiega l'ambiguità e in fin dei conti il fallimento dell'impresa del pittore nella ricerca dello scrittore. Ogni volta che il giovane poeta parla della nuova pittura, è per celebrarla, ben lo sappiamo, ma anche per interpretarla nelle prospettive di un'estetica metafisica, che evidentemente è un rischio. Così come il nervo acustico non conosce che le vibrazioni sonore, lo specifico dell'occhio, afferma Laforgue, è di non percepire che la vibrazione ottica. All'origine non avrebbe conosciuto che la luce bianca, con ombre indecomposte. Per saperne di più sul mondo c'era bisogno di toccare, il che abituò lo sguardo a contorni netti che riproiettò sull'oggetto: ecco il motivo del disegno, che inizialmente fu un obbligo, ma che non significava altro che un'insufficienza e ritardò l'evoluzione necessaria. Questa comunque ebbe luogo. Con i saggi e gli errori della selezione naturale, pensa questo lettore di Darwin, si è passati dall'acromatopsia alla differenziazione delle onde, dal rosso al viola, oggi si va perfino verso l'ultravioletto, e l'occhio così lasciato libero di essere se stesso ritrova insomma la sua origine che è la percezione ottica pura, anche se significa conoscere ormai dall'interno ciò che all'inizio non era differenziato.

Ma destinare l'occhio del pittore alla mera visione ottica, significa subordinare lo sguardo a incessanti variazioni negli elementi di tono, di valori (in quanto la luce cambia, da un secondo all'altro) e anche a delle interazioni (tra il bianco del polsino, vicino al pennello, e il viola della prugna, ci dice Laforgue) – donde ne consegue che la nozione d'oggetto, e d'altronde anche di soggetto, ne è attenuata, se non anche estromessa dal campo dell'opera. E, di conseguenza, sembra adatta, nel caso degli impressionisti, che scoprono

l'occhio «naturale», questa filosofia di Hartmann che per l'appunto chiede di trasgredire le rappresentazioni, i supposti oggetti, il cui carattere illusorio disturba il divenire dell'Uno-Tutto nel suo gran movimento verso la coscienza di sé. È l'impressionismo che può meglio aiutare l'Inconscio del mondo nella sua avventura cosmica, per quanto questa sia mediocrementemente impegnata in questa «periferia», il pianeta Terra. È esso a potere meglio giungere all'ebbrezza divinatoria del cervello, questo «spasmo» attraverso il quale, dopo la fine di ogni rappresentazione, si può prendere parte al Tutto, a questo assoluto. Notiamolo: l'impressionismo sarebbe così il prolungamento della musica tedesca, che sa udire le voci della foresta quando il nostro classicismo pensava solo a disegnare l'albero. In Monet, sottolinea Laforgue, «tutto è ottenuto con mille lievi tocchi danzanti i tutti i sensi, come paglie di colore».

Ma c'è negli impressionisti una simile rottura con l'oggetto? Di tutte le opere di Monet quelle che più si avvicinano, con le *Ninfee*, alla pura percezione delle vibrazioni luminose – dei «mille lievi tocchi danzanti» – sono le *Cattedrali*, è ad esempio la *Cattedrale di Rouen* di Washington, che si è guardata, pur se il riferimento all'oggetto vi permane forte e ricco di senso. Rivolte verso il tramonto per dire l'avvampare di questo Giudizio finale che metterà fine alla Terra, le facciate fanno della chiesa la porta del cielo. Ebbene, si può pensare che questo «senso analogico» – quello che va dal visibile all'invisibile – sia scomparso in questo pittore che dice l'avvampare nella pietra? Monet assicura la continuità dell'architettura per approfondire la sua indicazione spirituale, cosa ben diversa dal liberarsi di una rappresentazione per l'istintiva felicità dello «spasmo».

Oppure quei papaveri in quel campo, che sono sia dei fiori, nel luogo umano, che un'occasione di colore, – quel rosso, certo attraversato, per quanto fragile sia il petalo, da tutta la grande forza che fa e disfa i mondi. Sempre la pittura impressionista percepisce il senso quanto la vibrazione ottica. Il colore, la luce non trionfano in essa sulla rappresentazione attraverso la quale abbiamo coscienza delle cose. Intensificate, privilegiate le prime? Sì, ma significa allora più vita, per noi, significa meno paura, significa liberarsi dello spirito di possesso: e perciò si dissolvono le letture stereotipate,

impoverenti, ecco l'oggetto assai meno cancellato che lavato, ribattezzato, reso alla sua pienezza, ricondotto al suo più ricco significato, virtualmente, nell'economia che iscrive l'esistere umano nell'universo. Il pittore impressionista ha preso misura sia di una povertà della percezione ottica che dell'insufficienza della nostra esperienza del mondo: e la sua coscienza del luogo terrestre, e della persona che lo pratica, non è affatto trasgredita da un «Inconscio» alla von Hartmann, essa viceversa si afferma, si sente responsabile, alla maniera del poeta che secondo Rimbaud deve «cambiare la vita». Il quadro impressionista è come, se non più di un altro, l'ambito del rapporto con se stesso del soggetto parlante, ed è per questo che è quadro, vale a dire rettangolo di tela, composizione, mentre la percezione cromatica pura non saprebbe che farsene di tali costrizioni.

Si potrebbe d'altronde sottolineare, se si trattasse di spingere oltre la distinzione tra impressionismo e utopia cromatica, che per potere affezionarsi al colore in quanto tale occorre beneficiare della tregua rappresentata nella soddisfazione dei bisogni dall'attività del linguaggio, la quale prevede, organizza, accumula, crea il piacere: il che mostra che nell'arte almeno l'evoluzione dell'occhio non va dall'indifferenziato dei colori all'ultravioletto e oltre ancora, ma estrae dall'interrogazione dei semplici indizi – come nell'animale alla posta – il piacere di guardare in quanto tale: non l'ultravioletto ma l'oltre-bisogno. Liberandosi dei bisogni più materiali la pittura si pone la domanda di un'incarnazione più inglobante, più armoniosa; di un rapporto con l'oggetto nel quale infine questo possa dirsi, e non soltanto essere utilizzato. In ciò sta il senso del disegno nell'impressionismo, che non è tanto disdegnato quanto semmai liberato dalle tensioni che la lettura stereotipata, utilitaristica, fa pesare sulla rappresentazione. Eccola come «aperta». L'essere della cosa vi s'iscrive nel contorno che lo aboliva. Donde anche l'interesse che gli impressionisti manifestano per il disegno dell'Estremo Oriente, questa esperienza dell'Uno nel tratto che si semplifica, e la fascinazione che ha provato Mallarmé di fronte a essi. Lì dove la parola, nella poesia, «abolisce» la cosa, il pittore impressionista la restituisce.

Se è così, vi è quindi un disegno impressionista, vale a dire un'e-vocazione di oggetti in quest'arte, un riferimento al mondo – come del resto l'aveva pur visto un lettore di Laforgue, Georges Duthuit, quando rimproverava a Monet, e anche al pittore delle *Ninfee*, di non dire la sensazione che con un ritardo di «qualche centesimo di secondo», congelata come per lui era «nei fissatori del bagno di ricordo». Duthuit rimaneva laforghiano, in quanto proponeva allora d'esprimere, invece degli aspetti della luce, le «sensazioni» (direi gli effetti) che procura: allegria, leggerezza, ecc. – il che significa fare del colore sulla tela, il colore che dirà la gioia, qualcosa di altrettanto mentale che le screziature degli abiti di Salomè: il fauvismo così come lo intende Duthuit non è altro che un simbolismo ottimista. Ma aveva ragione di pensare che l'impressionismo non fosse la via dello «spasmo», quando Laforgue s'ingannava nella sua interpretazione, col rischio di ritrovarsi, una volta intrapreso il compito, senza l'alleato sul quale aveva contato. Eppure, e ci siamo tornati, aveva sperimentato proprio come un altro, in «Sera d'autunno al Luxembourg», la simultaneità, l'interdipendenza della percezione ottica e del senso. È al contrario del suo lavoro «di pittore» che ha sognato la sua idea d'impressionismo. È per non affrontare le vere esigenze, che sono esistenziali e non meramente ottiche, della percezione del colore.

«Ed è ancora una volta che non avrò avuto la presenza di spirito d'imbevermi della presenza delle cose», scriverà in «Pan e la Siringa», la sua ultima *Moralità leggendaria*. «È più forte di me», anche iscrive in epigrafe all'«Amleto» nell'edizione in volume. Da esperienza della «presenza delle cose», il colore è divenuto in «Salomè» uno dei significanti del racconto che ci fa, in conclusione, della sua incapacità d'incontrare, di possedere la presenza, se non nel caso di quella, spettrale, di «Nostra Signora la Luna», che è la madre per sempre perduta. Ed è dunque nel segno dell'assenza e della disperazione che si deve andare alle altre parti del libro, come si è potuto fare, nelle ultime due lezioni, soltanto per due di esse: «Il Miracolo delle rose» e «Pan e la Siringa, o l'invenzione del flauto a sette canne». È facile vedere che il primo di questi due racconti descrive, per l'appunto, questa fatalità che vota Laforgue alla

memoria, alla solitudine, alla morte, ma non senza fargli sognare il «miracolo» di una trasfigurazione del rapporto con l'esperienza sensibile, qui simbolizzata da quel rosso che è innanzitutto un'immagine allucinatoria, un fantasma – il sangue, la morte – prima di ritornare la felice profusione naturale, quella dei petali di rose: e questo il giorno del Corpus Domini, del Santissimo Sacramento, festa dell'amore che s'incarna. Quanto al secondo, che è l'ultimo scritto di Laforgue, crea subito un rapporto specifico tra testo e percezione dei colori – è la Valle del Prato Screziato «un bel mattino d'estate» in cui vi sono miliardi di «prismi d'ottimismo» nella luce, come talvolta in Seurat – ma questa illusione d'immanenza probabilmente riflette solo il breve momento di fiducia del matrimonio con Leah Lee, che evoca nelle sue buone maniere l'arrivo della Ninfa «inattesa e tutta viva», e presto si dissolve nel testo. Il fauno non fa più «la sua ginnastica». È «disgustato dalle fragole di bosco». Benché sia Pan, il gran Tutto, non è «al mondo», in quanto tra l'*erôtikos*, il *polusporos* che è e la Ninfa perdutamente desiderata sempre veglia l'immagine lunare, stavolta Diana. In ciò innovatore quanto i recenti mitografi, Laforgue ha saputo percepire in Diana e Pan delle forze antagoniste ma in un medesimo ambito, l'esterno della terra coltivata, il luogo in cui erra il pastore e dove l'incrocia la caccia; e interiorizza questa struttura alla propria coscienza di sé, il che gli consente di comprendere il carattere irriducibile della sua scissione interiore, della sua alienazione al cuore stesso della più intima attitudine all'immediatezza naturale. Pan non raggiungerà la serva di Diana che ha inseguito per tutto il giorno; perché c'è in Laforgue una notte che turba il giorno fin dal mattino stesso. Ma attraverso questa riconoscenza accede a un'esperienza. E anche a un progetto, che avrebbe potuto stavolta realizzare, se la morte non fosse sopraggiunta.

Allorché la Ninfa sfugge definitivamente alla sua presa: «O brezze, suavia, tenete, rendetegli la mia anima», lei dice fra i canneti, con la sua voce che è musica. E, gettando il suo «antico zufolo» nel fiume, stringendo le frasche, tagliandole, ricavandone sette canne di varie lunghezze, Pan allora inventa un flauto «e dei più nuovi»: Laforgue accetta nuovamente il canto, in cui passano e du-

rano tutti i dolori, ma che è anche, misteriosamente, un «inno» e non questa illusione senza grandezza che l'«Amleto» aveva denunciato. Questo essere personale, questo soggetto, che il ricorso a Hartmann voleva cancellare dalla scena della creazione artistica e aveva fatto misconoscere nei quadri degli impressionisti, non soltanto è riapparso al cuore stesso della ricerca dello scrittore, ma eccolo capace, tra privazione e parola, d'imporre nuovamente la sua testimonianza. A quali scopi, in vista di quale trasmutazione? Non sapremo mai dove andasse Laforgue, quando la fatica fisica ha cominciato a spezzare il fiato alla corsa metaforica del fauno, ma se muore senza aver potuto abbeverarsi all'immanenza della Natura, alla gioia dei sensi – e del resto proprio per questo – si è riconciliato con la poesia.

Il *seminario* è stato quest'anno di cinque ore. Nel prolungamento del corso, che verteva sui racconti di un poeta, esso è stato dedicato al problema dei rapporti tra poesia e racconto.

Il culto delle immagini e la pittura italiana 1988-1989

La *prima ora* si proponeva di meglio comprendere un aspetto dell'esperienza del pittore – e del resto anche del poeta – che si potrebbe chiamare l'immagine, riferendosi alla celebre frase di Baudelaire, il quale parla di «passione» a suo riguardo e dice che egli stesso le dedica un «culto». Che cos'è un'immagine? Come prima approssimazione, ciò che si serba di un'opera quando in ciò che evoca non si percepisce che quanto tende a fare di questi frammenti d'apparenza pur scelti tra svariati altri un mondo in sé sufficiente, e tanto più coinvolgente per il fatto di non essere in tal modo, ma lo si sa? altro che parziale. Allora il sogno avvince lo spirito, a scapito del bisogno di conoscere. Una supposta mimesi fa leva contro la realtà, o almeno contro la sua figura convenzionale. Tuttavia, non si tratterà per il momento di subito definire troppo precisamente questa componente certamente essenziale della ricezione del quadro e del disegno figurativi. Piuttosto di cercare un ambito nel quale essa assilli la pittura in modo particolarmente forte e chiaro, il che consentirà di studiarla nelle sue diverse e forse contraddittorie forme.

È questo bisogno che ha fatto sì che c'indirizzassimo verso l'arte italiana del XVII secolo, e in particolare verso la scuola romana. Ma per affrontarla dal giusto verso, bisognava ritrovare quelle correnti delle epoche precedenti che preparano all'interesse, alla «passione» per l'immagine, e del resto se ne illuminano, tanto quanto aiutano a comprenderla. E un'altra nozione è apparsa, che è proba-

bilmente articolabile a quella d'immagine attraverso una dialettica che occorrerà anche ritracciare: quella di una riscossa dello spirito, alla fine di queste crisi nelle quali il discorso che dava conto dell'universo si è dissociato sotto l'effetto di proposte – per l'appunto d'immagini – eterogenee, il che priva il segno d'evidenza, e porta vertigine e angoscia nel lavoro dell'artista, questo testimone dello stato delle parole. Per via di una contraddizione che è inerente al linguaggio, simili frasi dissociative sono frequenti nella storia ma il bisogno di realtà – o in ogni caso di coerenza – vi rimane vivo, e sono allora questi sussulti, queste «riscosse», queste nuove partenze che quanto meno si preparano nella ricerca artistica, la quale è quindi destinata a crisi seguite da risoluzioni.

Si è constatato che delle numerose «riscosse» hanno avuto luogo in Europa all'inizio del XVII secolo, e ci siamo in primo luogo ad esse interessati, sia per precisarne la nozione che per preparare a ciò di cui si nutrirà quest'anno la nostra riflessione sull'immagine. In Inghilterra, è un fatto simile che riflette in Shakespeare il passaggio da *Amleto* e *Otello* – questo trionfo del dubbio sull'evidenza – alle certezze della seconda parte del *Racconto d'inverno*: irresistibilmente ciò che è si libera della sua veste fantasmatica, chiarendo questo rapporto tra l'uomo e la donna che è il primo a soffrire – fin dal giardino dell'Eden – quando si disfano quelle coerenze del segno tramite le quali il mondo ha presenza (o quanto meno figura). Poi, nella poesia francese, quella successiva alla fine delle guerre di religione, che hanno frammentato il «popolo di Dio», abbiamo preso come esempi, più a lungo studiati, le opere del resto così diverse l'una dall'altra di Étienne Durand e di Malherbe: quest'ultimo che vuole basarsi sull'autorità e il prestigio del re per dare alle parole un senso che costringerà la natura stessa, e Durand che si è convinto che tutto è «mutamento» senza fine, illusione di uno spirito che non è altro che «vento», nelle sue *Stanze all'Incostanza*, nell'istante vissuto quanto meno come una pienezza. In entrambi i casi, si constata un desiderio di farla finita con la vertigine di fronte al vuoto dei segni – con la malinconia –, si vede che la volontà che vi sia dell'essere coagula nuovamente le parole, restituisce ad esse la capacità d'incontrare la realtà sensibi-

le, di riconoscervi il *brave new world*; ed è questa ripresa in mano del linguaggio da parte della parola che ha permesso il seguito del secolo, «grande» per questo.

Quel che è sconfitto, nel *Racconto d'inverno*, o in questi poeti francesi, è ciò che si può dire il manierismo, che nasce quando una lingua si dissocia, si frammenta e perciò diventa opaca, di fronte al mondo, e tiene avvinto lo spirito ai suoi circuiti frammentati e ai suoi problemi, come se questo stato di rovina facesse paradossalmente d'essi, qualcosa di reale, nel quale si è appena campeggiato tra le rovine d'antichi edifici. Delle forme semplici di questi, le quali strutturavano il luogo terrestre, il manierismo farà materia per fantasmi: ed ecco nuove ragioni di praticare la pittura e nuovi modi di eccellere o perdersi in essa, come l'ha mostrato l'Italia nel XVI secolo. Dalla crisi dalla quale nasce la riscossa dello spirito, non c'era molto da aspettarsi dalle manifestazioni pittoriche della cultura inglese che ha conosciuto la Riforma e il conseguente esilio delle immagini; né dalla Francia, per ragioni più complesse, già brevemente evocate. Ma l'Italia! Nella quale già da tre secoli il divenire della civiltà si era deciso in affreschi e retabli! Di fatto, dalla severità dei grandi Fiorentini dell'inizio del Cinquecento – Pontormo, Rosso, Michelangelo – agli scoramenti e capricci dei mediocri rappresentanti della *maniera* tardiva, immenso è l'ambito di queste ricerche talvolta geniali ma sempre impregnate di contraddizioni dalle quali affiorerà verso il 1580 la volontà di riprender piede su un terreno più solido.

Ma prima di esaminare più da vicino tale nodo e tale risultato forse non era inutile, lo si è in ogni caso creduto, rammentarsi del fatto che la pittura italiana aveva già conosciuto grandi momenti esemplari di questo spirito di riscossa che ci interessa; è sì brevemente tornati a Giotto, allorché dissolse gli stereotipi dello stile greco, poi sul modo in cui Masaccio screditò il formalismo del quale Lorenzo Monaco o Gentile da Fabriano erano stati, e abbondantemente, un così bell'esempio. Fu anche l'occasione di sottolineare brevemente che simili rinnovamenti in pittura hanno l'evidenza dei legami con il bisogno della società; come in questa

Firenze repubblicana che valica nel Quattrocento i suoi confini di città medievale, verso i dolci colli nei quali la natura prende senso. È proprio tale valorizzazione di un'intera comunità, e il volontarismo che ne deriva – questa parola piuttosto che ottimismo – la causa più profonda di questo suolo che d'improvviso, alla Cappella Brancacci, si estende così fermamente sotto i piedi dei protagonisti del dramma, aprendo al luogo come è per un sapere empirico. È essenzialmente su questo terreno che i simboli della tradizione religiosa sono rimpatriati in figure concrete, che li sottomettono alle leggi della natura, il che raddoppia il loro senso che parlava già d'incarnazione; va così soprattutto per il più grande tra questi simboli, la luce, donde in Piero la *pittura chiara*, sintesi infine ottenuta dell'essere sensibile in pittura.

Ma non ci si è soffermati su questi notevoli esempi dell'evoluzione dialettica – *solve et coagula*, avrebbe detto l'alchimia – della ricerca artistica: se non per sottolineare un aspetto della pittura umanista che ci aiuterà a capire le future dissociazioni manieriste. In effetti, una contraddizione va delineandosi nel Quattrocento, che avrà pesanti conseguenze. Da un lato quindi una finestra che si apre – o, per meglio dire, una porta – sulla realtà esterna all'opera: ciò che l'altro significa come vera presenza, e che occorre diventare attenti a quel che è, in altre parole, valorizzare il ritratto, porlo al vertice della poetica (è proprio il caso a partire da Masaccio). «Tra tutti i cittadini, nessuna voce del tutto identica a un'altra, nessun naso», sottolinea Alberti nel *De statua*, citato da Pope-Hennessy in *The Portrait in the Renaissance*, e questa osservazione è lungimirante, dice che occorre aprirsi alla verità altrui invece di tentare di trattenerla nella scrittura dell'opera per privarla in essa di se stessa tramite ciò che, insomma, non sarebbe stato altro se non magia. Come d'altronde già chiesto da Dante, del quale è nota la simpatia, e che ha scritto:

*Poi che pinge figura
Se non posso esser lei, non lo può porre.*

Ma «ogni dipintore dipinge sé», viceversa afferma fin dall'inizio del xv secolo Lorenzo il Magnifico, nella giusta posizione per com-

prendere quel che è lo spirito di dominazione: ed è vero che ogni grande artista, anche preoccupato di conoscere l'Altro, opera e ripete scelte che lo prendono nella rete della sua lingua, facendo autoritratto del ritratto, turbando con il suo *eros*, che è messinscena dell'io, la sua percezione dell'oggetto. Questo rischio fondamentale della creazione non può che aggravarsi quando essa allarga le sue basi all'osservazione del mondo sensibile, diventandone anche più facilmente reperibile – donde l'inquietudine che rende tortuosa, ovvero evidentemente, troppo evidentemente personale la linea di cui Botticelli sa che dovrebbe servire, contorno precisamente osservato, la causa del suo modello – e il senso di una contraddizione interna alla mimesi s'impossesserà degli spiriti. Vi è qui come un peccato originale della rappresentazione, che non è del resto altro che un raddoppio di quello che il cristianesimo associa alla conoscenza fin dalle origini del linguaggio; e che la creazione artistica possa così riflettere il peccato provoca un'angoscia che sconcerterà il volontarismo originario pur facendo precipitare l'evoluzione artistica attraverso la ricerca di soluzioni – o palliativi – al problema che si scopre.

Abbiamo avanzato l'ipotesi che ciò che accadde per la soluzione, ma fu la causa di più mali di quanto non si fosse creduto di guarirne, è il pensiero dei neoplatonici fiorentini, che fa della forma non tanto una categoria estetica, quanto ontologica – sostanza stessa di una realtà superiore a quella del mondo – e postula l'esistenza nell'anima di un'immagine interna, esperienza di forma pura che può aiutare a trasgredire il visibile, in particolare nel lavoro dell'artista. Costui potrà riconoscere grazie all'Idea tutte le virtualità d'assoluto sopite nel suo *disegno*; e la contraddizione dell'opera sarebbe abolita, dal momento che colui che interroga la figura dell'essere amato nel segno della Bellezza trascendente, e così lo rende al meglio di sé, può a sua volta liberarsi dalle pieghe dell'esistenza sensibile, dalle vane disparità, per raggiungere l'altro nell'unità... pensiero certo coerente, ma che impedisce l'incontro con il prossimo, e quello con il mondo, più di quanto non li liberi dal pregiudizio di chi li osserva: i caratteri individuali, che sono particolari, ovvero materiali, dato che divengono una qualità nega-

tiva, lì stesso dove comunque avevano ben dovuto avere un qualche ruolo nell'attrazione esercitata sull'artista da parte del modello. La positività, la sostanza spiccano il volo dal luogo di vita, lì si cercherà senza mai poterli raggiungere in rappresentazioni che restano gravate dall'irriducibile materia, sarà più crudelmente verificabile nella preoccupazione del volto – prova ne sia il celebre sonetto di Michelangelo – e questa sperata redenzione dal peccato dell'arte, concezione cristiana, grazie alla metafisica greca delle Forme, non farà quindi, a conti fatti, che spostare la contraddizione vissuta: essa diviene quella di un ottimismo dell'anima, accolta in cielo, e di una malinconia dello spirito, trattenuto in esilio sulla terra.

Come scrive Ficino in una celebre pagina: «I Pitagorici e i Platonici dicono che il nostro spirito, fintantoché la nostra sublime anima rimane votata alla bassezza del corpo, è sballottato da un'infinita inquietudine; e che spesso dorme ed è sempre insensato; tanto che i nostri movimenti, le nostre azioni, le nostre passioni non sono che le vertigini di un malato, i sogni di un dormiente, i deliri di un pazzo».

Al che si potrebbero aggiungere i «rimorsi dell'artista», poiché in questo nuovo conflitto, che oppone l'in-sé dell'Idea divina al per-me, attraverso-me, di colui che opera, quest'ultimo può solo pensare che al minimo compiacimento per qualcosa del mondo della materia tradisca l'Idea: è Botticelli che si alza in piena notte, pazzo d'angoscia, ed erra, ci dicono, per Firenze perché ha sognato di essersi sposato, bella metafora del suo timore – o del suo desiderio – dell'esistere quotidiano. L'atto dell'artista, la sua stessa aspirazione, si sfaldano, il dolore appare il solo modo che abbia di rendere autentico il suo desiderio, di gridare la sua onestà, ma ecco allora che proprio lì dove Piero della Francesca e l'artigiano di Borgo potevano lavorare fianco a fianco, sono ora separati, da un lato, i grandi spiriti di nostalgia e d'angoscia, come l'autore de *La notte*, e d'altra parte quelli che devono riconoscersi – ma non senza amarezza perché le loro motivazioni sono veramente naturali – degli esseri di questo mondo, vale a dire l'ordinario dei tiepidi o dei mediocri. Il tormento non risparmia nessuno, nello studio

della svolta del secolo. Ci si stupirà che non si entri, quando il platonismo trionfa, in una «zona di turbolenze».

Tanto che il senso d'insufficienza essenziale o accidentale dell'artista troverà allora per significarsi o perfino inizialmente per riconoscersi un nuovo stato del linguaggio, caratterizzato da una sconnessione, ricca di virtualità fantasmatiche, tra i significanti e i significati. Che sia all'epoca precedente Giotto o nell'Angelico o in Piero – o in Alberti, teorico del «decoro», della convenienza nel racconto – i segni iconografici avevano un preciso significato e a fior d'immagine, l'allegoria era rigorosamente controllata, il mantello blu si richiudeva senza sorpresa sull'abito rosso e i pochi altri aspetti tradizionalmente riconosciuti dell'immagine della Vergine, il cui senso come reciprocamente s'infiltrava nel colore blu: insomma, il significato era in pace con il significante nelle opere che erano come il riposo della parola nel rifugio di un sacro inequivoco benché tanto più misterioso. Quanto ai simboli, li abbiamo visti rimpatriati nell'essere sensibile, naturalizzati, luce divina in Piero nella pozzanghera del *Battesimo*, il che significa nella poetica il primato dello studio dei rapporti di continuità tra l'assoluto e il mondo. Ma con il neoplatonismo si crea una situazione strana.

Il ricorso all'ontologia della Forma, che è greca, valorizza in effetti i grandi testi del paganesimo. E allora occorre supporre, *pax philosophica*, un'unica dottrina sotto la diversità delle formule, il che costringe a interpretare i testi ribelli con allegorie talvolta sorprendenti ma che si possono giustificare con pensieri come quello dello pseudo-Dionigi, che afferma che la luce divina deve passare attraverso il filtro delle rappresentazioni poetiche, altrimenti se ne sarebbe accecati, in ogni caso all'inizio delle iniziazioni. Ed ecco quindi autorizzato nell'ora attuale un utilizzo altrettanto libero dell'allegoria in pittura, con diverse conseguenze. D'altro canto l'iniziativa è ormai abbandonata al poeta-teologo, l'unico capace nel contempo d'intellezione e allegoria – è Virgilio cresciuto, Dante ritrovato –, il che estingue nella creazione il lascito religioso delle pratiche artigianali, il senso del bagliore, ad esempio, istintivamente percepito in un colore di gemma o nel semplice rosone disegnato dal compasso. E d'altro canto lo scarto del significato manifesto

o supposto – come in quelle tre Grazie, pur così poco velate, per significare nozioni teologiche – apre, imprevisi contenuti latenti, all'abbondanza di fantasmi, con quanto ciò lascia temere, in alcuni pittori, d'ironia, di potenziale scetticismo. Se l'Uno ama nascondersi nell'allegoria, come anche l'ordinario desiderio, e l'«arguzia di Orfeo» non è quindi priva di qualche pericolo per l'alleanza dell'arte con la fede: dato che l'equivoco del segno ha per effetto di distogliere dall'arte i più esigenti – come Michelangelo quando scrive:

*Onde l'affettuosa fantasia
Che l'arte mi fece idol'e monarca
Conosco or bene, com'era d'error carca*

nel Sonetto LXXVII, verso il 1554 – o di mantenere nell'ambiguità e nell'ossimoro gli spiriti che la fede infervora ma che tracimano da un inconscio ormai mal rimovibile.

Tale debordamento, tale autocompiacimento grazie al piacere dei segni, è certamente ciò che ha luogo sempre più di frequente, una volta passato l'iniziale eroismo, e fu qui l'atmosfera di ciò che vien detto manierismo, ma altresì l'occasione di un'importante testimonianza. In quanto svariate opere di quegli anni – e se ne sono considerate alcune, ad esempio *Il Martirio di Santa Caterina* di Lelio Orsi, dipinto attorno al 1560 a Modena – paiono compiacersi nell'aggrovigliare la loro espressione in modo tale che si direbbe denunciato il groviglio del sistema dei segni dal quale hanno ereditato. Confusione dei piani, colore antinaturale, escrescenza senza piacere né ragione di uno degli elementi del racconto, rotture del cerimoniale –, mancanza di simpatia ostentata, nel caso dei ritratti, per quel modello che ha il torto di ricordare che il mondo esiste, digressioni, eclettismo strano o ridicolo nei riferimenti, insinuazioni che la mimesi potrebbe farsi magia, tutto accade come se l'artista volesse così sottolineare che il rapporto tra la coscienza e la realtà empirica si sia sregolato, scoordinato. E questa ripetizione dell'alienazione ha anche qualcosa di positivo, aggiunge alla conoscenza in un modo che si può dire moderno, in quanto, così

esplorando ciò che è pecca o ambiguità nel discorso della verità, tutto quel che priva il segno di essere il riflesso della cosa, il pittore riconosce a tale segno, e poco a poco a tutte le parole della lingua, di avere un'autonomia – e insomma una realtà, un essere proprio, fosse anche soltanto nell'ordine mentale – che mai era stato ad essi finora concesso.

E non è certo questa un'esperienza felice, nonostante ciò che può sembrare mero gusto del piacere, mero spirito giocoso, nell'arte che allora si cerca nelle corti principesche, perché è angosciante vedersi errare in un'immensa conchiglia dalle spirali labirintiche, la si teme vuota di ogni vita, ci si dice che questo vuoto, in cui riappare il diavolo, che non è altro che il fascino del non-senso, potrebbe essere la fine del mondo. La dissociazione della parola, questi strumenti sparsi, questo corpo nuovamente spezzettato nella risatina dello specchio ricurvo – quello del Parmigianino, bell'esempio dell'intero secolo – nulla di simile che nutra la malinconia, che è non poter fare di una lingua una parola, una malinconia ormai meno esaltata che non francamente deprimente: ciò finirà nel 1605 con il *Lamento della Pittura* di Zuccaro, e non potrà essere superato, trasmutato, guarito se non da una riscossa, da una nuova partenza quanto più vicina possibile alle certezze profonde, irrazionali della vita, e non attraverso lo studio degli antichi maestri che sogna di fare nelle sue nuove accademie l'ultima fase del manierismo.

Al fine di meglio comprendere, dopo il momento del *solve*, quello della riscossa, del *coagula*, si sono allora passati in rassegna i dati di coscienza che, in questo tempo che si compie, erano rimasti positivi, ovvero in contatto con un fuori del linguaggio: e suscettibili, di conseguenza, di essere preservati nella nuova sintesi senza che occorra pensare che siano comunque, alcuni di essi, la sua causa. Di certo il Concilio di Trento, accettando, benché con prudenza, che le immagini concorrano alla propagazione della fede, concede ad esse una responsabilità che può distogliere il pittore dalla sua vertigine di fronte al mondo; e, oltre a ciò, e poiché si vuole l'opera nelle chiese che diranno Dio attraverso la sua gloria, ecco tollerato un lusso del materiale e dell'ambiente che riapre la cosa dipinta al pensiero dello sfarzo, come nell'arte medievale, vale a

dire a un'attesa d'epifania che polarizza i segni, crea delle correnti nella rappresentazione e può aiutare a liberarla dall'astrazione dei fantasmi. Ma il voto tridentino non è accompagnato da proposte concrete, è l'offerta che tende una pagina bianca per un progetto che sta al pittore concepire.

E c'è anche la tradizione veneziana, che ha saputo per parte sua mantenere il platonismo in terra, grazie alla sensibilità romanzesca ereditata da Castiglione, da Leone Hebreo, e approfondita dalle donne che leggono Bembo in lingua volgare. A Venezia si idealizza ma senza cercare di disincarnare, di qui ancora dei begli anni per l'arte del ritratto, che sia praticato direttamente o tramite scene mitologiche che ornano con le loro grazie i giovani senza privarli del loro essere specifico: si è guardato da questo punto di vista Palma il Vecchio, *Marzo, Venere e Amore*, e si è riflettuto sull'autoritratto di Tiziano nella sua *Salomè*, che Panofsky (*Problems in Titian, mostly Iconographic*, 1969) mostra impregnata di fiducia e di approvazione riguardo alle donne. Anche da questo lato è tutto un flusso di transività, di adesione al mondo, analogamente diffuso dalla pastorale, la quale lega il pensiero dell'Essere all'esperienza del corpo e delle cose semplici. La pastorale dissolve con il suo flautino ereditato dal coraggioso Marsia le deprimenti ambiguità del manierismo, osa alzare lo sguardo sulla finitudine – non senza un resto di malinconia, probabilmente incancellabile dalla coscienza artistica – e trova il suo testo sacro a partire dall'*Orlando furioso* nel quale la nobile, eroica Angelica trascorre con il plebeo Medoro qualche settimana presso i pastori in un'affascinante capanna. Ecco un amore secondo natura, non aggrovigliato in una lingua turbata dalla metafisica delle forme. Ma questa accettazione dell'essere istintivo non impedisce ai due giovani d'incidere i loro nomi su delle cortecce, vale a dire di affermarsi a pieno titolo come persone, moralmente responsabili, e il cui voto di fedeltà, che non vi è motivo di mettere in dubbio, annuncia una società liberata dal vecchio sospetto nei confronti della donna. L'amore profano non è più ritenuto indegno di conversare con l'amore sacro, e la natura può affidare la sua bellezza al pittore: Tiziano non preferirà il garo-

fano artificiale al fiore di campo, a questo riguardo già in accordo con la Perdita di Shakespeare.

La pastorale serve la causa della pittura, dato che, in fin dei conti, ritiene che la natura abbia resistito al peccato originale, che sia bella e che il pittore che può vederla, nel suo colore, nella sua luce, parli quindi a monte della parola – la quale ha patito la caduta – e così può lavorare più del poeta a medicarne le alienazioni. Il *locus amœnus* è il quadro stesso nel quale il quadro può raccogliere e far valere quanto di benefico possiede la terra, e quanto degli esseri di buona famiglia comunque sanno comprenderne, di qui un intero ambito per la riflessione del pittore, della quale si sono seguite alcune tappe guardando *Names on Trees*, l'irresistibile libretto di Rensselaer W. Lee (1977), Angelica e Medoro liberarsi del loro triste groviglio in un Ghisi o uno Sprangler, alteri o perversi spiriti manieristici, e vedersi nudi come Adamo ed Eva ma con gioia e innocenza, poi, sulle impronte di un certo splendido Lanfranco – *Angelica che cura Medoro*, attorno al 1605, la *caritas* può trasfigurare l'eros – entrare nei «veri boschetti» del secolo a venire. Da Venezia a Ferrara verso Bologna c'è davvero nel XVI secolo un grande apporto regolare, il richiamo al fatto che il mondo esiste.

Resta che quest'arte, maturata nelle *poesie* di Tiziano, non sarebbe esistita senza per l'appunto Venezia, la repubblicana, la tollerante, senza Venezia né troppo lungi da essa; e che i primi quadri nei quali si evidenzia la riscossa al cuore dell'altra Italia non derivano affatto da questo spirito naturista, ma da dipinti alquanto religiosi. Entrare nel vivo dell'argomento, adesso, spingersi lì dove la pittura si riprende, significa immaginarsi nel 1583 a Bologna, nella chiesa di San Niccolò, dove un giovane pittore di ventitré anni, Annibale Carracci, ha appena svelato la sua *Crocifissione con santi*, con indignazione di tutti i suoi predecessori... E a ragione! Qui i segni, i simboli sono spogliati di ogni ambiguità, di ogni coscienza di sé, più non servono la speculazione dell'intelletto né il narcisismo dell'artista, per quanto troppo trattenuti nello spazio della più ordinaria devozione alla quale offrono la mediazione di figure che sembrano nate da uno sguardo diretto su persone reali, incon-

trate nella vita di ogni giorno. E d'altronde l'orizzonte è basso, il primo piano s'apre allo spettatore, ci si sente invitati a penetrare nell'immagine per confondersi a questi esseri che sono rivolti verso un Dio che è sceso sulla terra. Quando il retablo del Medioevo si richiudeva sul suo assoluto, quando il quadro del Rinascimento, costretto dalla prospettiva, assegnava lo spettatore a un punto preciso dello spazio, così mantenendolo a distanza – e nel manierismo è il luogo stesso a dissolversi –, questo quadro di Carracci viene invece incontro a chi lo guarda, lo incita a venire a controllare tutto, a capire, e il mistero che il credente situa al centro del suo pensiero è in tal modo, non diminuito, ma al contrario disboscato, liberato, il che rende reciprocamente il mondo alla sua legge specifica. Insomma, questo mondo esiste, al di fuori del nostro linguaggio.

Il quadro di San Niccolò, modesto come comunque ancora è, e già gravato di un po' di quell'empatica eloquenza della quale vedremo poi la funzione e il senso in Carracci, è quindi nella sua intenzione, nella sua sensibilità, un evento che sbaglieremmo a sottovalutare, in mancanza della capacità di sapere ben rivivere la situazione del tempo. Quest'opera ha i suoi precursori, ad esempio a Parma, da Correggio a certi Michelangelo Anselmi, ma che non hanno la sua intensità nel ripiegarsi sull'*hic et nunc*, ed è quindi in Carracci – cf. anche il *Cristo morto* del 1582, oggi a Stoccarda, che è innanzitutto la morte, poi Dio – che la rivoluzione ha avuto luogo, cosa che esige che si studi questo grande innovatore con un interesse desto, anche nel caso di opere «dure» come, ancora nel 1583, quella *Macelleria* che è proprio ciò che non ci piace. Ma il senso di questo quadro poco gradevole è di spogliare l'arte del pittore di ogni velleità di facile fantasticheria – sulla società, sulla vita, forse anche sulla promessa divina –, è polemizzare con le poetiche dell'idealizzazione, queste celebrazioni a buon mercato, e non significa affatto escludere la celebrazione più profonda, quella che non ha bisogno della cosa ordinaria. Qui abbiamo un primo esempio di questa attenzione a ciò che è, dalla quale nascerà il «realismo» del grande secolo della pittura, in un Franz Hals, un Vermeer o un Velázquez: e analogamente i due *Bambino che beve* probabilmente dello stesso anno – uno a Southampton e l'altro a

New York – che sono, per dirlo con una parola, il dissolvimento del mitologico.

Cosa è successo? Carracci ha voluto vedere, vedere il suo oggetto in ciò che ha di puramente sensoriale, vedere senza nessuna conoscenza preliminare, vedere attraverso questo puro bisogno istintivo, avido, che pare esista in ogni essere al di sotto di quelle che si possono dire le ideologie dello sguardo: dal momento che lo si vede riapparire in tutti i momenti di frattura nella storia della cultura – ad esempio in Rimbaud, le cui prime poesie sono come nudamente questo ritorno all'oggetto de-verbalizzato. E vedere, riuscire a vedere, ciò crea una corrente tra gli stereotipi della coscienza, nei loro intrichi d'ambiguità, di miraggi, in virtù dei quali l'orizzonte si libera, il che consente l'esperienza diretta, non tanto delle cose particolari, sempre gravate dal linguaggio, quanto del loro fondo d'unità, questo estremo reale al quale si votano i mistici. È una grande arte che così può nascere, con i suoi caratteri ben specifici uno dei quali sarà la continuità delle figure, la loro respirazione di un unico fiato.

Nel paese del *disegno*, occorre dirlo, la continuità della rappresentazione non poteva che essere stata un problema. Quando la realtà è presa di mira oggetto per oggetto, attraverso un disegno che vuole estrapolare da ogni cosa l'idea, delle cesure rimangono tra le figure, che nasconde ma non trascende lo sforzo della *composizione*, tale duplicazione dell'intelletto che vuole riparare i propri danni: non si sfocia che nel discorso. E i più grandi pittori hanno perciò sofferto questa contraddizione in seno alla loro arte, sia confessandolo, come Michelangelo nel tragico *tondo Doni*, che non è che solitudine di tutto, malgrado l'ammassamento di figure, sia imparando a superarla attraverso processi di composizione che suggeriscono l'epifania, come nel caso dell'utilizzo del cerchio in Piero della Francesca. Viceversa Carracci quasi ci offre, nella sua *Assunzione* del Prado, che è all'incirca del 1590, l'introvabile continuità, la fa perfino estendere a chi s'avvicina all'opera, e il mezzo cui ricorre è semplicemente l'osservazione dei suoi oggetti con il desiderio di vederli, come si è appena detto, ma anche pensandoli come si hanno nella vita, nelle situazioni dell'esistere ordinario che

li utilizza attraverso ciò che in essi è già accordo reciproco, continuità. Carracci si affeziona a una razionalità che non è quella della scienza la quale indietreggia per raggiungere l'in-sé delle leggi della materia fisica, ma quella della lingua parlata, la quale vuol mettere in ordine il luogo terrestre – e dunque quella del *logos* divino che si spera in essa virtuale. Ciò che apre questa pittura della realtà ordinaria alla teologia del Verbo incarnato e la rende senz'altro capace di portare la Controriforma in questo ambito delle immagini che gli pare ancora tanto prezioso.

Ma è anche in questo che la riscossa dello sguardo nei miraggi del manierismo rivela che è la propria origine, e non la conseguenza di una riflessione fatta altrove: poiché è nel colore del vino in una caraffa, della luce sul suo collo che è nata nel *Bambino che ride*, ad esempio, e come al di qua delle parole, questa fiduciosa adesione alla vita che fa sì che un pittore possa integrare nel suo progetto in sviluppo la parola della Chiesa post-tridentina. C'era «offerta», dicevamo – un appello riformulato a Bologna perfino alle soglie del 1580 dal cardinale Paleotti – ma Carracci e presto l'Accademia degli Incamminati non hanno risposto all'invito se non basandosi sulla loro esperienza d'artista, e perché non ritenerla qualcosa di altrettanto radicale, dal momento che sa riconoscere l'Incarnazione nell'oggetto qualsiasi nel suo esistere più naturale, più semplice, lì dove vi è questo spessore d'imperfezione, di caso che Dio ha proprio dovuto volere per la sua creazione, ma che la teologia non sa sufficientemente percepire né tantomeno amare, nella sua ricostruzione del rapporto dell'essere umano con la Promessa?

La riscossa è la sua stessa causa; in ciò stesso è, per quanto inizialmente si voglia un «vedere», un sapere – quello di questo potere che abbiamo di basarci su questo essenziale «libero arbitrio» – che può andare oltre la domanda stessa alla quale acconsentirà di rispondere. E constatarlo ci mette in condizione di comprendere uno dei grandi problemi della teoria dell'Immagine. Ma ancora bisogna innanzitutto precisare alcuni fatti.

Il più importante di questi è la Galleria Farnese, perché il lavoro che Annibale Carracci ha in essa compiuto per anni che possono essere detti i suoi più intensi pare contraddire le opere dei suoi ini-

zi. Non si tratta tanto di temi, tutti attinti dalle favole o dai miti pagani, quanto di decisioni stilistiche. Laddove, a San Niccolò, si era accolti, invitati ad ascoltare, a discutere, ora lì si è tenuti a distanza. Ed è certo in primo luogo a causa della struttura dei luoghi, un'ampia sala della quale occorre dipingere la volta, ma è anche per via dell'intento decorativo, che finge di appendere dei quadri, con delle sovrapposizioni, tra statue apparenti, come per ben evidenziare che non si tratti che di quelle immagini che si amano, ma che anche si confrontano, il che sembra costringerci a non essere che spettatori. D'altro canto, la continuità, e la razionalità sono qui di una diversa natura; il *disegno*, appreso da Raffaello quando Carracci è venuto a Roma, è riapparso, nuovamente con le sue forme «intelligibili»; e se esse sono unite in modo meravigliosamente intimo da una musica di corni nei quali soffia una passione molto carnale, l'opera è comunque, a conti fatti, un'idea dell'Essere mediatizzata, un'unità meno immanente che non riconquistata. Ciò non significa allora aver rinunciato al vedere e alle sue conseguenze? Aver ceduto alle seduzioni di una lingua, di una cultura, fossero anche quelle così generose dei Tiziano che si vedevano a Roma a quel tempo – *Bacco e Arianna*, per l'appunto – e ritrovarsi intrappolati in questa verbalizzazione della vista che sostituisce alla solidarietà del soggetto, del mondo, e altrui le nostalgie dell'*eros*, fomentatore d'immagini belle ma irreali? La riscossa non sarebbe stata che un lampo, il Rinascimento, che era così spesso stato il dominio degli artisti – pittori, mosaicisti, scultori, quanti altri! – sarebbe continuato attraverso il linguaggio.

Ma attenzione! L'*eros*, la captazione della forza vitale attraverso il linguaggio, attraverso quelle rappresentazioni che si richiudono sulla loro pura verbalità, frenando lo slancio degli esseri verso l'Uno, è questo un fatto fondamentale della vita, un fatto che anche il cristianesimo non ha mai smesso di vedere come un problema, nel suo pensiero del peccato originale, che non è altro che la percezione di tale rischio della parola: e nel porre questo problema con i suoi pregiudizi specifici, ad esempio il dolorismo della devozione alla Croce, il potere religioso non è stato esente dal recare confusione, sospettando i più naturali attaccamenti in quanto oggetti

prediletti di quel desiderio che passa per il linguaggio e in tal modo si lascia avvincere dalla sua potenza di sogno, ovvero di preferenza di sé. La Chiesa ha confuso la realtà con la sua verbalizzazione, il bene che è nell'una e il pericolo che si aggira per l'altra, e perciò l'*eros*, alla fine del Rinascimento, è allora anche l'oggetto di un'illecita censura, il che fa delle sue espressioni in arte un luogo di realtà (repressa) come di sogno – e della Galleria Farnese un atto forse assai più complesso di una prima idea, un po' troppo affrettata, una riscossa dello spirito nella vertigine dei segni potrebbe incitare a crederlo.

Verso il 1600, notiamolo, molti cercano in Italia – e del resto anche in Francia, è già quel «libertinaggio» che Pintard chiamerà «l'inverso del secolo dei santi» – di ridistribuire il legittimo e l'illegittimo nell'esperienza del corpo, questa parte del mondo. Dei quadri presto vorranno, attraverso trasparenti allegorie, valorizzare il ruolo e i piaceri dei cinque sensi, e come avviene spesso nel segno della musica dei cabaret, dove si spegne quest'eco delle sfere celesti che risuonava in Tiziano, vi è qui un altro pericolo, simmetrico al timore cristiano: si rischia di perdere per volgare edonismo ciò che di scoperta vi è nell'Uno, di senso del divino, nello slancio del desiderio, quando anch'esso avesse gli occhi bendati dal sogno. In queste condizioni, bisogna credere che lo spirito risoluto che ha concepito e realizzato l'immenso progetto della nuova galleria abbia semplicemente adottato nella sua rappresentazione degli amori degli dei un pensiero pseudo-antico e facile dell'*eros* ovunque trionfante? Non ha semmai inteso porre il problema della sua epoca – insomma, quel rapporto da rivedere tra l'amor sacro e l'amor profano – chiarendone i termini, vale a dire seguendo la via dell'*eros*, questa fatalità dell'essere parlante, ma per ritrovarvi gli aspetti ancora censurati della vita che potrebbero essere assunti in una relazione comunque aperta – e in ciò quindi «cristiana» – della persona e dell'altro?

In ogni caso, l'ipotesi ne è stata fatta, a riguardo, e si è anche pensato che tale percorso tutto sommato dialettico del pittore avrebbe consentito di percepire nella sua opera – gabbia di Faraday dello spirito – sia la nascita che gli effetti dell'«immagine». Ma torniamo

a questa struttura del luogo, i *quadri riportati, sovrapposti*, queste scene racchiuse in quadri che si urtano, come dal collezionista, ma non senza essere immersi nella greve schiuma dei loro ornamenti e dell'oro. Questa presa di posizione è per lottare contro l'invasione della *storia* stessa da parte dell'ornamento, come avveniva nel tardo manierismo? Per – qui si riprende l'analisi di Philippe Morel, *Il sistema decorativo della Galleria Farnese: osservazione sui confini della rappresentazione*, in *I Carracci e le Scenografie profane* (Atti del convegno romano del 1986) – de-semantizzare le ramificazioni iconografiche che avevano mischiato in opere precedenti ornamento e scena, luogo dell'immaginario e luogo della verità? In ciò in accordo tanto con la pratica recente dell'Accademia bolognese quanto con la «nuova *episteme*» descritta da Michel Foucault, quella che nega e riassorbe ogni legame di somiglianza o d'affinità tra il segno e la cosa? Certamente, ma concepire questi sontuosi inquadramenti significa anche mettere l'accento su ciò che inquadrano, significa esaltarli, nonostante l'obbligo che l'artista accetta di essere anche un decoratore.

E bisogna allora riconoscere – stavolta con Marc Fumaroli, *La "Galleria" di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profana verso il 1600*, negli stessi atti – una celebrazione che la pittura fa di se stessa, in questa sala nella quale si farà anche della musica? Sì, è vero, ma non se ne concluderà che tale designazione sia accompagnata dalla sensazione che quest'arte virtuosa e ingannevole abbia oggetti illusori, la fiaba stessa, degli dei che «perdono la faccia». Per parte nostra, effettivamente, ci vediamo un'ambiguità, ma tra due modi d'essere dati entrambi per reali, benché a dei livelli diversi. Gli dei della Galleria Farnese hanno una qualità sostanziale che per non essere quella della realtà *hic et nunc*, nel contempo limitata e resa piena dalla finitudine, non per questo è meno affermata con un ardore, una gioia che hanno la loro fonte in quel che è, nella vita, non nel capriccio del pensiero. Si pensi a Rimbaud che in «Genio» scrive: «Il suo corpo! La agognata liberazione, lo sbriciolamento della grazia incrociata di nuova violenza!» per rimodellare la materia del vivere, per illuminarla dall'interno,

e non per sottrarsi ai valori e alle evidenze di un pensiero dell'Incarnazione.

In realtà, ciò che ha voluto Annibale Carracci è – nel contempo riconoscendo, esplorando un aspetto possibile dell'esistenza, e racchiudendolo nell'immagine, debitamente significata in quanto tale – indicare che formula un'ipotesi; è, diciamo, visitare la realtà carnale ma con ancora in mente l'esperienza d'amore cristiano che presagivano le sue grandi intuizioni di vent'anni prima a Bologna.

Cos'era stato per tutto quel tempo? Colui che per il suo senso dell'incarnazione si è ritrovato come naturalmente al servizio del progetto tridentino di diffusione di una parola cristiana; ma anche colui che vi si è comunque immerso in quanto pittore, ovvero in quanto testimone del mondo visibile, come del resto autorizzava il fatto che si volesse proprio che questo mondo fosse opera di Dio e perfino il suo libro; e colui il quale subito ha, ad esempio, incontrato la bellezza dei corpi, e osservato che lì vi fosse per il pittore una dimensione vitale da davvero comprendere e, magari, una responsabilità cui non sottrarsi.

Si sono guardati ammirevoli suoi disegni, nei quali questa bellezza fisica non è più la meditazione di un architetto, come ha voluto la poetica di Leonardo per il Rinascimento umanista, nemmeno lo sviluppo di una forma pura che si fa carne a spirali, come in Raffaello, ad esempio alla Farnesina, né la dolorosa contraddizione di una materia subita e di una idealità per sempre inaccessibile, ed è questo il caso di Michelangelo, ma ciò che constata, senza drammi, uno sguardo che è rimasto di questo mondo: tanto che del resto qui risiede la soglia stessa dell'arte moderna, almeno per l'intera epoca nella quale la coscienza saprà ancora sia la realtà empirica che la struttura cosmica; diciamo fino a Degas, che ha così spesso un tratto tanto simile. Questi disegni, in larga parte preparatori per la Galleria Farnese, mostrano Carracci constatare quindi la pienezza carnale, scoprendo attraverso la vibrazione dei contorni che essa può riempirsi di luce, che ha una leggerezza, un'allegria che non vi è motivo di cancellare dal libro di Dio; e così ritrovandosi essere desiderante ma senza poterne dedurre di essere perciò colpevole, semmai indotto a pensare che sia stato il teologo a mal concepire il

rapporto tra l'etica e l'assoluto. Lo mostrano, non esitiamo a dirlo, che si scopre capace di un sovrappiù di coscienza, nell'esperienza seria della vita: e responsabile della sua designazione, a questo punto della storia, tanto più fortemente e specificamente responsabile quanto vede che un grande artista ha il potere di filtrare l'oggetto che rivela delle tentazioni, associazioni o assilli che ne farebbero cosa impura. L'intero manierismo è alle sue spalle, non dimentichiamolo, non ancora del tutto dissolto. L'arte recente non è stata priva di perversione e colui che si sostituisce ad essa deve affrettarsi a capire che la pittura non per questo cessa d'essere uno dei percorsi necessari della verità che cerca se stessa.

«L'amore è da reinventare», può pensare Annibale Carracci, ma pensare, ancora da cristiano, poiché insomma non fa altro che incitare il credente a vivere la propria fede, a decidere dei propri atti, in una situazione di pensiero che non sia più falsata ormai dalle consegne di un dogma troppo rigido: situazione che i teologi stessi sanno essere il soffocamento della libertà consustanziale alla persona che Dio ha creato, e di conseguenza l'impedimento, condannabile, di ogni atto di autentica responsabilità. L'etica cristiana va rivista, egli ritiene, e in quest'ottica, capiamo allora che questo pittore abbia, in risposta all'«offerta» che gli aveva fatto la Controriforma, proposto uno scambio ai suoi mandanti teologi. Accettando di mettere la sua arte al servizio della Chiesa, chiede come retribuzione il diritto di «esplorare l'ambito del possibile» dalla prospettiva di una gioia di esistere, e di vivere, che potrebbe essere d'altronde, ora notiamolo, la grande risposta di Roma alle critiche dei Riformati: il suo più efficace *aggiornamento*. Malgrado il contenuto manifesto del *Trionfo di Bacco e Arianna*, sul soffitto della Galleria, o semmai nel suo fondo, dove qualcosa di assai a lungo perduto si rivela, il pittore sarà il collaboratore del Cristo, che non è venuto sulla terra per far soffrire ancor di più, o nel modo sbagliato, ma per permettere alla gioia di liberarsi di ciò che ha d'impuro, di perverso, la parola che si è fissata, oggi si dice il fantasma. – Ma non sarebbe che questo, tale pittore nuovo, non sarebbe che l'onesto testimone, nella creazione, del bello che è il bene, che lascia al teologo la cura degli aggiustamenti teorici e al

mistico il compito fondamentale di avanzare nell'amore. Nessuna espressione simbolica delle realtà spirituali nei dipinti della galleria, nessuna esperienza approfondita della musica dell'anima come quando un Tiziano pensava che il compito d'elevazione spettasse in primo luogo all'artista. Nient'altro che l'esame franco e generoso di un aspetto del mondo che spetta alla religione integrare alle sue più vaste prospettive e alle sue estasi più radicali, quando l'avrà ricevuto dal pittore e forse anche dal poeta.

Si va troppo oltre decifrando in questo modo il grande manifesto (in definitiva) di Annibale Carracci a Palazzo Farnese? No, se si pensa all'*Aminta* del Tasso, recente, 1573, e così bene accolta, che celebra di primo acchito la *bella età dell'Oro*, per la sua libertà di costumi; e anche alla *Galatea* di Raffaello e a quello spirito di prima del Sacco del 1527 che adesso – passato lo choc, con la città solcata da viali e che si popola di fontane, con grandi mecenati paganti che sono degli ecclesiastici, con dei giovani uomini di Chiesa appassionati alla nuova pittura – può ritrovarsi e approfondirsi. Non va sottovalutato l'apporto speculativo della pittura in questi anni decisivi. Non è il singolare Monsignor Agucchi ad aver deciso il programma degli *Amori degli dei*, nonostante quel che ne dice Bellori, è semmai Annibale che avrà indotto il suo allievo a ritrovarsi autore di un'importante *Trattato della Pittura*.

E quanto va altresì rammentato è che l'apporto di Carracci è perciò da ascrivere ai poteri dell'immagine, nell'accezione di questo termine che si è suggerita all'inizio di queste riflessioni: in quanto il quadro, alla Galleria Farnese, si è ben concentrato, richiuso, soltanto su alcuni degli aspetti dell'esistenza e del mondo per una proposta che è davvero ciò che può dirsi un sogno, malgrado il suo rapporto con la vita, e questo in antitesi ad altri modi di dipingere che cercano di vedere, soltanto vedere, senza nulla sacrificare all'oggetto. Dai primi lavori di Annibale Carracci a Bologna, ad esempio il *Bambino che beve*, a quei *Polifemo e Galatea*, o *Glaucos e Scilla* di Roma, la pittura si è fatta immagine e l'immagine è in essa apparsa, reciprocamente, in una funzione positiva: quella, liberandolo, di raggiungere pienamente un aspetto empiricamente svelabile, di formularlo, di proporlo. – Resta il fatto che ciò avviene a un prezzo

ancora insospettato, il che fa sì che sarebbe imprudente chiudere qui il capitolo. Si è indicato a tal proposito che la faccia oscura dell'immagine davvero esiste in Carracci, e che si dovrà riscoprirlo.

Ma per fare ciò è indispensabile volgersi ora verso un altro pittore, che chiarirà il problema. Non è parso opportuno presentare troppo diffusamente Caravaggio e ci si è inizialmente accontentati di alcune precisazioni negative, per scartare talune erronee visioni pur spesso riprese. In primo luogo, Caravaggio non è il «realista» che avrebbe aperto la scena della pittura ad aspetti triviali della realtà ordinaria per polemizzare con la pittura che privilegia la Bellezza; dipinge sia i frutti del cesto dell'Ambrosiana che la pianta dei piedi callosa dei pellegrini della *Madonna di Loreto*, non siamo noi oggi a trovare zozza la maggior parte dei suoi personaggi, semplicemente vuol rimanere neutrale quando invece altri pittori praticano valorizzazioni positive: il che lascia la cosa a nudo, in un ambito di realtà senza gerarchie né proposte di modelli. Caravaggio non giudica; e anche quando questa messa a nudo verte sul corpo tanto visto, tanto presente, del ragazzo che gioca a fare Bacco nel quadro degli Uffizi, mai si avverte in lui spirito di provocazione, gusto dello scandalo, poiché la passione di mostrare a fondo, di confessare insomma quanto si diverte a osservare – confessione non priva di rischi nel secolo del «vizio da non rivelare» –, si evidenzia con tanta violenza da non potervi non sentire il bisogno di assumere la più alta responsabilità, quella del vero, quella che non ha altro interesse se non la ricerca del vero in seno al gruppo sociale.

Questi elementi che paiono captati dal di fuori dell'opera non sono del resto che una sua parte, accanto ad altre figure delle quali ben si vede che sono tracciate a memoria più che nuovamente osservate, è il caso di quegli uomini anziani con la bella barba autorevole, e recitano la parte di segni nel trattamento degli argomenti che divengono a partire dal 1600 unicamente religiosi. Ne consegue che quindi non si deve affatto vedere in Caravaggio un artista d'«avanguardia», vale a dire qualcuno che destina il meglio della sua energia a delle innovazioni che per definizione sono soltanto parziali. Caravaggio rimane sempre sul piano della riflessione

d'assieme sull'esistenza e sull'essere che ha portato la grande arte italiana a partire da Cimabue e Giotto, e fu anche immediatamente apprezzato, proprio per questo, dai più grandi – come Rubens che visitò Roma per lunghi periodi dal 1606 al 1608 – quando invece il basso clero di San Luigi dei Francesi o di Santa Maria della Scala s'ingannava sulle sue intenzioni.

Quali furono le intenzioni di Caravaggio, o, per meglio dire, qual è il pensiero, da un lato probabilmente più intuitivo che riflessivo, che dà senso alla sua opera? La risposta va evidentemente cercata in quanto vi è di più immediato nella sua arte, perché essa è stata il suo modo di vivere il suo rapporto con se stesso, e soprattutto in questa messa a nudo di tutto quel che è, che ci ha da subito colpiti, e la violenza nel dirla: basterà percepire le estreme conseguenze di tale partito preso, che vertono sul linguaggio, o, per meglio dire, sulla parola. In effetti, cosa significa andare verso l'oggetto nel suo colore, nella sua sostanza ridotti a loro stessi, privati dell'atmosfera che è il discorso dei significati, dei valori – di qui l'impressione di crateri del suolo lunare che danno in Caravaggio la spalla alla luce, la paglia sul suolo della stalla – se non riconoscerlo un silenzio, un'opacità, e perciò negare il senso che vi arrecano le parole? Ma non significa comunque essersi disfatti del linguaggio, in quanto la cosa, che non esiste che attraverso la parola, è in ogni caso sempre lì, e d'altronde riunire quattro o cinque tipi di frutta in una canestra ben dice il gioco della loro differenza, ovvero l'ordine verbale, con anche qualche allusione – quell'avvizamento delle foglie – al turbamento alla sua origine che si associa a un frutto nel giardino dell'Eden.

Detto altrimenti, Caravaggio esiste, e sa di esistere, in seno al mondo delle parole, responsabili delle situazioni e delle cose, e sarebbe anche un anacronismo immaginare che uno spirito del XVII secolo, intriso di pensiero cristiano, possa voler guardare il mondo come Cézanne lo ha desiderato davanti alla Sainte-Victoire, ovvero come essere grezzo dal quale ogni linguaggio si cancella, e non come struttura dispiegata da un Verbo divino. Ma se Caravaggio rimane in tal modo nella prospettiva delle parole, non per questo meno accede in esse a una posizione del tutto estrema, poiché per

via della neutralizzazione che si è detta, quella del senso, ebbene quelle parole non formano frasi: il linguaggio è pur lì, ma la parola si è zittita. Si guardi ancora questa *Canestra*: queste foglie e questi fiori che si stagliano su uno sfondo spoglio che sembra di prima del mondo, è una separazione di ciascuna delle cose, una solitudine – donde quel fantastico latente – così come la loro precisissima definizione. Il linguaggio è divenuto come estraneo a se stesso. Che ci si volga poi verso il *Bacco*. La medesima canestra è lì, e stavolta si può crederla spiegata, parlata, dal suo rapporto con il resto dell'opera, ma è l'opera nel suo insieme a rivelarsi, viceversa, contrapposizione, non sintagma. L'acconciatura dello pseudo-dio, ad esempio, questa stravaganza, paralizza la testa: il che fa della scena un «quadro vivente» e di quel corpo e di quel volto un riferimento a nessuno d'identificabile, ovvero un estraneo, un enigma. Quanto alla coppa di vino, in fondo a quel braccio talmente più visto che vissuto, e come essa stessa spalancata nella pura visualità, non se ne avverte il legame possibile con l'intento di bere. Quanto si è qui distanti dal *Ragazzo che beve* di Carracci, sguardo sul mistero della vita, non sull'enigma dell'apparenza!

In Caravaggio tutto si separa da tutto, è così che tutto è silenzio. E quando, in quell'altro piccolo Bacco derisorio, il *Bambino morso da una lucertola*, c'è, stavolta, un grido, e reso anche visibile col disegno, tale espressione è così puramente istintiva, così brutalmente biologica in quell'istante così privo di senso, da non essere che un raddoppiamento del silenzio.

Si è anche analizzata la *Zingara* del Louvre, opera che sembra parlare – i gitani, i loro costumi, quell'anello rubato al giovane che sogna, un'autentica scena di genere – non fosse che la penna sul cappello è perfettamente immobile. Quel sismografo quindi non annuncia altro che l'intensità di una distrazione, e si è talmente distanti in quel torpore che l'intero senso svanisce. Quanti quadri di Caravaggio consentono di constatare ciò che si ha tutto sommato pieno diritto di affermare: la cancellazione della parola in seno ai termini, il disseccamento di quell'acqua tra quelle pietre! Ma ciò non si evidenzia in modo realmente dichiarato, assolutamente scarso, che nelle opere più antiche. Non appena Caravaggio si dedica a

un soggetto religioso, si produce uno spostamento dell'attenzione, senza che per questo vi sia una ripresa della parola.

E come potrebbe essere altrimenti, dato che il cristianesimo è al contrario e fondamentalmente, proclamare il valore della parola, sia attraverso l'idea della Creazione, sia attraverso il Vangelo? Di fatto, ne *La Vocazione di san Matteo*, il Cristo chiama, l'eletto intende la voce che gli giunge da Dio, e se un altro degli astanti, il giovane uomo, pare rifiutarsi, con gli occhi fissi sul suo denaro sul tavolo, lo si sente comunque sconvolto... Quindi noi intendiamo delle frasi, in questo quadro, e possiamo aggregare al senso di queste frasi numerosi dei più nuovi aspetti dell'opera, ad esempio quella luce che cade su quella strada come dalla finestrella di una cantina. – Resta che il Cristo non vi appare tanto come l'interlocutore di Matteo, del quale seguiremo la storia, quanto piuttosto un essere che vive altrove, nell'assoluto, votato al sonnambulismo di un'esperienza incomunicabile; e che Matteo non potrà seguirlo, e difatti già non lo segue, se non rompendo con un'esperienza volgare, così poco marcata da segni di qualcosa di mistico. La scena evangelica è ben raccontata, ma sullo sfondo di una trascendenza che riduce a nulla il proprio racconto. Ed è quindi ancora silenzio.

Analogo superamento del discorso del mondo, malgrado la necessità del racconto, nelle *Cena a Emmaus*, della National Gallery e della Pinacoteca di Brera, e soprattutto in *Paolo, caduto da cavallo* sul quale ci si è più a lungo soffermati in quanto tale argomento, popolare nel XVI secolo, consente di ricollocare l'opera di Caravaggio in coda a un'intera catena d'altre, nelle quali vi è il rude Michelangelo della Cappella Paolina. Tutte queste opere, sono racconti, spesso saturi di allegorie; e viceversa Caravaggio, smorza tutti i punti di riferimento, tutti i simboli. La via di Damasco, nel suo quadro? Ma potrebbe anche essere un fondo di stalla, in quel divisorio stretto da una notte profonda. San Paolo? Ma non che un maldestro cavaliere, appena disarcionato? Nulla indica se questa luce venga dal cielo o da una lanterna fumosa; ed è il cavallo – quasi i due terzi del quadro, manto sontuoso e opaco come i frutti della canestra di un anno o due prima – a diffondere in questo gioco di chiaroscuri l'indicazione in definitiva più importante, un

silenzio, quello della vita di prima del linguaggio. San Paolo come San Matteo ha ricevuto un richiamo, ma il quadro comunque non proclama che il divino comunichi col mondo. Allorché la Grazia sfolgora, è per portare dal suo lato dello spirito colui che tocca la sua folgore, ed eccolo straniero sulla terra, in cui l'enigma continua a crescere.

Il che è a conti fatti assai distante dal pensiero tridentino di un Dio che parli nell'universo, ci si sente qui assai più vicini alle Chiese riformate che ha preoccupato l'intuizione gnostica di un Dio separato dal mondo, come in Borromini – che è stato oggetto di una digressione – e ciò su vari piani. Da un lato, si può notare il numero inconsueto, anche per l'epoca, di rappresentazioni di apostoli nell'opera di Caravaggio; una ventina, e in molti dei quadri più importanti. Perché, se non in quanto la vocazione va di pari passo con l'incredulità, per non dire addirittura con il tradimento – sul quale finisce per trionfare – donde tante occasioni concesse al pittore d'incontrare la sua ossessione, che è forse, più profondamente, il timore di essere vittima dell'inganno gnostico, il pessimismo. D'altro canto, è qui il famoso problema della luce caravaggesca, del «chiaroscuro». È in effetti logico che siano presto scomparse nell'opera la pratica della fusione veneziana della luce con la materia – la «luce *natura*», dirà Rimbaud – e con essa il paesaggio, significativamente emarginato dal gruppo stretto delle figure nel *Riposo durante la fuga in Egitto*, questi antipodi dello stesso argomento in Carracci.

La luce in Caravaggio non viene dal sole terrestre, neppure dalla notte in cui brillerebbero stelle, come nel suo perfetto contemporaneo, Adam Elsheimer, che ne richiama tanto segretamente i riflessi, gli echi, la profondità respirante nella sua *Derisione di Cerere*. Ma non è comunque ciò che diffonde una lampada, e lì sta una delle differenze più significative tra il pittore e quelli che vengono definiti caravaggeschi, ad esempio un Trophime Bigot che dipinge *San Sebastiano curato da Santa Irene*, o, imitatore più occasionale, Lanfranc nella sua bella *Adorazione dei pastori* (attorno al 1606-1607, collezione privata, Inghilterra). Le puntuali fonti, luce che giunge da un punto di questo mondo, metaforizzano in que-

sti quadri l'Incarnazione, consentono la speranza, dicono la fede. Non è certo il caso dell'*Adorazione dei pastori* di Caravaggio: qui né il bambino né l'angelo sono fonte di luce, e se ne esiste un epicentro è al di fuori del quadro, in un punto che sarebbe alla sinistra del pittore se partecipasse alla scena, e pare dunque, dal momento che evidentemente è al di fuori, non essere che un fatto del suo mondo, ovvero ciò che utilizza per orientarsi nel suo luogo oscuro, e nulla di più.

È insomma una luce di ricerca, di tentata conoscenza, soltanto tentata, un faro di qui che si vede incontrare i propri oggetti, delimitarli, cercare di forare in essi una profondità, verso la presenza che si sente qui respirare, nella notte del mondo – ma che anche si vede lasciarsi bloccare, all'incirca sempre, da lembi di stoffa, o da una spalla o da delle gambe nude, ed è allora un dispiegamento della qualità sensoriale, un approdo per la felicità di essere pittore, ma senza vera gioia in quanto significa rinunciare al moto che andava verso l'Altro, significa tradire la presenza per la materia. Le macchie chiare sullo scuro, in Caravaggio, queste distese di un colore sia intenso che spento – come si parla di calce spenta –, non è la penetrazione dell'essere da parte della luce, esso si rivela sotto il pennello impenetrabile quanto lo era per la via del marmo in Michelangelo, è uno sfoggio in superficie nel quale rischia di aumentare la tentazione estetica, come saprà Gentileschi: salvo che Caravaggio ne fa l'occasione di un'altra esperienza, quella del suo limite essenziale, del suo esilio.

E in definitiva alquanto ambiguo questo chiarimento di Caravaggio, cristiano per sua ambizione, disperato nel suo agire; ma è comunque chiaro l'insegnamento che ne trae il pittore, quanto la convinzione che lo ha abitato fin dall'origine: l'atto del Cristo, la sua incarnazione, non avrebbe senso, portata che se fosse ripreso, rivissuto dall'essere umano, ma ecco che quest'uomo, Michelangelo Merisi, per quanto ardente sia potuta essere l'ispirazione che lo anima, si lascia bloccare nel corso del tragitto, abbandona il cuore per lo sguardo, rischia di lasciarsi ingannare da quella visione del fuori che si può chiamare estetica e che, essenzialmente pessimista, non può che incitarlo a ripiegarsi su se stesso. Ciò che dice,

chiaramente, il *chiaroscuro* di Caravaggio è che nulla vale quanto la compassione ma che essa è impossibile, almeno nel suo caso, e che ha poco valore quella bellezza frutto delle proprie scelte, delle proprie rappresentazioni del mondo, ma che in questa rete ci vota all'egocentrismo, vale a dire a pensare che l'Incarnazione non sia che un sogno, al quale occorra rinunciare.

È quanto ripetono – e in definitiva forse trascendono – i grandi quadri degli ultimi anni, culmine dell'opera, il *Seppellimento di Santa Lucia*, 1608, a Santa Lucia di Siracusa, e la *Risurrezione di Lazzaro*, a Messina, 1609. *Lucia quasi lucis via*, quella che si strappa gli occhi per aprire la strada alla luce interiore, è proprio ciò che Caravaggio vuole essere, ma nel buco che è il mondo nessuna luce viene dall'alto – anche qui l'illuminazione ha la sua fonte al di fuori del quadro, accanto al pittore – ed eccolo tentato di non serbare della vita che i due corpulenti becchini, amara evocazione del rapporto tra Dio e la materia. Con la *Santa Lucia* si tocca qualcosa di assai oscuro nell'esperienza di Caravaggio. Ma qualche mese dopo l'opera di Messina sa comunque dire una speranza. Non che si sappia che Lazzaro rivivrà in essa, nonostante il suo gesto di Cristo in croce. Così rigide, le sue membra impressionano assai più delle fasce nelle quali Giotto le avvolgeva. Ma se è vero che potrà rispondere al richiamo del Cristo, ciò non è forse dovuto al metafisico bocca-a-bocca che lo lega alla donna china su di lui, sia essa Maddalena, o Marta? Icona, entrambe queste due teste, in seno al grande quadro, icona di una realtà trascendente, l'amore umano, che ecco indicato quale causa profonda della risurrezione se non del corpo almeno della fiducia nella vita.

Dopodiché ci si dice che il segreto di Caravaggio non sia tanto la compassione che fa adirare per il fatto di non essere assoluta quanto l'esperienza di una mancanza nella propria vita di Lazzaro che già va alla deriva verso la sua tomba: la mancanza, verosimilmente fin dall'origine della vita, di una presenza magnetica che gli avrebbe dato più fede negli aspetti della vita che la sua pittura saccheggia. Il suo segreto è la fame di questo amore, il pretendere per se stesso ciò che s'angoscia di non poter dare, proprio per via della mancanza che lo ha frustrato. E l'indicazione in quest'ultimo

quadro è che, se avesse avuto questo amore, Caravaggio si sarebbe alzato, avrebbe camminato, la vera vita sarebbe stata possibile.

E giusto questa osservazione: si è spesso voluto vedere in Caravaggio – a causa di opere come *L'Amore vittorioso*, o di pesanti ambiguità perfino in scene religiose, come ad esempio ne *Il Sacrificio di Abramo* – un pittore erotico in modo assai più marcato e brutale di Carracci. Ma l'erotica in Caravaggio non è che il riconoscimento senza diletto né provocazione di una pulsione subita in modo talmente violento, opaco, fatale, da non potere per lui significare ancora una volta che la notte del mondo. È la confessione senza gioia di un'energia pericolosa che non sarà che materia, che non smuoverà che il nulla, quando non sarà utilizzata per fini diversi dai suoi. Insomma, un *memento mori*, come quei crani nelle *Maddalene* del tempo. Il desiderio è ovunque in Caravaggio, l'*eros* non rinuncia a costruirgli una scena, è il *Bacco*, ma l'uno e l'altro non sono che la cifra a vuoto del superamento che sogna – un superamento che si esita a chiamare *agape*, in quanto questa è una festa della quale questo grande spirito ha perso l'idea. Semmai è la *caritas* dalla quale era nato in Sant'Agostino il dolorismo.

Caravaggio per scordare Carracci, la Galleria Farnese, «la gioventù gentile, eroica, favolosa, da scrivere su foglie d'oro», tutto ciò. Anche per scordare l'arte, e certamente Roma, quel trionfalismo, quel fasto. Eccoci di fronte a un problema che innanzitutto va correttamente formulato. Cosa non facile per via di un'asimmetria che falsa la percezione dei dati. Caravaggio è evidentemente un pittore assai più grande di Carracci. Ma cosa significa questo, se non che vi è in lui quello che per l'appunto abbiamo imparato a ritenere la grandezza, ovvero il coinvolgimento dell'artista – eventualmente quella disperazione, che rifiuta, quella violenza – nell'opera stessa, dalla quale non libera nessuna credenza in più, come era ancora il caso con l'attestazione dell'Idea, fosse anche disperata, in Michelangelo. Caravaggio ha inaugurato l'arte moderna, che è il suo luogo specifico, se non addirittura la sua prigione, e tutto di lui è qui davanti a noi, il che ci consente di ben comprenderlo. – Ma forse occorre anche reciprocamente chiedersi se questa nascita di

un'arte che si confonde con l'esperienza del creatore, e la esprime, non ci renda insensibili ad altri tipi di sforzi, che per giungere a molto meno nell'opera, nella quale non li si vedrà, non per questo sono meno sprovvisi di fini che hanno valore per lo spirito.

Si è osservato a riguardo che pur se non si è segnato nei suoi quadri, non per questo il dramma fu meno un aspetto della vita di Annibale Carracci, con nel suo caso anche il senso di un fallimento. Annibale è ancora giovane quando s'avvicina la fine della sua vita, è in pieno possesso della sua sapienza di pittore e del suo intelletto, dirà il suo amico Agucchi; eppure, non dipinge più granché, una volta ultimati nel 1603 i lavori della Galleria, e ciò, dice lo stesso, per via di una malinconia della quale si possono in effetti seguire i segni a partire dai suoi esordi a Bologna, non soltanto in testi – Malvasia, *Felsina pittrice* – che lo mostrano sotto il «mantello della follia», trasandato come Amleto davanti a Ofelia, ma nei suoi autoritratti, quello di Parma e specie quello, «al cavalletto», degli Uffizi. Carracci non ha certo atteso di essere mal pagato a Palazzo Farnese per lasciarsi andare alla depressione, è fin dal seno di un lutto nervaliano che ha fomentato in questa Galleria in definitiva fuori dal mondo il suo sogno di un'età dell'oro.

Si può altresì notare che la contraddizione qui nascosta comunque non mancò di stabilirsi e significarsi esplicitamente in altri punti della sua opera; è allora quel ricorso alla «retorica», diciamo semmai a quei momenti di vuota eloquenza, che hanno carattere di confessione. Non c'è in un discorso, in un'opera, quel gonfiore, che sentiamo vuoto, se non allorché una parola capisce che i suoi significanti le sfuggono, per via del fatto di non averli abbastanza intensamente radicati in un'esperienza, e tenta a quel punto di rimanere credibile semplicemente attraverso il «terrore»: esagerando i gesti della sua supposta intima convinzione solo perché si sospenda il suo giudizio di fronte a lei, unico modo di non percepire più la faglia sempre più chiaramente aperta tra i fatti e i segni. Da questo punto di vista ogni progetto di codificare, ad esempio, il gesto umano, di dare un senso a degli occhi rivolti verso il cielo, alla mano che si picchia contro il petto, già incita a questo terrorismo e consentirà al nascente dubbio di prosperare in segreto.

E dal momento che la malinconia è sicuramente il dubbio estremo sul valore dei segni, a quel livello profondo al quale sono lì al fine di mediatizzare l'unità e di preservarne o meno la presenza nelle nostre pratiche, nulla di sorprendente che Carracci fin dalla sua giovane età – Carracci malinconico e quindi affascinato da ciò che gli sembra il vuoto – lo abbia significato lasciando che il vuoto s'infiltrasse, nell'espressione dei più nobili sentimenti, tra i significanti e il senso. In effetti, occorre inoltre rilevare che questo male dell'espressione non ha afflitto nella sua opera né i grandi momenti di «riscossa» di cui si trattò all'inizio, né, d'altro canto, i lavori della Galleria Farnese. L'eccesso d'eloquenza è percepibile unicamente nei suoi lavori religiosi; e se questo accadde qualche volta fin dagli anni bolognesi, avviene soprattutto e sempre più all'epoca dei soggiorni romani, durante o dopo gli *Amori degli dei*: il più sorprendente di questi casi essendo *L'Assunzione della Vergine*, di Santa Maria del Popolo, perché è in concorrenza diretta con l'altro *pictor egregius in urbe*, Caravaggio, e pare a quel punto urlargli di fronte la sua sconfitta, pur affermando di avere comunque una fede.

Ma perché questa inquietudine? Ebbene, torniamo alla Galleria Farnese della quale avevamo creduto di poter dire, prima di evocare Caravaggio, che questa splendida immagine aveva un «volto oscuro», che bisognerebbe far emergere. L'opera ne ha una, di luce, si è visto, che si confonde con la rivelazione, con l'espressione, di una verità: la sua sensorialità, la sua sensualità, che sono e debbono essere un aspetto fondamentale della vita, qualcosa d'irrefutabile.

Ma, ed ecco che riparte dalla prima impressione della Galleria, detta sopra, tale verità non è nata da una riflessione su degli esseri in effettiva situazione d'esistenza, come è il caso in Caravaggio, non c'è stato – è proprio questo un'«immagine» – raggruppamento, dispiegamento, analisi di quei caratteri dell'esistenza se non semplicemente sul supporto, la «matrice», di una figura di questa – le belle evocazioni di Arianna, di Marte, per non dire di Polifemo – che possono essere dette una generalità, un po' come è il caso della specie in rapporto all'individuo; e ne seguono con-

sequenze, nella «proposta» anche fatta da Carracci al suo tempo, e nella sua possibile efficacia, che superano di molto, ci sembra, la semplice riflessione che voleva questo pittore sul lecito e l'illecito della pratica cristiana della sessualità e dei sensi.

Votandosi in effetti alla sola osservazione degli aspetti sensuali della condizione umana Carracci non può che restare sul piano delle nozioni, delle parole, che sono fatte per le formulazioni generali e non per le situazioni più complesse dell'esistenza particolare. Insomma, dipinge come la lingua stessa parla, dando all'equazione *ut pictura poesis* una delle sue più semplici soluzioni. Ma che succede quando si rimane così senza reticenza al cuore di una percezione che le parole controllano tanto facilmente? Dal momento che il desiderio, per quanto biologico sia alla sua origine, conosce il proprio oggetto soltanto attraverso il linguaggio, non sarà che più incline a lasciarsi avvincere – tramite queste parole senza rapporti con il vissuto – da situazioni oniriche, diverrà più che mai quel sogno di sé – e tale situazione correlativa dell'io – che possiamo definire *eros*, fondamentalmente irreal e egocentrico.

Ed è qui per noi ritrovare il problema dell'Immagine, è meglio vederne la presenza, ma anche il rischio, al cuore stesso di questa pittura, che si voleva destinata a qualcosa di più del reale. Proprio lì dove Carracci proponeva di «cambiare la vita», e un modo per farlo, non vi è stata altro che una rappresentazione del mondo, troppo coerente e soddisfacente per non essere che parziale, una codificazione di parole che cancella ogni effettiva presenza degli esseri: vale a dire, innanzitutto, l'Altro, e, nello scambio con questo, quella stessa unità del tutto, quell'assoluto che la prima «riscossa», verso il 1583 o il 1584, aveva vissuto in modo così forte soltanto in un po' di vino in una caraffa. Non si può più pensare all'unità, all'esperienza dell'unità, nella nuova situazione se non rendendo più raffinato il sogno, le sue bellezze, in altre parole votandosi alla Forma, il che del resto spiega perché la Galleria Farnese abbia gli «amori degli dei» come argomento e così felice riuscita. Gli dei non sono al di sopra dei semplici mortali che per il fatto di contemplare più direttamente e pienamente di essi questa pura Forma, la quale non è altro, in ultima analisi, che ciò che una lingua sogna

quando non vuole sapere che se stessa, cristallo di relazioni incuranti delle esistenze?

Ora, ciò che adesso va ricordato è che il pensiero cristiano al quale Carracci si è rivolto, per proporgli una nuova pratica, non è affatto, per parte sua, questo consenso al linguaggio. Al contrario, esso è il rifiuto di lasciarsi controllare dalle proprie esigenze metafisiche, vuole mandarne in pezzi il regno, che identifica con la morte stessa dell'anima, si vuole parola che trasgredisce ogni nozione, ogni sistema, ogni idea convenzionale del mondo. Il Cristo è fondamentalmente questa rievocazione dell'Immagine. Garantisce con la sua sofferenza un nuovo dovere, che è quello di rifiutare le forme stereotipate – e quindi alienanti – della parola, vale a dire di amare quel che è e non quel che ha figura. Ecco ciò in cui crede il cristiano ed ecco ciò che permane, a scapito di ogni equivoco, inganno o incoerenza, al cuore del gran sermone proiettato dalla Chiesa post-tridentina.

Ne consegue che Carracci non poteva, come avrebbe voluto, stabilire il dialogo con il suo grande interlocutore: e non a causa di qualcosa d'irriducibilmente non cristiano nella sua concezione della vita sensibile, ma per via dell'intrappolamento della sua intuizione in vocaboli troppo generici per dire altro dalla qualità, dall'apparenza, questi istigatori del sogno e della solitudine. Vuole ricordarsi una parte a torto condannata della vita, mostrare che la carne non è ciò che separa da Dio, ma lo dice professando questo sogno, l'*eros*, che è per l'appunto ciò che il cristianesimo denuncia, come causa dell'oblio di Dio. – E qui, certamente, risiede la sua inquietudine, e ciò che spiega questa magniloquenza che quasi da subito affligge i lavori che compie per la Chiesa. Quel gesto troppo marcato perché la sua credibilità non ne sia compromessa, quelle espressioni che non ci paiono che teatro – pensiamo al *San Francesco* di Venezia, alla *Pietà con i santi* di Parma, alla *Madonna col bambino* di Dresda –, è la conseguenza e, anche nel suo eccesso, la confessione della sua inadeguatezza di pittore, amico delle bellezze della forma, a questa ardua intuizione cristiana dell'*hic et nunc*, del valore assoluto dell'individuo, che pur in cuor suo accetta. E deve quindi vivere tale scarto – difficilmente, siamone certi,

li risiede la sua malinconia che diventa depressione e morte – fino a sognare talvolta un ricongiungimento: dato che la bellezza, per quanto apparente, è comunque, come nell'architettura romana, un mezzo per significare l'ordine, gli equilibri di una saggezza, lo stoicismo, vale a dire una dimensione d'esistenza, nel segno dei fini ultimi. Tale è secondo noi il senso del bel quadro del Louvre, la *Pietà con San Francesco e la Maddalena*, che è, pare, del 1607, e dunque figura tra gli ultimi. Perché il Cristo è qui un atleta del mondo antico, assopito dopo la sua corsa ben preparata e vittoriosa. Non sapendo dire la morte, la risurrezione, la reale trasparenza del cuore, la forma può almeno contribuire al controllo del carattere, alla negazione delle umili tentazioni. Questa *Pietà* ci conduce nelle immediate adiacenze della poetica neoclassica.

In ogni caso non dobbiamo più stupirci delle cornici di Palazzo Farnese: tale designazione del quadro, anche laddove i soggetti avrebbero potuto fondersi nella fluidità di un insieme, non serve tanto per glorificare i poteri della pittura quanto per ricordare che, ahimè, si è qui sotto la sua egida specifica, in questo ambito dell'Immagine in cui si è dissolta la presenza. E semmai ci occorre pensare che tale imprigionamento, in Carracci, fosse dopotutto nell'ordine delle cose, nonostante il suo punto di partenza. Perché gli ordini stessi che ha ricevuti dal mondo ecclesiastico nella sua carriera di pittore erano i primi a prefigurarli: essi non sono stati dovuti alle comunità di credenti, ma alla pressante iniziativa di cardinali della ristretta cerchia papale, che si preoccuparono assai più di costruire una civiltà secolare, con i suoi fasti e anche i suoi piaceri, che non di rivivere l'esperienza cristica: e vollero d'altronde riutilizzare nella nuova Gerusalemme tutte le vestigia d'Atene che vi restano: per lo più copie, ma nelle quali la metafisica delle Forme continua a parlare e a sedurre.

È infatti l'Italia tutt'intera, che trabocca d'immagini da millenni, che non può, quale che sia il suo rapporto con il cristianesimo, che tendere un tranrello a se stessa: come avvenne in modo così evidente nell'epoca manierista, che comprendiamo meglio ora che abbiamo visto la ricerca e il fallimento di Carracci. Ed ecco che una grande domanda si pone, che va oltre il pittore bolognese, pur

scoprendone l'estremo valore, una domanda che ci riporta a quella Cappella di Santa Maria del Popolo nella quale il *San Paolo* di Caravaggio travolge con il suo enigma la Vergine d'altare di Carracci, dalle braccia vanamente spalancate.

In effetti, che vediamo qui? Innanzitutto che i due «grandi» del decennio 1600-1610 sono chiaramente l'uno il contrario dell'altro: l'uno è buio e gelo, il suo *San Paolo* nega che la lingua umana abbia la capacità di dire alcunché, e l'altro è un sermone adeguatamente gonfiato di tutti i temi necessari, con contorno d'esclamazioni e pleonasmi. Ma essi stessi sono una confessione, l'abbiamo capito, ed ecco allora che l'approccio dell'assoluto è qui ancora messo in discussione. Sia per l'intima esperienza, originaria, del suo silenzio, sia per il fallimento nel darle vita, i due pittori constatano che il linguaggio non ha potuto in loro ricongiungere Dio al mondo.

Ma Carracci fa questa constatazione – ed è ciò che, per concludere, gli garantisce la sua importanza – in un modo che preserva tutto un aspetto del problema umano che non si ha il diritto, fosse anche per genio, di dimenticare. Tale aspetto, e ora la nostra domanda, è che pittura e parola sono fatti, in quest'Italia come altrove, destinati a preservarsi, fatti che sono l'espressione di una società che ha diritto ai suoi limiti, alle sue contraddizioni, quando anche fossero generatrici di mancanze: fatti che una condanna troppo brutale e troppo affrettata, come vuole Caravaggio, priverebbe della compassione che merita ogni cosa. In tali condizioni, non bisogna ostinarsi a dipingere? E non bisogna tornare alla prima «riscossa», a quella sintesi del vedere operata all'inverso di molti saperi precedenti attraverso una nuova ricerca, per meglio comprendere se l'assoluto, che è appena sfuggito ai due pittori, non fosse comunque a portata di mano, su strade forse più umili? La grande parola forse è impossibile. Ma è una ragione perché gli scambi cessino, subito a scapito di alcune parole della lingua che rimanevano quelle della condivisione? Vi sono parole da salvare: questa è la domanda che si pone, ci sembra, attorno al 1610, ed era forse proprio ciò che pensava Annibale Carracci dato che lo si vede ricominciare a dipingere in questi ultimi anni, nei quali pur il dubbio lo assilla.

Si è notato a riguardo che è del resto a Carracci che il suo tempo diede ragione, lo mostrano vari indizi. Da un lato, in quegli stessi che sono stati attratti da alcuni aspetti dell'opera del suo grande rivale, Caravaggio, è l'impossibilità in cui si trovano di preservare, e innanzitutto anche di soltanto di comprendere, la sua inquietudine. Quelli che sono assai temerariamente detti i «caravaggeschi» fanno un romanzo delle figure che destinava alla solitudine, al silenzio. Sono come la prova che il discorso interiore è insopprimibile e rammentano che l'illusione, il sogno, l'*eros*, per quanto siano l'egocentrismo, il male che grava sulla carità, non per questo non sono la fatalità della condizione umana che è quella di essere vittima del linguaggio, e così rimangono il luogo stesso nel quale si deve penetrare per incontrare il prossimo. E d'altro canto i migliori giovani pittori di Roma, quelli grazie ai quali l'avvenire cerca se stesso, quelli dei quali usciranno, alla fine del decennio 1610-1620, il grande disegno di Poussin ma anche Pietro da Cortona, furono quelli che erano stati fin da Bologna gli allievi di Carracci, e a Roma rimangono fedeli, come Domenichino, al progetto di un'arte che sia nel contempo natura e cultura; dopodiché, da Mancini (attorno al 1620) a Baglioni (1642) poi a Bellori – la sua *Vita dei pittori*, nel 1672, che rimanda schiena contro schiena Caravaggio e i manieristi – la teoria artistica si schiera nettamente per il partito di una mimesi tale da filtrare le rappresentazioni e i valori che assicurano la sopravvivenza della società. Il XVII secolo romano decide che la parola sia scambio, che valga in quanto tale; e che la pittura sarà al suo servizio. E questo ci mantiene vicini a Carracci, poiché la pensava in questo modo, e ci chiede quindi ancor più di capire perché, dopo questi primi lavori che dissolvevano le chimere, egli abbia monologato a Palazzo Farnese.

Si è abbozzata quest'analisi nelle ultime ore di quest'anno, avvalendoci di un'osservazione dalla quale si potrà ripartire. Questa osservazione è che in questo grande cantiere, ovvero in questa «trappola» che la pittura italiana, misto di cultura antica e cristianesimo, ha incontrato sulla sua strada, è scomparso uno degli elementi che erano stati in Carracci a Bologna una ricchezza potenziale e forse il

mezzo di unire immaginazione e presenza: in altre parole lo sguardo sul paesaggio, lo studio della natura e dell'essere umano in quello spazio e nella sua luce. Sono prove dell'interesse di Annibale per la terra e la gioia di esserci e di viverci i numerosi disegni a partire dal 1580, ad esempio il *Paesaggio con bagnanti* (I Carracci, *Disegni*, Bologna, 1956, n. 236), o il *Paesaggio con un dormiente ai piedi di un albero* (n. 241, fronte) dove in complesso rapporto metaforico lega foglie, nubi e, nell'invisibile ma vicini, i sogni del viandante assopito. La persona è sempre presente in questa evocazione dell'ambiente naturale, sempre lì mostrata in uno dei suoi semplici gesti; tale spazio è un luogo, come nell'arte veneziana che si sente bene che Carracci abbia meditato, quello del retablo di Pesaro, di Bellini, nel quale la terra è detta l'essere stesso, prima di divenire indimenticabile luce del vero mattino, del vero crepuscolo in Giorgione, Tiziano o anche d'altri pittori minori della corte degli Este a Ferrara, come ad esempio Dosso Dossi.

Carracci a Bologna sembrava molto profondamente attratto dalla ricchezza tipica degli alberi, delle acque e dei cieli in quella luce non più *a priori* ma vissuta; e anche in quei numerosi disegni per la Galleria Farnese si ha l'impressione che abbia guardato il proprio modello – come l'ammirevole *Donna con cesto* del Louvre – in una grande luce d'esterni, già pittore all'aria aperta. E la sua pittura ha esplorato le stesse strade fino a dopo la sua venuta a Roma dove, «in seguito e quasi come Tiziano», sottolinea Bellori, incita, dal 1595 al 1602, al rinnovamento di un genere che si era con i Brill e i Tassi molto semplificato e scolorito. Sono allora quelle belle composizioni, *Il Cristo e la Samaritana*, *Il Sacrificio d'Isacco*; e soprattutto la *Fuga in Egitto* – ora alla Galleria Doria – che in particolare lo mostra incontestabilmente creatore di quello straordinario strumento musicale per disegnatore e pittori, il paesaggio «classico» o «ideale». Roma avrebbe permesso a questo convinto realista, sempre desideroso di andare alla cosa più concreta, di abbordare per questa certa via il mondo delle forme, di sentirle la duratura lezione degli orizzonti e delle cime e non l'evanescente cifra dell'Idea? Sarebbe stato uno dei modi possibili di resistere a

quell'inganno che destina il pittore ad attingere l'apparenza da ciò che è, per una pericolosa alchimia nel vascello dell'Immagine.

Ma la *Donna col cesto* che nel bel disegno luminoso sembra andare allegramente per i campi non è più sul soffitto Farnese che una figura mitologica nell'accalcarsi di una folla; e se suggestivi paesaggi appaiono in varie scene – come *Pan e Diana*, o *Paride e Mercurio* – ben si vede che lì non sono che dettagli, del tutto subordinati a una posizione di tutt'altra mira: parimenti travolti insomma, se non peggio, come nella *Fuga in Egitto* di Caravaggio. Il paesaggio, in questa Galleria che deciderà il destino di Carracci, è mero complemento del mitologico, gli fa dono di ciò che del resto non pare altro che bellezza ridente, decorativa.

Orbene, il luogo terrestre, ovvero la natura esaminata e ricostruita dall'essere umano non è il semplice insieme di begli aspetti sensoriali, ma una struttura piena di senso, in seno alla quale il rapporto fra gli esseri può lasciarsi percepire in tutti i suoi aspetti, sia vissuti che sognati. E la pittura di paesaggio è quindi quel che può mostrare che la coscienza non è soltanto la fantasia erotica, ma il lavoro, lo sforzo comune, che sono stavolta esperienze del tempo, della finitudine, e riaprono in tal modo la strada di un'autentica partecipazione a questa unità del tutto della quale l'Idea platonica non fu mai altro che un'immaginazione senza sostanza. Il paesaggio è un'esperienza d'incarnazione, la luce nella quale affonda, per quanto intensa sia, può essere la stessa della nostra vita. E con la grazia della pittura di paesaggio, un pittore come Carracci avrebbe potuto non perdere il contatto con quella parola cristiana che gli rammentava a ragion veduta il valore dell'incarnazione.

Tale interpretazione del paesaggio in pittura come luogo di lucidità in ambito ontologico può sorprendere, data, ad esempio, proprio in Italia, la tradizione pastorale che sembra davvero permeare di sogno le cose terrene ridotte a essenze – ma è forse che non si è posto abbastanza bene il problema di ciò che è pastorale, cosa che dunque andrà fatta, con in mente Poussin e i *Pastori dell'Arcadia*. E per concludere il corso abbiamo proposto di affrontare l'anno prossimo il problema del paesaggio, che è forse il luogo nel quale la riscossa iniziata con Carracci a Bologna avrebbe potuto trovare il

suo secondo respiro, ovvero infine davvero trionfare dei sogni d'intelligibile che scompongono l'oggetto e lasciano lo spirito in preda alla vertigine, in apparenze presto dense di fantasmi. Porre tale problema, e in primo luogo constatare l'interesse che gli è dedicato a Roma fin dalle prime indicazioni di Carracci, benché in uno spirito profondamente diverso, dapprima in Elsheimer, poi nei Poelenburgh, nei Breenbergh, negli Swanevelt che vengono dal nord per aprire sulla campagna romana degli occhi che intravedono anche una poesia nuova, quella del mondo moderno. Queste rovine, in effetti, qui o là nel grande spazio di una civiltà scomparsa, non sono più il modello che propone un'arte classica, per una bellezza delle proporzioni e dei numeri, ma la metafora dell'esistenza nella sua finitudine essenziale, con un vero cielo di soli e d'ombre per accusarne il mistero.

Dopodiché occorrerà raggiungere la grande opera alla quale portano tutte le strade. Poussin che tanto ha amato a Venezia la pittura del luogo terrestre, il rimpatrio del mitologico ai suoi veri boschetti nella vera luce, e che diventerà a Roma l'archeologo per il quale l'antico è innanzitutto un suolo, nel quale rialzare nuovamente un'architettura e quindi elaborare un'etica, non senza però ricevere dai bassorilievi e da Virgilio e Ovidio la lezione che il corpo umano è bellezza, la legittima sensualità, Poussin cerca di riunire le condizioni che facciano sì che l'onesta proposta del pittore non rischi di evaporare nel sogno, lasciando la società alle sue alienazioni pur forse curabili. Egli si pone insomma il problema dell'Immagine. Essa è destinata a non essere mai altro che il trionfo del sogno, dell'*eros* sulla coscienza? Non può diventare, attraverso una meditazione del pittore, il vascello nel quale si trasmuti questa illusione?

Il culto delle immagini (seguito)

1989-1990

Il corso ha ripreso quest'anno lo studio del ruolo nella pittura di ciò che si era l'anno scorso proposto di chiamare «immagine», questo sistema di rappresentazioni, di valori tramite i quali gli elementi del quadro sono dotati dal pittore di un senso che li costituisce come mondo, immaginario ma coerente, attraente, causa di sogni, di nostalgie. E per fare ciò ci si è nuovamente accostati alla pittura che fu fatta in Italia, e specie a Roma, nel Seicento, ma non senza dover tornare a problemi ed eventi di varie epoche anteriori, fine del Medioevo o inizio del Rinascimento.

E incontrando Adam Elsheimer, il terzo grande pittore – con Annibale Carracci e Caravaggio – del primo decennio del Seicento, osservando a piacere opere in apparenza così diverse come la sua *Derisione di Cerere*, talmente intrisa di vita onirica, e i suoi ammirevoli disegni sulla semplice natura colta nella luce diurna, si è effettivamente meglio capito ciò che talune stranezze della carriera di Carracci o di Caravaggio avevano già dato da intendere: ovvero che la pittura di paesaggio è uno dei luoghi in cui si manifesta la lotta tra il sogno e l'evidenza, in cui conseguentemente si articola la dialettica tra il quadro e l'immagine. E se ne è dedotto che questo genere a lungo ritenuto minore era in effetti il cuore stesso dell'esperienza del pittore, e all'origine forse più censurato che misconosciuto.

Bisognava dunque tornare alle sue manifestazioni precedenti; e mettere in evidenza le grandi categorie che hanno regolato il suo

rapporto con il mondo. Avvalendoci di una differenziazione delle nozioni di «terra» e di «natura» – del tutto distinte benché complementari – si sono studiate alcune opere, tra le quali quella di Giovanni di Paolo, nel XIV secolo, e delle testimonianze del medesimo secolo, come quella di Petrarca dopo la sua celebre scalata sul Mont Ventoux, poi si è posto il problema del paesaggio nel Quattrocento, nel contesto di una cultura dominata dallo sguardo, e dalle domande, dell'architetto. Queste riflessioni hanno portato a un'analisi di certi aspetti dell'opera di Piero della Francesca, e in particolare della *Flagellazione*, della quale si è proposta un'interpretazione in relazione con i *Trionfi*. Questo studio sarà oggetto di una pubblicazione.

Il seminario della *seconda ora* è stato dedicato a una ricerca cui si può dare per titolo «Versi e prosa», in quanto si tratta di studiare il rapporto che si è creato in Europa, dal Rinascimento, tra il progetto della poesia, più spesso associato a una preoccupazione per i metri e i ritmi, e la parola della prosa, quella che porta al racconto, al romanzo, al saggio e alla comunicazione ordinaria (azione, comunicazione, vita affettiva nelle sue situazioni quotidiane). Tra questi due impieghi del linguaggio gli scambi sono forse effettivamente più frequenti di quanto non si possa credere. Si scrive una poesia, ma la coscienza che è all'opera rimane determinata, da un lato, dalla parola della prosa, che controlla numerose delle sue associazioni, dei suoi giudizi; e vi è quindi qui occasione di scontro – o di collaborazione – al cuore stesso della genesi dell'opera, vale a dire dei momenti nei quali si decidono le forme che rivelerà e manterrà la sua scrittura. Questa «collaborazione» può andare, dal XIX secolo, fino all'accettazione da parte nel suo testo del poeta di un *aspetto di prosa*, che talvolta fa autenticamente posto al «genio» della prosa, ma che anche talvolta non è che un modo d'intrappolarla in una poesia nuova e più sottile. – Reciprocamente, la parola della prosa può essere colta, allarmata, da un'inquietudine poetica che la impregna in modo effimero o duraturo di tale struttura formale – struttura di suoni e ritmi – che va di pari passo con esso. «Prosa» e «verso» non sono due generi da porre l'uno accanto

all'altro, ma due esperienze che hanno luogo nello stesso momento o quasi nello stesso spirito all'opera, e il poetico è forse semmai l'osservazione e la padronanza di tale coabitazione che la scelta continua del verso, della forma, contro la prosa, la quale, essendo aperta, senza ricorrenze mitiche, senza sogno metafisico sul tempo, non si curerebbe che delle nozioni.

Il problema è complesso, e non può essere definito senza colpi di sonda nei quali si preciserebbero innanzitutto i suoi aspetti, per dirli correttamente, storici: in quanto la dialettica tra «verso e prosa» non può che essere stata toccata dalla moderna sostituzione della concettualizzazione al pensiero simbolico. La sovra-determinazione prosodica delle poesie di Edgar Poe, ad esempio, non dice forse la lotta del suo spirito – quest'altro luogo di simboli – contro quel bisogno d'inferire, di dedurre, di concettualizzare, che appare allo scoperto, al contrario, nei suoi racconti più celebri? L'enigma di Poe dipende sia dalla storia che dallo psicanalista. E «verso e prosa» potrebbe essere così uno dei sismografi necessari allo studio degli sconvolgimenti che hanno colpito la cultura. Dato che la maggior parte delle grandi opere a partire per lo meno dal XVIII secolo – cito a caso Chateaubriand o Guérin, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, per limitarmi alla Francia – prestano la loro pagina a tale sismografo.

Il progetto di quest'anno è stato solo quello d'iniziare a comprendere come si potrebbe concepire lo strumento, come si potrebbe svilupparlo in certi autori, e ciò senza altro programma che non siano gli interessi più specifici di taluni uditori del seminario che compiono su dei piani articolabili ad esso delle ricerche ricche di senso.



Baudelaire

1990-1991

Trascurando per un periodo lo studio della poetica dei pittori del XVII secolo in Italia, la *prima ora* è quest'anno tornata a quei poeti della seconda metà del XIX secolo che furono in Francia all'origine ancora mal esplorata di ogni poesia successiva.

Stavolta si tratta di capire come i giovani della fine degli anni Sessanta dell'Ottocento – Mallarmé nato nel 1842, Verlaine, nel 1844, Rimbaud, nato dieci anni dopo Verlaine ma, si sa, così precoce – presero coscienza dell'«eredità» che lasciava loro Baudelaire, morto nel 1867. Detto altrimenti, che senso gli diedero, che parte ne parve loro criticabile, e come ne discussero tra di loro, tanto che non fu sempre chiaramente che compresero di essersi impegnati in un dibattito simile. Ma lo scopo dell'indagine era anche quello di chiarire certi aspetti dell'opera di ciascuno di loro, per non dire della loro esistenza, come i rapporti conflittuali tra Verlaine e Rimbaud, che permangono oscuri a un livello più basso della loro esperienza.

E per fare ciò era buon metodo cercare innanzitutto degli aspetti che possono essere ritenuti essenziali nell'eredità, per l'appunto; e l'anno fu interamente dedicato, in modo piuttosto imprevisto, a questo studio preliminare, con, in primo luogo, delle osservazioni sulla poesia romantica, della quale *I Fiori del male* sono l'ultimo sviluppo, quanto anche un decisivo superamento. Il poeta romantico, che pensava che il linguaggio, del quale era maestro, avesse una parte divina, aveva voluto riprendere ai teologi e ai preti il

compito di enunciare ciò che è la realtà spirituale e d'indicarne la via; e Baudelaire ha ancora in sé qualcuno che si sente incline a questo ruolo, e capace di esercitarlo: «Elevazione» o «L'Albatro» lo dimostrano. Ma a tale poetica, in fondo sicura e quindi anche felice, nonostante le sofferenze dell'esilio, l'autore dei *Fiori del male* non ha tardato a opporre un pensiero e una pratica che, forse con suo rammarico, la metteranno in discussione in un modo così radicale e inquietante come mai rivelatosi prima, almeno in Francia.

Come prese forma questa critica? Si può iniziare a rendersene conto rileggendo la poesia «Corrispondenze» (probabilmente tra le prime nella genesi dei *Fiori del male*) perché questo sonetto evoca succintamente ma assai precisamente la grande intuizione che ha avuto Baudelaire, agli inizi della sua scrittura, e che ha da allora mantenuta sotto gli occhi della sua poesia. C'era lì, all'inizio, un pensiero del tutto tradizionale. Quando Baudelaire dice, da subito, che la Natura è un «tempio», dato che le cose sono i suoi «viventi pilastri» che lasciano passare delle «parole», significa riferirsi alla tradizione secolare – antica, poi medievale, e ancora attiva nel XVIII secolo, e perfino in epoca romantica dopo il primo choc dell'investigazione scientifica, ma anche dopo alcuni spettacolari fallimenti della ragione – che vuole che le realtà del mondo sensibile significhino per analogia gli aspetti e le qualità del divino, e perciò abbiano ugualmente tra di esse, per famiglie, delle somiglianze di natura spirituale. Così, insegnava Macrobio, un volto riflesso in molti specchi è qualcosa di analogo a ciò che in Dio è la sua gloria, che illumina l'universo.

Ma ciò che caratterizza questo pensiero delle corrispondenze è che esso non riguarda che degli *esseri*. L'alveare, che viene comparato alla società umana, o la rosa, che viene comparata al cosmo non sono dei semplici schemi che il pensiero utilizza, ma delle esistenze, presenti tra le altre nella comunione di tutte le vite create da Dio per riflettere e cantare la sua gloria. E che si tratti, nel confronto, non propriamente di *una* rosa ma *della* rosa non toglie affatto ad essa il suo carattere di realtà incarnata in un istante e in un luogo, in rapporto esistenziale con chi la coglie o con l'albero accanto al quale spunta. Come la fata soggetta alla molteplicità del-

le fatine locali, come la Vergine dietro le Notre-Dame diversificate dalle devozioni e dai pellegrinaggi, la cosa entrata nella rete delle corrispondenze è un essere, non un'idea, un essere che si può percepire soltanto rimanendo a propria volta un essere, nel campo della propria vita più totalmente incarnata. Si è insistito su questo aspetto della teoria delle corrispondenze perché ha una conseguenza che si rivelerà importante per la riflessione sulla poesia. Ed è che il sapere che presta attenzione a queste realtà percepite per analogia è liberato dal rischio di diventare un'apprensione concettuale. Non si controlla con concetti, in effetti, non si può sostituire con una formula l'essere che è qui, davanti a noi, come una presenza e non come un oggetto, non è l'esempio di una nozione, bensì l'interlocutore che risponde a un nome proprio; e l'approfondimento della conoscenza di quel che è può a quel punto avvenire solo in modo intuitivo, trascendente ogni analisi dei suoi aspetti.

Sta qui ciò che si può indicare con una parola, e che Baudelaire utilizza, *simbolo*. Si chiamerà simbolo il tipo di realtà che, coinvolta in una relazione analogica, trascende la nostra capacità di concettualizzarla, non è qui presente se non rifiutandosi a tale tipo d'approccio, e lascia così intravedere, nel rapporto tra i due termini, una profondità allora liberata da ogni rischio d'interpretazione riduttiva. Rosa e mondo insieme, ciò si *vede*, ma non si lascia esaurire da una formula, che sostituirebbe ad essi del linguaggio. Mentre invece l'*allegoria* è quanto deriva dal sapere specifico della lingua, delle sue reti concettuali, e si situa quindi tra il pensiero e il suo orizzonte naturale soltanto basandosi su delle cose che tale lingua vi ha già ritagliato, o ristrutturato, o cerca di ridurre, il che non produce che un discorso, composto d'idee, malgrado apparenti riferimenti agli aspetti concreti della realtà percettibile. È in virtù di questo suo rapporto col simbolo, di questa capacità d'apertura a una realtà metalinguistica – all'unità – che il pensiero delle corrispondenze rimane interessante, anche quando le analogie che ha designato possono apparire superate. È a causa di questo tipo d'intuizione che Nerval ad esso ancora si riferiva un poco prima di Baudelaire, egli che nei suoi *Versi aurei* rammentava che c'è «vita» in ogni cosa.

Lo stesso Baudelaire, che ha letto i *Versi aurei* ne *L'Artiste*, indica chiaramente di rimanere affezionato a tale pensiero, dal momento che la sua poesia è, fin dalle prime parole, al presente dell'indicativo: la Natura è un tempio. Ma ha bisogno d'indicare che le parole che così parlano dell'unità sono «confuse», il che non era quando certo si errava nella *selva oscura* dell'esistenza turbata o inconsapevole, ma non senza incontrarvi segni che stava solo all'individuo capire: come per Parsifal le tre gocce di sangue sulla neve. Solo si sbagliava chi, peccatore, proprio lo voleva. Mentre nel sonetto di Baudelaire è l'unità stessa ad apparire «tenebrosa».

E inoltre – ed è questo il secondo punto essenziale della poesia – è affrontata in modo diverso dalla teoria tradizionale. Alla prima evidenza, che mostra che la Natura è un tempio, un luogo in cui l'unità, il divino, splendono ovunque, in effetti Baudelaire ne sovrappone un'altra: che è che le corrispondenze che l'«uomo», l'uomo d'oggi può afferrare, stanno tra dati *percettivi*. Prima, lo si è appena visto, vertevano su esseri. Perfino il blu del manto della Vergine, in apparenza un mero aspetto, era percepito come un essere. Ora gli «echi» dell'Uno sono – vasto spiegamento dell'ottavo verso – i colori, i profumi e i suoni, vale a dire qualcosa di apparente: si vedrà la rosa, ma come un colore, un profumo, senza preoccuparsi immediatamente, intuitivamente, della sua qualità cosmica, si vedrà del verde – per riprendere un'allusione della poesia – prima di aver visto la prateria, si guarderà il sole, ma senza poterlo fissare, come già Nerval si stupiva che si fosse potuto fare, perché l'impressione ormai passa dal corpo, – quindi si guarderanno semmai tutti i colori, tutte le tonalità cromatiche del tramonto, ricchezza ma nella quale «si fissa» il sangue di ciò che Nerval chiamava «la vita». Diciamo Monet, invece dell'Angelico o di Bellini.

L'analogia si sviluppa, per Baudelaire, sul piano orizzontale dell'apparenza, il che, in ogni caso, ostacola il moto verticale che era da esseri orientato verso il divino. E in ciò il nuovo poeta è davvero il contemporaneo del nuovo spirito scientifico, il quale non vuole più conoscere del mondo che aspetti, concettualizzabili con empirismo e logica, senza attingere ad alcun sapere *aprioristico*, e così apre all'artista – con d'altronde un'indifferenza che ha di che

preoccupare – il campo delle percezioni delle quali il fisico o anche il botanista non sanno che fare: ad esempio quelle macchie su quella mela che non hanno nulla a che vedere né con la sua specie, problema botanico, né col suo modo di conformarsi alle leggi di Newton.

Tale è la seconda indicazione di «Corrispondenze»; ed è quindi utile capire quali conseguenze ne trarrà Baudelaire, in un'epoca nella quale, ad esempio, un Gautier aveva già concluso che il compito dell'arte fosse per l'appunto farsi carico degli eventi sensoriali al loro specifico livello, ma semplicemente per proteggere l'esistenza da un eccesso d'astrazione o di aridità, che un volgare edonismo non compenserebbe se non senza vera felicità. Ci si è soffermati un istante su quest'opera assai più seria e perfino più angosciata di quanto non si creda. Gautier pensa che l'arte debba preservare lo spessore della presenza delle cose. Ma come mai più si raccolgono percezioni di colori, di materie, di sapori ecc., più l'oggetto che in tal modo si costituisce sembra vuoto, gravido di segni dall'esterno, vuoto dall'interno, a immagine e somiglianza di quei mobili, monumenti, abiti, ninnoli dell'epoca che rotola verso il Secondo Impero? Perché le piume cadute dell'Uno non possono essere riattaccate che su questa «inattività», come dirà Mallarmé, e in apparenza? «Sinfonia in bianco», ad esempio, in *Smalti e Cammei*, esprime questa inquietudine, constatando che la tastiera della percezione dei colori, per quanto capace sia d'iridescenze e di mezzetinte in preludio a Debussy, non può dire, metaforizzata dal bianco funebre, altro che la morte: morte di questa «vita» che Nerval quindi ancora sapeva essere in ogni cosa. Gautier capisce che la sensazione non è una soluzione in se stessa, perché può essere il godimento codificato che è gioia di possidente – sarà detestato il «borghese» –, che reifica; e perciò tenterà di dare una dimensione spirituale alla sua sensibilità insomma troppo limitata proponendosi di utilizzarne i mezzi in un «lavoro», quello della produzione di un'opera vinta su una materia ribelle: ma senza poter definire il Bello che dovrebbe nascere da questo lavoro. Alle percezioni più ordinariamente sensoriali non vi è complemento nello spirito

se non le costrizioni di un formalismo esacerbato da regole? Per quanto triste fosse, questo lavoro somiglierebbe a un gioco.

Esistono profonde affinità tra Baudelaire e Gautier, e si vedrà che Baudelaire ha riflettuto su questa idea di un lavoro, ma è anche in contrasto con Gautier che forse può più direttamente e più fortemente rivelarsi l'originalità nel secolo dell'autore dei *Fiori del male*. E quanto si è in primo luogo rilevato è che c'è tutto un piano, in «Corrispondenze», nel quale questi non pare provare da parte sua nessuna inquietudine in presenza, e nella pratica, del nuovo spazio delle percezioni. Certi profumi sono detti «corrotti», ma non sono senza «espansione» né «grandezza»; e altre percezioni sono date per «fresche», «dolci», «gioiose», con nel profondo degli aspetti del mondo che hanno, praterie, carni di bimbo, oboi, dell'infinito in dispensa. Quanto alla musica che può nascere da queste varie scale, essa appare capace, appunto come quell'oboe, di «cantare», forse non senza malinconia, in modo un po' velato ma che rimane vivo, dei «trasporti» che non sono unicamente dei sensi. Baudelaire usa perfino la parola «spirito».

È infatti questa presenza di una musica che d'altronde garantisce a «Corrispondenze» la sua almeno relativa felicità, e ciò in quanto consente a Baudelaire di preservare, malgrado l'oscuramento dei simboli, la prescienza di un'unità della quale ogni musica è capace. Un'evidenza, per Baudelaire, a questo livello della percezione che potrebbe ridursi a dei piaceri o a delle sofferenze solo del corpo: se ci sono rumori ci sono suoni; se c'è colore ci sono toni che permettono accordi, e se ci sono odori c'è anche, ed è essenziale, come vedremo, profumi che analogamente si compongono. E in questo possibile ci sono anche e subito dei fatti: quei «lunghi echi» che si odono risuonare non appena i dati sensoriali sono percepiti. Constatiamolo: l'esperienza dei sensi è da subito per Baudelaire un'armonia, qualcosa di oltre il sensoriale che pur rimane, un'unità in questa armonia, e quindi una sorta d'essere, malgrado il dissolversi delle presenze d'esseri che è stata notata in precedenza. Insomma, un mistero, nel senso forte del termine, un mistero che Baudelaire stesso indica, lui che avrebbe potuto scrivere «il y a» (ci sono) per dire il fatto e la varietà di suoni, profumi

e colori, ma che ha preferito «il est» (vi sono)¹. Alla materia stessa un essere rimane avvinto.

E questa strada può anche nuovamente condurre non soltanto a dell'Essere, ma a degli esseri – a un intero mondo, con la sua struttura, il suo ordine, come al tempo delle antiche corrispondenze – perché le analogie tra i colori, i profumi, i suoni possono, in seno alla musica che hanno in comune, virtualmente aiutare a liberare tutti questi dal loro intrappolamento nell'esperienza ordinaria e a combinarli per intravedere, in ogni caso, realtà certamente immaginarie, ma comunque dotate di tre dimensioni dell'esistenza. Che si pensi a delle idee di Rousseau nel *Dizionario di musica*: a delle evocazioni di prati, di ruscelli nelle frasi della *Sinfonia pastorale*: alle essenze «obbiettive» del mondo medievale delle corrispondenze possono sostituirsi, grazie alle analogie tra il colore e il suono, ad esempio quei ruscelli, quegli oggetti mentali, meramente mentali ma più soddisfacenti per lo spirito di quelli esistenti – e di conseguenza, forse più veri, scoperti in tal modo al di là del mondo imperfetto dall'opera del poeta.

Dato che è stato fornito esempio dell'oggetto mentale nella pratica di Baudelaire, affidandosi a suggestioni che «l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso» di «Corrispondenze» facilmente propongono tra altri: e fu parlare della «capigliatura», descritta o evocata in tante pagine dei *Fiori del male* o dei *Poemi in prosa*. Capigliatura nella quale il musicista della sensazione può, con la grazia della poesia, questa musica scritta, «immergere» il capo, il suo essere per raggiungere «un intero mondo lontano, assente» in cui l'essere umano conoscerebbe, se vi visse, ciò che Rimbaud definirà «la vera vita». Mondo «quasi defunto»? Anche mondo in cui l'anima può bere «il vino del ricordo», e così riprendervi piede e fiducia in se stessa attraverso l'ebbrezza. È tramite simili «trasporti» dello spirito come dei sensi che l'arte baudelaireana, la parte della sua opera che è arte, può fare della superficializzazione apparente dell'esperienza della realtà sensibile, confessata attraverso «Corri-

¹ Forma altrettanto impersonale, ma costruita sull'ausiliare *essere* [N.d.T.]

spondenze» alla fine del tempo dei simboli, la via di una profondità all'estremo opposto della quale si trovano bellezza, infinito, forse unità: chissà, la vera realtà, unicamente accessibile a chi davvero meriterebbe, in questo caso, di essere detto il «perfetto» chimico.

Di conseguenza, un momento felice, in questo momento delle corrispondenze – felice per la chiarezza con la quale i mezzi dell'alchimia si propongono, e per la fiducia che ispirano. Poco contano le difficoltà, le sofferenze causate dalla situazione dell'esilio, in quanto i colori, i profumi e i suoni possono «rispondersi» permettendo nel contempo «trasporti» dello spirito e dei sensi, vale a dire un luogo di realtà. E prima di venire all'inquietudine di tutt'altra natura che si profila oltre, si è preso a descrivere, stavolta attingendo a varie parti dell'opera di Baudelaire, qualche aspetto di questa felicità.

Uno di essi, forse il più importante, essendo il primato del profumo sul colore e sul suono. Certamente ogni registro della percezione sensoriale può, in un modo o in un altro, aspirare in Baudelaire a tale sorta di primato. Si è già soppesata l'importanza dell'armonia nel progetto, e questa idea può nascere soltanto da un'attenzione alle virtualità della materia sonora, alla quale molte poesie si riferiscono. D'altro canto, tante poesie dei *Fiori del male* e tante «curiosità estetiche» del loro autore lo mostrano così istintivamente pittore e così appassionato di pittura che si può ritenere che la sua creazione di oggetti mentali non può neppure abbozzarsi senza che una visione non li doti di una forma «plastica» e di uno spazio. Ma ancor più intimamente dell'aspirazione baudelaireana a qualcosa di più della realtà ordinaria c'è il profumo, per varie ragioni che si è cercato di comprendere.

Innanzitutto, come il rumore si situa accanto al suono, l'odore è contiguo al profumo, e se esso può sembrare ancor più «naturale», cioè «abominevole», di nessun rumore, resta il fatto che c'è l'odore della pelle, del corpo – della capigliatura – che Baudelaire accetta pienamente, come quasi tutto ciò che è sessuale, il che permette di mantenere il contatto, nello spazio della ricomposizione artistica, con l'esistenza vissuta dalla quale gli altri tipi di percezione promanano, per non dire anche con la presenza di un altro essere: e

di rispondere così a un bisogno forse represso, ma di cui presto si vedrà l'importanza. Oltre a ciò, questo «vissuto» del profumo può avvenire a occhi chiusi, il che non fa alcun torto all'ascolto più specificamente musicale, tantomeno ai grandi slanci dello sguardo – è «con i due occhi chiusi» che Baudelaire immagina cieli, «porti fragorosi», paesaggi autunnali –, ma libera lo spirito dal percepire gli effetti del tempo che l'occhio così intensamente constata e che perfino la musica non può non tenere a mente – ad esempio nel suono del corno, o in un'opera di Weber. E in particolare il profumo è un esempio per l'arte che ha valore di metodo: poiché le sue spirali, i suoi vortici, le sue espansioni e i suoi ripiegamenti, la fluidità delle sue miscele, talora l'estrema debolezza delle sue più ricche suggestioni confonde in un'unica nube l'interno e l'esterno, il vicino e il lontano, l'istante presente e il ricordo, se non addirittura il sessuale e il religioso – nel segno delle chiese dell'infanzia, accanto alla madre agghindata, frusciante di sete e raso, profumata –, e quindi libera l'immaginazione dalle ordinarie costrizioni del tempo e dello spazio, ciò che ancor meglio consente di costruire il paese «natale» dell'«Invito al viaggio». Le ventate di profumo sono letteralmente quei «vascelli» che, a vele spiegate, lasciano sotto il cielo «che freme» lo spazio di questo mondo, attraverso terre lontane delle quali quei rari aromi sono il prodotto. Esse portano all'estremo le suggestioni che provocano le nubi della sera, le «meravigliose nubi», nell'ordine del visibile, o certe frasi di Wagner. E in ciò la pratica del profumo, senza essere più ricca delle altre due, è quella che le struttura dal basso, che le rivitalizza, le libera dalle antiche schiavitù. Baudelaire potrà scrivere «capelli blu», perché gli «aromi mischiati» dell'olio di cocco, del muschio e del catrame lo hanno appena abituato a interpretazioni di qualità che pur permangono distinte. E accederà allo *sfumato* di «Armonia della sera» in cui le percezioni fluidificate, vaporizzate fanno dei tre piani della sua esperienza uno stesso bagno di pigrizia, come dice. Il profumo è il catalizzatore dell'alchimia attraverso la quale Baudelaire ha sognato di tramutare il piombo della realtà ordinaria in oro – oro vaporoso – della «dolce lingua natale».

Ma era ora di ricordarsi che il suo contributo alla poesia è stato essenzialmente critico, e questa poesia, «Armonia della sera», fu un invito a farlo, poiché alla fine di quei versi il raggelarsi del «sangue» del tramonto è nel turbinio di tutte le percezioni – della materia fatta luce – il segno che spazio e tempo a volte ricoagulano. Per quale ragione lo fanno, qual è quel ricordo che, «ostensorio», dunque attinge alla religione del dio personale, del dio che si è incarnato nel tempo e nello spazio? Si dubita che sia quello di Madame Sabatier, per quanto «madonna» la si possa aver definita, è semmai questo qualificativo che bisognerebbe cercare di capire meglio, in quei casi nei quali Baudelaire estende alla sua vita il vocabolario delle sue poesie.

E se ne dubiterà ancor più quando si sarà constatato che svariate altre pagine di Baudelaire si aprono a ricordi che hanno cercato di dimenticare. È il caso di «Sogno parigino», poesia nella quale il pittore «fiero del [suo] genio» ha sperimentato attraverso ciò che crede un «capriccio» – parola sovradeterminata in un'epoca innamorata dei Veneziani, di Watteau – una singolare contraddizione sul piano stesso delle percezioni. Si tratta qui di liberarsi dello spazio. Il ricorso alla forma architettonica si è esacerbato unicamente per la fluidificazione che senza francamente negare le tre dimensioni vuol fare un infinito con questo finito. Ma è per presto constatare che non è stato fatto della percezione che un impiego artificioso – «tutto per l'occhio, nulla per le orecchie!» – che non ha potuto che velare, non confutare, l'orrore del «triste mondo». Una simile inquietudine si evidenzia in «Sintomo di rovina», che verosimilmente fa eco a un autentico sogno. Ciò che si evoca al «ricordo» in questi testi non è nulla di meno del mondo che si è cercato di tramutare, e perché quel piombo è forse più reale delle immagini che si sono formate nello spirito, soltanto nello spirito.

L'inquietudine di Baudelaire è stata mostrata a vari livelli del suo rapporto con le immagini che la sua arte «felice» ha prodotte. Come l'immagine della Donna. Protetta com'è al cuore dell'immaginario dalla bellezza inerente al corpo, e altrettanto dai gioielli e dal belletto, non per questo è meno minata da segni di strana perversione: insufficienza, quanto al sogno, che mal cela – cf. d'al-

tronde un famoso passo dei *Diari intimi* – la rimostranza di un essere che è stato privato da un'abusiva idealizzazione di ciò che pur sente essere la sua specifica verità e il suo diritto. È quanto del resto esplicitamente confessa la grande poesia «A una Martire». L'amante ha ucciso la sua concubina per preservare l'immagine che non poteva del tutto sostituire, nonostante il suo «amore», alla donna che era. L'ha uccisa, ma per essere più precisi, dato che questo crimine è anche una metafora, ne ha fatto un nulla. In quanto tutta la terribile bellezza della poesia sta nel fatto che nella camera impreziosita da quadri, marmi, profumi, la vittima «ostenta» non tanto ciò che rimane di un corpo quanto i resti di una messinscena i cui vari elementi, per quanto «belli» fossero stati, si rivelano fiori appassiti, profumi che si decompongono – disperatamente materiali.

Un'analisi di senso analogo può essere fatta di «Un viaggio a Citera», questa demistificazione dell'«Invito al viaggio»; e di qualche altra poesia. L'alchimia fallisce, c'è qualcosa nel «triste mondo» per contrapporre la propria realtà a quella della ricreazione artistica, questa non è forse allora altro che un'illusione che rischia di rendere tanto più pericolosi i paraggi dell'abisso del quale ha voluto velare il «terrore». E a queste allegorie del nulla che in definitiva sono «A una martire» o «Un Viaggio a Citera» s'aggiunge nei *Fiori del male*, per indicare la stessa critica, l'allegoria in quanto tale.

Essa, lo si era già sottolineato, è, in antitesi al simbolo, ciò che prende forma a partire da un sistema di concetti, e quindi non allude al mondo – pur apparentemente rispettato, per il suo spessore di realtà sensibile e di senso – se non assoggettandolo a questi schemi, a queste categorie del linguaggio, il che riduce quel che è soltanto a taluni dei suoi aspetti. In altri termini, è una violenza fatta alla realtà empirica, mentre la semplice metafora – «Tu somigli talvolta a quei begli orizzonti...» – non è che un'ipotesi di lettura, aperta alla contraddizione, e lascia perciò intatto, e può anche intensificarlo, il senso della trascendenza di ciò che è su ciò che lo esprime. Acconsentire all'allegoria, specie in questo mondo moderno nel quale non vi sono più simboli per ripararne il danno, significa dunque perdere molto, cosa che un poeta come Baudelaire, così percettivo, non può non confessarsi, – così riconoscendo

che è al di fuori dell'essere che è restato, sempre lontano dal paese della «dolce lingua natale». «Tutto per me diventa allegoria», scrive, e aggiunge che è questo essere «sepolto» come in uno «spesso sudario», il che conferma il fatto che molte di queste allegorie sono un pensiero della morte. Se ne sono osservate alcune, in particolare «Danza macabra», che è perfino un'allegoria dell'allegoria, e si è fatta l'ipotesi che i «fiori del male», «fiori malaticci», che hanno dato il titolo alla raccolta delle poesie di Baudelaire, non si riferiscono ai comportamenti perversi che egli dipingerebbe, ma alle allegorie che possono nascere solo dalla sua penna, incapace di raggiungere la pienezza del reale attraverso la pratica dell'arte. Qui dove avrebbe potuto fare l'esperienza dei veri fiori non gli rimangono che questi «mazzi morenti» di cui parla «A una Martire»: «l'adorabile primavera ha perduto il suo odore», che era stato un tempo il «verde paradiso». Si può notare che la parte dei *Fiori del male* che per l'appunto porta questo titolo è composta solo di allegorie, – «Donne dannate» ne è una, e delle più preoccupanti: quella che si serve dell'amore saffico per indicare la «sterilità» del «godimento» artistico.

Vi è quindi nei *Fiori del male* sia un sogno che la confessione di questo sogno. E vi è anche e soprattutto una rivolta contro l'arte stessa che ha alimentato tale sogno... «Tutto per me diventa allegoria», dunque constatava Baudelaire, ma ha scritto queste parole nel «Cigno», in cui avviene un'autentica trasmutazione dei valori.

Quale? Grande è il rischio di mal soppesarla, e perciò di semplificare, di semplificare indebitamente gli aspetti «precedenti» della riflessione di Baudelaire. Ad esempio, la scoperta che ha avuto luogo nel «Cigno» non è volendo essere precisi quella della finitudine, di quel che ha di reale e di ammirevole l'esistenza che rimane fedele al suo momento e al suo luogo, a ciò che «mai si vedrà due volte», dato che fin dalle prime parole della poesia Baudelaire scrive: «Andromaca, penso a voi», il che mostra che la sua attenzione è fissa su un sentimento di questa natura, quello della vedova di Ettore, per sempre legata al ricordo di un essere in se stesso unico. Ma l'Andromaca che ha attratto il suo pensiero è una figura immaginata da Virgilio, e per quanto emblematica sia

dell'esistenza incarnata, non per questo dunque essa è meno ciò che hanno tratteggiato delle parole, il che lascia libero il lettore di addobbarla di tutti i fasti del sogno. La finitudine non è tanto incontrata, in questo inizio di poesia, quanto sottilmente sovvertita dall'alchimia artistica, che cerca di rimpatriare il tempo e il luogo vissuti nella realtà sognata superiore che il poeta concepisce.

Del tutto diverso è il cigno che Baudelaire evoca qualche strofa dopo, anche dicendo di averlo effettivamente incontrato, «un mattino», da qualche parte a Parigi i cui ampi cantieri del tempo già richiamano luoghi che non sono più e il tempo che passa. Un cigno è comunque allegorico per nascita, per così dire. E Baudelaire avrebbe potuto, come l'albatro di un'altra poesia, mantenerlo sul piano dell'allegoria e non farne un pensiero della morte se non riferendosi al canto che si presume gli opponga nella sua ultima ora. Ma si sforza invece di mostrare una creatura assetata dell'acqua più comune, angosciata, una povera vita dal «collo in convulsione», dai «gesti folli», e che dunque non prende coscienza del proprio rischio – della propria finitudine – se non dimenticando e perciò stesso squalificando le fantasticherie d'evasione attraverso il canto, e l'arte. Questo cigno non è più il «principe delle nubi». Il suo senso non è più metaforico ma metonimico: è l'amico dei poveri, dei malati, dei vinti, di tutti gli esseri ai quali si può «pensare» solo rinunciando alle soddisfazioni egocentriche e, rispetto a loro, derisorie, della trasmutazione estetica. E se Baudelaire ne fa un'altra allegoria, è quindi quella che ormai tenta di dire l'innata insufficienza del livello che le allegorie definiscono. Passa dall'idea di Andromaca al desiderio, prima di tutto, dell'effettivo incontro tra gli esseri come sono, lì dove sono, nella condizione di maggior bisogno in cui sono: qui risiede il «ricordo» a lungo represso, ma che ora «suona a pieno soffio di corno».

Ma a cosa li porterà questo incontro, che è fatto per capovolgere l'edificio dell'Ideale, fino ad allora preoccupato ma non rovinato dallo *spleen*? Jérôme Thélot, nella sua bella tesi recente, osserva che è a un certo momento della sua vita che Baudelaire ha preso coscienza di un'auto-illusione, per non dire di una menzogna che sarebbe specifica della poesia – questo livello delle immagini –, e

si è da quel momento votato a una prosa di denuncia, puro lavoro di riflessione etica: il che contrapporrebbe nella sua opera un «prima», approssimativamente quello dei *Fiori del male*, a un «dopo», la maggior parte dei *Poemetti in prosa*. Affrontare Baudelaire dal lato della decisione, del desiderio di ricominciare certamente non significa tradirlo, ma bisogna inoltre capire in quale luogo della sua coscienza la preoccupazione etica si articoli proprio a ciò che tale «stadio», per dirla alla Kierkegaard, cerca di superare; e porre questo problema in un modo troppo semplicemente diacronico rischia di far dimenticare ciò che pur potrebbe essere il carattere essenziale della creazione poetica.

Essa in effetti – e si è rammentata a riguardo una delle idee che da ormai lungo tempo orientano le indagini di questa cattedra –, è, per via della natura contraddittoria del linguaggio, un'attività dialettica. La contraddizione del linguaggio e che avendo rivelato e anche istituito il mondo, lo rammenta, in ciò che è esso ha d'unitario, e d'inesauribile; ma che è altresì il sistema di nozioni che tende a richiudersi su rappresentazioni e valori esclusivi di svariati aspetti di questo universo, tanto che non può che perdere l'attitudine a provare, a dire, tale Uno, e questo infinito interiore, che pur sono la nostra dimensione profonda, e la chiave dei nostri equilibri, quanto lo specifico delle cose e il necessario richiamo all'insufficienza dei sistemi. In effetti, che nozioni si coordinino, se aspirano a comprendere questa unità, comunque non ne daranno altro che un'immagine, l'ideologia farà il resto. – La poesia si produce nel punto in cui le due capacità s'incontrano, si distruggono a vicenda; e come «ricordo» dell'Uno proprio lì dove le parole sono diventate le nozioni, i concetti che ne mediatizzano e rovinano la presenza. Le parole effettivamente sono nozioni, ma sono anche materialità sonora, e la forma prosodica permette a tale suono di prendere il sopravvento, nel verso, sul significato, di neutralizzarlo, il che consente al vocabolo – vocabolo: ciò che si chiama – di riaprirsi alla dimensione di unità perduta.

Al che comunque bisogna aggiungere che il lavoro del significato mai non cessa dal momento in cui delle parole sono insieme, e fosse anche in seno a un verso. Non fa che cambiare piani visuali

e codici, e il verso è anche l'occasione per esso d'inglobare i suoni, che sono apparsi, in significati di nuovo tipo, quelli di cui si serve il desiderio per le proprie costruzioni in parte inconse. Situazione evidentemente paradossale! Queste nuove nozioni dispongono d'aspetti sensibili che danno l'impressione di una immediata presa sulla realtà; e pur tuttavia mai il discorso, che si è aperto per un istante su quest'ultima, si richiude nella parola umana in modo così ristretto e perfino cieco: perché è ora costituito delle scelte e dei divieti che caratterizzano il desiderio, questo universo dell'io in vari punti più ristretto dell'esperienza del gruppo, che è prosa. Ed è quindi a questo secondo livello, in questa profonda ambiguità che lo spirito della poesia – la memoria dell'Uno – deve adempiere al compito. Dovrà mettere in discussione, nel verso stesso, la figura del mondo che il testo del verso, che è l'io in atto, tende a produrre, – e dal momento che tale figura è un'immagine, un egocentrismo, dovrà fare, in un modo o in un altro, l'esperienza della finitudine e quella degli altri sogni, a questo livello della vita condivisa.

La poesia ha così quale ambito, nel più profondo e nonostante le sue innumerevoli ambiguità, un'esperienza dell'Altro; e non si lascia la poesia, infatti le si resta fedeli, quando si tenta tale esperienza, forse la poesia è perfino la sola strada che davvero ci avvicini ad essa. – È forse questa dialettica di chiusure e apertura che Baudelaire avrebbe disconosciuta, nel «Cigno», o ritenuta un'insufficienza? Le evidenti ambiguità, gli equivoci di questa poesia e di alcune altre – «A una Passante», e anche «Le Vecchiette» – sarebbero da lui state condannate quanto le opere più unitariamente «artistiche» e risospinte nel passato con una decisione di rottura? Ma ora osserviamo che il desiderio di riscossa che appare nel «Cigno» non è affatto un evento della sua epoca, il 1860. È indicato dal 1852 ne *L'École païenne* che denuncia la fantasticheria artistica e i suoi belli, troppo begli oggetti in nome dell'attaccamento agli altri esseri, e ciò sotto la minaccia di uno «spaventoso richiamo all'ordine», idea che riprende in modo inquietante quanto emozionante la famosa frase d'«Igiene», questa di due anni successiva al «Cigno»: «Ho coltivato la mia isteria con voluttà e terrore. Adesso ho sempre le vertigini e oggi, 23 gennaio 1862, ho ricevuto un sin-

golare avvertimento, ho sentito passare su di me il vento dell'ala dell'imbecillità». «La mia fase egoistica è finita?», si domanda a quel punto ancora. Dunque quattro anni, non molto di più, prima della sua morte – e altri testi avrebbero mostrato che fu così fino alla fine – sempre si constata che non esiste rottura nell'evoluzione di Baudelaire, ma semmai «doppia postulazione» nell'ambiguità di una scrittura che anche le poesie in prosa sanno essere tanto le «ondulazioni della fantasticheria» quanto i «soprassalti» della coscienza morale.

E d'altro canto due aspetti fondamentali della sua opera propriamente detta consentono di pensare che la sua idea d'esperienza spirituale – quella che va dalla più libera immaginazione alla memoria del fatto, e della presenza, altrui – non si è mai in lui discostata dal progetto specificamente poetico, che implica la creazione della poesia. E, da un lato, un aspetto della sua riflessione teorica, sul quale ci si è a lungo soffermati: notando innanzitutto che nei suoi scritti anche tardivi non ha mai condannato la poesia. Al contrario, insiste sempre su ciò che essa ha d'autonomo, d'irriducibile. Nei suoi *Nuovi appunti su Edgar Poe*, del gennaio 1857 – anno della pubblicazione dei *Fiori del male*, ma l'essenziale del saggio sarà ripreso nello studio su Gautier, pubblicato nel 1859, l'anno stavolta del «Cigno» e anche quello delle «Vecchiette», l'altro grande testo della presunta nuova «transitività» –, indica che «se il poeta ha perseguito un fine morale, ha diminuito la sua forza poetica»; che la poesia «non ha per oggetto la verità, non ha che se stessa»; e ciò perché «il principio della poesia è strettamente e semplicemente l'aspirazione umana verso la Bellezza superiore». In realtà, si potrebbe perfino pensare che le sue frasi non dicano soltanto il diritto e l'autonomia della poesia, ma il suo carattere innatamente artistico; e che non facciano che riflettere quel processo di trasmutazione estetica della percezione che le intuizioni del «Cigno» avrebbero già dovuto fare abbandonare.

Ma il pensiero così formulato non è così semplice, e sotto l'impressione ellittica e forse insufficientemente elaborata si distingue infatti agevolmente un'intenzione che va nel senso della concezione dialettica della scrittura. Del resto, Baudelaire per primo si sfor-

za di essere più chiaro. «Che mi si capisca bene», scrive. Se la poesia non può, «pena la morte o la *decadenza*, equipararsi alla scienza o alla morale», se «non ha per oggetto la verità, non è perché sia indifferente al Vero o al Bene. Sarebbe un'assurdità credere che la poesia non nobiliti i costumi [...] che il suo risultato finale non sia elevare l'uomo al di sopra del livello degli interessi volgari». Non è neppure disgiunta dal «senso morale» se non «per una così leggera differenza che Aristotele non ha esitato a collocare tra le virtù alcune delle sue delicate operazioni».

E sono del resto queste «delicate operazioni» che aiuteranno a capire come la Bellezza possa nel contempo distinguersi dal Bello e dal Vero e ricondurre a essi, non fosse che per questa «differenza», che è anche in potenza forse ciò che permetterà il loro rinnovamento. La poesia, effettivamente afferma Baudelaire, è un lavoro sulle parole, una «*composizione*» – la nozione è attinta da Edgar Poe, dal suo *Poetic Principle* – che fa sì che produrranno, sull'autore e il lettore, un «effetto»: donde un'esaltazione dell'anima, un'intuizione d'assoluto, che è proprio l'esperienza della Bellezza. Ebbene, è facile riconoscere in questo lavoro sulle parole, vale a dire su sonorità e ritmi come su nozioni, ciò che è appena stato detto della formazione del verso, del suo approccio dell'unità attraverso la neutralizzazione dei concetti. Baudelaire percepisce a ragione la poesia come questa trasgressione del livello concettuale che gli garantisce un'autonomia rispetto a tutti gli altri tipi di parola, che sono ciò che possiamo dire dei discorsi; e che le conferisce anche una superiorità, in quanto forse che non occorre questa esperienza dell'Uno, della realtà non scalfita dalle ideologie perché si possa aspirare a un'autentica conoscenza, o intuire ciò che può essere un'esperienza morale che non s'ingannerebbe?

Di qui il rapporto che stabilisce la poesia con il Vero e il Bene. Vero e Bene che Baudelaire identifica in tale occorrenza con le proposte della filosofia e della morale. Queste sono discorsi, e perciò hanno subito, quasi dall'origine, la deriva che sostituisce la rappresentazione concettuale all'esperienza vissuta, che perde il senso dell'Uno, della finitudine, del tempo – cioè dell'essenziale –, e rischia quindi d'incitare questi discorsi a non essere che

incantesimo ideologico o argomentazione moralizzatrice – come in quel Berquin che Baudelaire prende ad esempio, dal momento che questo autore ha spinto tale alienazione, e tale malafede, dal discorso morale fino alla caricatura. E reciprocamente la poesia, che per definizione trasgredisce ogni concatenazione discorsiva, per così approdare a un'autentica lucidità esistenziale, sarà forse diversa da quel che vogliono i moralisti e i filosofi – aprendosi a ciò che rimuovono – ma nel profondo sarà la soglia del Vero e del Bene autentici. In quanto «composizione» e «bellezza», la poesia, insomma trasgredisce, o può trasgredire, ogni rappresentazione esteriore di ciò che è.

Baudelaire prendendo coscienza del carattere esteriore della sua visione del mondo dunque non condanna la poesia, semmai intraprende nel segno di questa una critica della malafede dei discorsi – ivi compresi, certamente, quelli che s'infilano nelle poesie – che anticipa le denunce che farà Rimbaud, un giorno del resto vicino, in «Quel che si dice al Poeta a proposito dei fiori»; e non c'è quindi da dubitare che in istanti nei quali si propone di «pensare» più intensamente alla finitudine, di liberarsi più durevolmente dalle reti della percezione estetizzata e dell'Ideale abbia scelto senza esitazione, non di smettere di scrivere poesie, ma di continuare a farlo, e quindi anche di farlo con un'accresciuta intensità, applicandosi maggiormente a quest'opera di «composizione» che mette in discussione tutte le convinzioni, per quanto vi sia nel poeta un'intuizione desta, pronta a esaltarsi per le proprie scoperte. Baudelaire non vuole l'abbandono, ma il rinnovamento della sua scrittura, che si era lasciata smarrire da un Ideale che l'autentica «bellezza» – una più spinta intuizione dell'Essere – dissolverà.

E ora bisogna notare, è il secondo aspetto decisivo nella sua opera di poeta, che tale secondo livello della creazione poetica è quanto mai percepibile in svariate sue poesie, siano esse di prima o dopo l'epoca del «Cigno» – dato che la sua «decisione» di approfondimento non è, ancora una volta, un evento nella sua storia, ma una fase nella sua opera di scrittura, fase sempre intuita, sempre affrontata proprio lì dove anche la rifiuta. Si è preso come

primo esempio di questo «ascolto» – ricorriamo a questo termine, in quanto a questo stadio sul percorso della vita non è più il profumo a guidare le intuizioni, tanto meno il colore – la famosa poesia «La Musica». Baudelaire s'identifica in questi versi a un vascello in mare. E i vascelli nel momento estetico della sua ricerca, e ad esempio ne «L'Invito al viaggio», sono ciò che dà da sognare del passaggio all'altra riva, del trasporto di quanto di più prezioso della terra al «laggiù» luminoso e brumoso dell'Ideale. A questo riguardo sono equiparabili a strumenti musicali, come lo rammenta la prima strofa della poesia, che dice che la musica «prende» il suo autore come il mare prende il gran veliero. Ma il vascello che metaforizza Baudelaire ne «La Musica» non dorme in quel momento sui canali del paese natale dell'anima, nemmeno tranquillamente si dirige verso le loro rive, «scala la schiena dei flutti» celati dalla notte – un moto brusco che riflette la successione di alessandrini e pentametri – e anche «soffre», e Baudelaire ascolta quelle vibrazioni, quelle «passioni» dello scafo esposte alle onde, quei fragori. Questo che significa? Che accanto ai *suoni*, la cui varietà aveva consentito, con quella dei profumi e dei colori, il sogno di una musicalizzazione della vita, vi sono dunque dei *rumori*. E che Baudelaire forse sente ancora i suoni, la bella musica, ma *ascolta* anche i rumori, che sono evidentemente il ricordo nel tentativo alchemico del mero fatto d'esistere nel tempo, tra i casi della finitudine, che l'arte non vuole conoscere. In «Sogno parigino», ne «La Camera doppia», tale parte esterna al sogno era rifiutata, Baudelaire non ne prendeva coscienza se non costretto dalla fatalità del risveglio. Ora ne «La Musica» non smette d'intenderla, in realtà, l'*ascolta*, pur se cerca ancora di pensare che la tempesta lo «culli».

Ci si è soffermati su questa esperienza del rumore (in antitesi al suono musicale) in Baudelaire. Il rumore è semplicemente da lui evocato, non vi acconsente che con l'ambiguità testé detta? No, esso s'incontra ovunque nello spazio dei *Fiori del male*. E vi è perfino indicato per ciò che è, chiaramente, e come un fatto poetico, fondamentale e duraturo. Avviene, ad esempio, ne «La Campana incrinata». La campana non dovrebbe essere che suoni, e canti, ma quella che è Baudelaire ha, per via della sua incrinatura, rumore

nei suoi armonici, e tramite questo rumore è proprio la finitudine a penetrare nella coscienza: ora questa «voce».

*Sembra il profondo rantolo che si dimentica
In riva a un lago di sangue, sotto un ammasso di morti,
E che muore, in silenzio, con immensi sforzi*

– un verso, quest’ultimo, che certamente «ascolta» la condizione umana come ben pochi poeti hanno saputo farlo.

Ed è del resto nella sostanza stessa dei versi, un po’ ovunque nell’opera, che l’ascolto, se non è detto così chiaramente, comunque è vissuto, con tante più infinite risonanze. Quale esempio di questa composizione nella quale il rumore ha trovato il suo posto, e può dire la sua verità, si è scelto «Il Crepuscolo della sera» – che Baudelaire ha scritto dal 1851-1852 – e che pur sembra dominato, a prima vista, dall’intenzione di non intendere. Vi sono rumori in questa evocazione della città, ma sono ritenuti malefici, sinistri: demoni che «urtano le persiane», cucine che «sbuffano» e teatri che «guaiscono» come se tutto ciò fosse un inferno, fosse l’assalto stesso del Male contro il mondo – tanto che Baudelaire grida: «Raccogliti, anima mia [...] E chiudi l’orecchio a questo rossore». Ma «in questo grave momento, non è musica ciò che intenderà, ma altri rumori ancora, quelli che stavolta si percepiscono dall’interno della condizione umana più fondamentale: i «sospiri» dei malati, presto – sarà «Il Crepuscolo del mattino», che è la continuazione, senza transizione, della prima poesia – il «rantolo» dei morenti, o del resto anche il grido di dolore delle «partorienti». E la conseguenza di questo ascolto sono versi nei quali il rumore, o un denso colore, e il senso si «compongono» nello spazio di una bellezza di certo assai differente dalle armonie della sera o dai cieli imbronciati di qualche vecchia poesia.

*Come un singulto spezzato da un sangue schiumoso
Il canto del gallo lontano squarciava il cielo brumoso,*

scrive Baudelaire, spingendosi attraverso la via del rumore fino a quel «canto» che sembra il primissimo stadio della coscienza, ancora sprofondata nella materia, e che non grida che questo nostro invischiamento.

La grande poesia del «rumore» nell'opera di Baudelaire comunque rimane «Canto d'autunno», che è del 1859, e in vari modi preannuncia «Il Cigno», scritto negli stessi mesi. Così come nel «Cigno» Baudelaire evoca un incontro che, inaspettatamente e d'improvviso, viene a infrangere nella sua scrittura la catena delle figure dell'Ideale, delle fantasticherie, delle allegorie, così è d'un tratto – e già anche in una via di Parigi – che avverte in «Canto d'autunno» il tonfo dei ceppi che si scaricano in fondo ai viali, per l'inverno, e che rotolano sul selciato con dei rimbalzi imprevedibili, quegli urti sordi, poi quel silenzio che somigliano tanto al fluire di una vita. E in questi stessi versi è subito, e con tutto il suo essere che reagisce a quanto giunge dal di fuori del sogno rispondendo: «Intendo», innanzitutto scrive. Ma poco dopo: «Ascolto», precisa: «Ascolto fremendo ogni ceppo che cade».

E quando scriverà la poesia nel ricordo di questa esperienza, quando comporrà le parole e i suoni come esige la prosodia, l'impressione di questi sordi rumori s'inscriverà nella struttura di sonorità, di ritmi, di significati già allarmati per preservarvi la sua indicazione. Quanti versi in queste poche strofe – «il bosco risuonante sul selciato dei viali», o ancora: «sotto i colpi dell'ariete instancabile e greve»² – per accogliere questi fonemi, *oi, an, ou, au*, che si sentono come il legno morto o la melma! Essi dicono, per il semplice fatto di esserci, opachi, irriducibili, che la realtà è in profondità impenetrabile dal linguaggio. «Ariete instancabile» in effetti, fanno risuonare ovunque nello spazio della coscienza i violenti colpi alla porta che «La Camera doppia» vorrebbe negare, o in ogni caso allontanare, – e ciò significa rivelare a quale punto

² «le bois retentissant sur le pavé des cours», «sous les coups du bélier infatigable et lourd». Si ripropongono i versi nell'originale al fine di permettere al lettore di cogliere le occorrenze fonemiche cui l'A. si riferisce nell'analisi [N.d.T.]

Baudelaire possa superare il suo maestro, Edgar Poe, pur aiutando a comprenderne le strategie specifiche. Ne «Il Corvo», vi è stato anche, all'inizio, un rumore dal di fuori che ha turbato l'autore che sonnecchiava, – che sognava. Ma Poe ha subito ridotto tale rumore a un lieve picchietto alla porta, il che può sembrare assai strano, assai inquietante, ma si integra facilmente in tutto un gioco di assonanze, allitterazioni e rime che rendono musicale il rumore affinché non sia per l'appunto più tale. Il dentro del sogno assottiglia e vuole dissolvere il fuori: ma non sarà che per ritrovarlo al suo massimo di forza e di divieto in quel groviglio di casi che è la nevrosi.

Si è altresì notato che all'ascolto del rumore rispondono, in questi momenti di più grande intensità dell'ascolto baudelaireano, delle annotazioni visuali – «il blocco rosso e ghiacciato» o la «luce verdastra» in «Canto d'autunno», o il «sangue schiumoso» del gallo, già incontrato ne «Il Crepuscolo del mattino» – che sono per il colore ciò che il rumore è per il suono: un'invasione della percezione estetizzata dalla materia del mondo, questo luogo del tempo e dello spazio dell'esistenza ordinaria. Se le nostre lingue non fossero tanto sottomesse alle tradizioni delle epifanie, del divino visibile, forse avrebbero parole per indicare questo equivalente del «rumore» sullo sfondo della percezione ottica, ma poco conta. Che sia attraverso il rumore, il non-colore o – sul piano prosodico – attraverso pseudo-facilità di scrittura, del resto rare ma il cui scopo è attutire la musicalità dell'alessandrino, soffocarne le fanfare, la *composizione* del verso in Baudelaire rivela facilmente ciò che ha voluto che fosse: la trasgressione di un'«alchimia» dell'Idea tramite un'esperienza della presenza. – Composizione, per l'autore di alcuni grandi versi come l'ultimo, già citato, de «La Campana incrinata», significa compassione. Ed è allora proprio perché non ha rinunciato, dopo «Il Cigno», al progetto di scrivere poesie che la sua critica del Sogno ha potuto divenire il ricordo, «a pieno respiro» talvolta, della più nuda realtà.

«A pieno respiro»? Sarebbe comunque falso immaginare che questi momenti d'intuizione possano mai essere, nei *Fiori del male* o altrove, altro che remissioni passeggiere, che partecipazioni essenzialmente effimere: dal momento che, per aver di più, occorre-

rebbe insomma che cessassero di gravare sullo spirito le costrizioni del linguaggio senza le quali, in ogni caso, non penseremmo, non saremmo. «Finire esige un cuore d'acciaio, credo che ci morirò», diceva Delacroix, e queste parole ben descriverebbero l'impossibilità in cui si è sempre di portare a termine l'operazione poetica. Baudelaire stesso ha dovuto constatare la fatalità di questa esteriorità, ad esempio ne «L'Irreparabile» – su cui ci siamo soffermati un momento – o nel sonetto «A una Passante», che dice l'attestazione di un altro essere solo sottolineando – «un lampo... poi la notte» – che questo sguardo condiviso, questa luce nella tenebra della materia, non possono iscriversi nella durata. Per ben comprendere «A una Passante» bisogna ricordarsi de «Il Gusto della menzogna» nel quale già una bella donna elegante «passa» ma non è allora, in modo immediatamente assai cosciente, che l'oggetto di una fantasticheria: l'«apparenza» che basterà a chi «fugge la verità». Poiché le due poesie non si distinguono essenzialmente che per questo istante di contatto, il quale, per il fatto di essere così breve – e di essere del resto anche pericolosamente associato all'eleganza, ai «festoni», agli «orli» della bellezza estetica – può perfino dar da pensare, a chi resta «contratto come uno stravagante», di non essere stato che un'illusione. Tuttavia Baudelaire si riprende, nel sonetto: «O te che avrei amato!», scrive, utilizzando questo condizionale passato che è forse ciò che più s'avvicina nella lingua francese a una formulazione di ciò che è la poesia, istante che afferra poi durata deserta.

Per quanto Baudelaire sia stato il poeta critico per eccellenza, il poeta che ha, per primo, riconosciuto e più profondamente denunciato i meccanismi dell'Ideale, certo rimane «contratto come uno stravagante», il prigioniero di quel Sogno del quale avrebbe potuto essere il Principe, per dirla con Mallarmé. Ma – e fu questa l'ultima osservazione di quest'anno – ciò non è affatto il termine della sua esperienza poetica, semmai ne segna l'inizio, poiché l'impossibile che si rivela tale allo sbocco di un così intenso sforzo di concentrazione e d'intuizione è evidentemente un evento della coscienza, dal quale deriva un sapere – quello, per l'appunto, che fa difetto ai discorsi del Bene e del Vero – le cui evidenze ed esigenze istitu-

iscono tutto un avvenire di giudizio su sé, sugli altri, sulle azioni, sulle opere, e, a conti fatti, chiedono al poeta di assumersi una responsabilità. Che raggiunga o meno il vertice della sua esperienza sarà bastato che si sforzi di farlo, con ormai lucidità e perseveranza, perché abbia il diritto – e anche il dovere – di rimettere in discussione, di denunciare quelle parole parzialmente poetiche che, come tanto spesso avviene in epoca romantica, aspirano alla verità spirituale ma non fanno che cedere il passo alla formula rispetto all'esperienza, senza cercare di tendere le parole fino al punto in cui nel contempo – e in ciò risiede forse il mito del canto del cigno – suonino puramente e spezzino. Tale messa in discussione iniziando, certo, da un lavoro del poeta su se stesso – sconsiderato e ingenuo quale rimane –, lavoro che ecco diventa, benché meramente negativo, il luogo in cui la verità della poesia si cerca.

Ci si è soffermati su questa nozione, in primo luogo constatando che Baudelaire per primo dice nei suoi scritti intimi la necessità di un lavoro, e che desidera esserne capace, e che spesso rimpiange di non riuscirci. «Per guarire da tutto, dalla miseria, dalla malattia e dalla malinconia, manca assolutamente solo il gusto del lavoro», dice ad esempio in «Igiene». Oppure ancora: «Lavorare l'intera giornata, o almeno, quanto le mie forze me lo permetteranno» Bisogna ritenere che in questi momenti non pensi che all'attività ordinaria, quella che permette a qualcuno di guadagnarsi da vivere, di organizzarsi la vita, se non addirittura di accedere a una padronanza, a un'ascesi? Questi aspetti non sono incerti, ma bisogna vedere in queste annotazioni angosciante, che talvolta tendono alla preghiera, l'assillo di una «concentrazione» – di una «centralizzazione dell'io» – che non può avere per oggetto profondo altro che la poesia: la sua composizione, ma innanzitutto la preparazione di sé, istante dopo istante, giudizio dopo giudizio, a tale inesauribile composizione.

E per concludere si è tentato di brevemente evidenziare, nel poco tempo a disposizione, alcuni aspetti del lavoro quale l'ha concepito Baudelaire. Di riconoscere in primo luogo uno dei suoi mezzi, che è il rimorso. Ne «La Serva dal gran cuore», una delle sue prime poesie, è per effetto del rimorso che Mariette, che aveva

amato Baudelaire bambino, il quale l'aveva amata, «ritorna» dalla fossa comune nella quale è stata dimenticata, ritorna, ovvero s'inscrive come un significante della Presenza nel tessuto dell'opera: e i fallimenti del sentimento nell'esistenza vissuta, ecco allora che possono essere rimossi, come un suolo, per liberare aspetti, figure, il cui mero esserci consente di giudicare, duramente, il teatro delle anime belle, del quale va da sé di essere parte.

Si è poi identificato uno dei luoghi di lavoro, Parigi. Proprio qui dove «fischiano» e «guaiscono» gli stridori – quelli che sono il complemento, i complici delle fallaci armonie dell'Ideale –, anche qui, al tempo di Baudelaire, l'evidenza della miseria, della morte, e ciò che dunque consente di osservare degli esseri che non sono altro che la loro finitudine, che la verità della loro finitudine, si aggrappavano – ma allora quanto ingenuamente! – a dei resti d'illusione. Sono a riguardo «Le Vecchine», uno dei vertici dei *Fiori del male*, che andrebbero lette per riconoscere come Baudelaire impari a liberarsi nelle vie di Parigi della sua rigidità, ad amare senza nulla chiedere per se stesso. Ci si è limitati a osservare che qui dove Victor Hugo ha voluto costruire il mito moderno, l'autore dei «Quadri parigini» non pensa invece che a demistificare; ma senza che la coscienza che la poesia può prendere della società, e del mondo, ne sia sminuita, al contrario.

Dato che tale volontà di disfarsi del mito per meglio evidenziare la presenza spiega uno dei metodi che l'ultimo Baudelaire ha concepito per approfondire la «composizione»: la scrittura in prosa, quella dello *Spleen di Parigi* nella quale si potrebbe essere tentati di non riconoscere altro che la riflessione del moralista che giudica e condanna le illusioni della poesia. In effetti, un discorso simile si esporrebbe di per se stesso alla critica, implicita ma evidente, che Baudelaire ha fatta, lo si è visto, della parola del Vero, o del Bene; e meglio allora rilevare nei *Poemetti in prosa* le osservazioni di natura psicologica, gli schizzi – come «Mademoiselle Bistouri» – di ritratti dell'essere profondo, l'analisi senza pregiudizio, e quanto moderna a volte, di quel che accade nell'anima, dal momento che a quel punto si smette di dire: quei testi sono effettivamente ciò che gli permette di lavorare sul materiale che, in primo luogo in se

stesso, facilita od ostacola il lavoro dello spirito liberandosi delle finalità comuni per volersi poesia. Le poesie in prosa, che del resto ripercorrono spesso le situazioni, le aspirazioni dei *Fiori del male*, non intendono sostituire questo grande libro, rimasto la preoccupazione, rimasto l'orgoglio di Baudelaire, ma preparare quello che il poeta potrebbe scrivere, se mai avesse ancora «le forze» per farlo.

Così non fu; ma l'opera compiuta, attorno al 1866, e questa idea di lavoro, era ben sufficiente – ed eccoci tornati al nostro punto di partenza – per sconvolgere quelli che allora arrivavano con una qualche lucidità alla poesia. Lì dove aveva regnato assai a lungo una parola che asseriva di dire l'Assoluto ma non si preoccupava granché di verificarne gli approcci, un grande poeta – in effetti evidentemente il più grande – non proponeva altro che un lavoro da continuamente riprendere, senza certezze, senza grande speranza di successo: sacrificava tutte le sue ricchezze, dato che il Bene era per lui un Bello che, autonomo nel suo percorso, comunque s'intensifica unicamente se in profondo accordo con il Vero. Lì dove, per assai lungo tempo, si era creata del poeta un'immagine in terra del Dio sovrano, onnisciente, della tradizione occidentale, lì occorreva adesso sapere che esso non valeva molto di più del suo «ipocrita lettore». Detto altrimenti: perché la poesia fosse ancora tutto – come più che mai s'era detto necessario – occorreva, dunque ricerca altrettanto morale, che ci si concedesse il nulla. Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e altri rifletteranno su tale proposta che fu il lascito di Baudelaire a questa nuova generazione.

Gli eredi di Baudelaire: la poetica di Mallarmé

1991-1992

Il corso era stato inizialmente dedicato l'anno scorso al problema dell'«eredità di Baudelaire»: cioè a come i giovani poeti del decennio 1860-1870 (Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, e subito dopo Rimbaud) avevano reagito al contributo immediatamente percepibile della poetica baudelaيرية. Ma in quel momento si potette per l'appunto unicamente tentare, compito evidentemente preliminare e necessario, una descrizione di tale poetica.

Quest'anno fu deciso di dedicarci innanzitutto alla lettura che Mallarmé fece di Baudelaire, non fosse che perché fu il primo a riconoscere nel poeta dei *Fiori del male* non soltanto l'estensione della qualità poetica, ma il livello al quale essa si poneva, che costituisce una riflessione assolutamente fondamentale sulla poesia in quanto tale. Dato che l'edizione della corrispondenza di Mallarmé, che permette di seguire l'evoluzione del suo pensiero lettera dopo lettera, e ciò anche in rapporto a Baudelaire, è del resto uno dei mezzi più sicuri di penetrare nella riflessione dei giovani poeti in questo periodo che immediatamente precede o segue la morte di Baudelaire.

Si è quindi indagata la testimonianza delle lettere come delle poesie, si è potuto riflettere sugli aspetti baudelaيرiani della scrittura del giovane Mallarmé – indizi di un rinnovato interesse per la prosodia, venuto da Poe – così come sulla sua notevole ambivalenza riguardo al suo grande iniziatore, poi si è vista la formazione di una poetica specificamente mallarmeana. Ma i punti essenziali

Yves Bonnefoy

di questo studio e le sue conclusioni sono stati ripresi in un saggio pubblicato nel mese di settembre come prefazione alla nuova edizione delle *Poesie* di Mallarmé nella collana «Poésies» di Gallimard dal titolo «La chiave dell'ultima cassetta», e non è quindi necessario fare qui un riassunto di queste riflessioni. – Si segnalerà soltanto che esse saranno continuate l'anno prossimo.

La poetica di Mallarmé: alcune osservazioni

1992-1993

Il corso ha riguardato quest'anno ancora Mallarmé, lo studio del quale era stato iniziato nel 1991-1992 e lasciato inconcluso dopo una reinterpretazione della genesi del *Fauno*. Ma, prima di riprendere questa ricerca, è parso necessario – o semmai fu una tentazione, dato che tale insegnamento giungeva a termine – soffermarsi su alcuni problemi di carattere più generale, quelli posti dal rapporto fra la poesia e la filosofia, e quello del rapporto fra la poesia e la psicoanalisi. Riflessioni culminate in due articoli, uno destinato a essere pubblicato nella «Revue de Métaphysique et de Morale», l'altro nella «Revue française de Psychanalyse»; e che non vi è modo di nuovamente riassumere in questo annuario.

L'essenziale dei lunedì è del resto rimasto Mallarmé, del quale si è innanzitutto ricordato, e precisato, in quali direzioni se ne sia intrapreso lo studio. È parso necessario, in primo luogo, far riferimento al pensiero che si può dire «arcaico» perché fu sostituito, nel nostro mondo, perciò moderno, dal lavoro del concetto, sorretto dalla sperimentazione scientifica. Questo pensiero di prima di Galileo, di prima di Newton affrontava la realtà empirica solo per percepirvi analogie, corrispondenze, il che consentiva – dato che uno dei termini di queste corrispondenze era l'esistenza umana, vissuta come nascita e morte, vicissitudini, sofferenza e gioia, speranza – di capire il mondo in quanto esso stesso congiunzione d'esistenze e non collezione d'oggetti, come vita e non come materia: e di avere l'impressione che fosse dall'interno della loro ragio-

ne d'essere, della loro legge, della loro collocazione nella struttura d'insieme di un universo in ciò intelligibile che si conoscessero gli esseri, gli eventi, e tutti gli aspetti della grande catena. Visto che un carattere complementare di tale approccio del mondo era – dal momento che poggiava su ciò che la realtà ha di più immediato, nella sua manifestazione, nei suoi aspetti – che nulla della percezione più sensoriale rimanesse quindi inutilizzato dalla conoscenza, in grado d'un tratto d'innalzarsi dalla situazione vissuta fino al culmine dell'estasi con l'intima sensazione, per chi lo pensava, di avere tanto *essere* quanto *sapere*. Una vera felicità per lo spirito, in questi secoli della sofferenza dei corpi – e si è evocato, per illustrare tale felicità spirituale con qualche esempio d'altronde estremo, l'estasi di Parsifal davanti alle tre gocce di sangue sulla neve nel romanzo di Chrétien de Troyes, o quella di Galaad, «che vede apertamente ciò che il linguaggio non potrebbe descrivere» (come è così ben detto ne *La ricerca del Sacro Graal*).

Il punto iniziale più intimo di Mallarmé sta di certo nel rimpianto, intensissimo, di questa felicità. Il giovane di ventidue anni che scrive la *Sinfonia letteraria* non è affatto inadatto al pensiero concettuale, ma avverte che esso – che conosce solo evidenziando dell'oggetto degli aspetti quantificabili o classificabili, che coordina sul solo piano definito da queste astrazioni – lascia quindi al di fuori di sé l'infinita ricchezza della qualità sensibile, unica in grado di comunque garantire alle esistenze particolari la loro figura completa e specifica: il che dà la sensazione di vivere soltanto in esilio, ai margini di una realtà della quale l'essere-qui, di fronte alla persona anche stupita di se stessa, non sia ormai altro che un enigma. «La luce terribile che viene dalle scienze» (lettera a Lefébure del 27 maggio 1867) rivela all'essere parlante che esso non è, e per Mallarmé non costituisce, con l'arte, «l'origine della letteratura» che perché impone di prendere coscienza di questa infelicità, dopodiché si potrà, si dovrà cercare di porvi rimedio. Il che è forse possibile attraverso un utilizzo delle parole che trasgredisca nuovamente il livello concettuale e il suo tipo di verità.

Ma dopo avere così collocato il poeta dei «Fiori» e de «L'Azzurro» al termine, e nel rimpianto, di questa disillusione dell'Essere

che è la nostra condizione di moderni, bisognava anche ricordare che Mallarmé ha altrettanto avuto coscienza degli eventi che hanno sconvolto nel XIX secolo – e anche offuscato – la concezione del linguaggio. Probabilmente dal suo soggiorno a Londra del 1862-1863 – cf. effettivamente la Prefazione del 1880 al suo adattamento del libro di Cox, pubblicato nel 1861 – colui che aveva appena scritto *L'Arte per tutti*, in cui vuole per la poesia i geroglifici dei libri d'iniziazione, di rivelazione, ha imparato che la lingua dell'Antico Testamento non è imparentata con quella della saggezza indiana o della cultura greco-latina, il che induce ad abbandonare l'idea che la parola umana preservi il riflesso del Verbo divino, e quindi dissuada ancor più la nostalgia poetica dal sognare di conoscere il mondo «dall'interno». Le lingue sono imperfette per il fatto che in molti, scriverà un giorno Mallarmé, siamo privati per questa irrefutabile ragione dell'utilizzo intuitivo della parola che l'antica visione del mondo lasciava credere possibile, e viceversa destinati, dal momento che il pensiero che ricomincia da zero è dunque ormai l'unico possibile, a fare del linguaggio stesso un oggetto di scienza, fino a stupirsi come fa il giovane poeta, di questo «sostegno delle parole»: «scienza del linguaggio».

Il contributo del passato delle lingue – miti poesie, accesso all'interiorità del reale tramite lo studio dell'etimologia o dei ritmi –, non è più quindi ciò che può contribuire a rendere minima la perdita di sapere profondo che caratterizza la coscienza nella nostra epoca – e allora come potrà essere tentata la riparazione che ci si può ostinare ad ardentemente desiderare? Ma rammentiamo a questo punto il terzo grande elemento della formazione mallarmeana, che fu la poetica di Edgar Poe, nella quale appare l'importanza della «composizione» nell'invenzione della poesia. Riunire le parole attraverso l'ascolto dei loro suoni, dei loro ritmi, così come a partire dal loro senso, ciò indebolisce l'autorità di cui può vantarsi la concatenazione concettuale, rende ostile la lettura del mondo che quest'ultima proponeva, mentre il verso così prodotto ha sullo spirito un *effetto* che dà da pensare che grazie ad esso si sia percepito qualcosa di intimo dell'essere del mondo, o d'inerte al rapporto di questo con ciò che siamo. Poco conta che le lingue non

conoscano segreti, poco conta che oggi non si prestino più che alle scienze dell'astrazione e della materia, si saranno ritorte le parole contro il loro discorso per intendere intuitivamente in esse quel che non si sa più definire. Influenzato da Poe, Mallarmé ha pensato che la poesia potesse in tal modo riaprire quel «paradiso» – è il termine che usa in *Sinfonia letteraria* – del quale si potrebbe credere vietato l'accesso. Ma fu per essere ben presto deluso. Tale, in effetti, la scoperta che ha dovuto fare tentando di scrivere *Erodiade*, col noto accanimento nelle sue notti insonni a Tournon: le «impressioni» che dovrebbero, nate dalla composizione dei suoi versi, portarlo, di scintillio in scintillio, a intravedere la profondità dell'essere di fatto si spengono, una a una, nel corso dei momenti che le seguono nel lavoro di scrittura, lasciando a chi scavava nelle parole solo una sensazione di tenebra.

Innanzitutto, perché questa precarietà in tali impressioni in apparenza provate con tanta esaltazione? Ma prendiamo coscienza di un aspetto della sensibilità di Mallarmé che non è in larga misura che una conseguenza della sua condizione di moderno, ma contribuisce proprio per questo anche a mantenere questo stato d'esilio nello sforzo che fa per trasgredirlo col lavoro poetico. Il pensiero arcaico includeva, lo si è visto, nella sua rete di corrispondenze, nel segno di un dio che ha saputo morire, il pensiero della finitudine, con valorizzazione – cf. ancora i *Sonetti* di Shakespeare – della procreazione come «riparazione» del cosmo. Ebbene, a Mallarmé fa orrore la propria finitudine, che crede lo abbia privato della pienezza dell'essere, e anche, un certo malcelato disgusto della generazione, alla quale contrappone la creazione «idumea» dell'opera. Che sia nelle sue lettere o nelle parole di Erodiade – la quale vuole rinunciare alla vita dei sensi, contaminati dalla morte – i segni di questa paura, di questa avversione sono in lui onnipresenti fin verso la fine degli anni Sessanta. In queste condizioni, che può serbare degli aspetti del mondo se non ciò che tenta di strappare alla vita e alle sue forme e segni attraverso un lavoro che non può essere che soggettivo e gli rivelerà prima o poi che non è che il prodotto – in lui, Mallarmé, o in altri, nel passato dello spirito – del caso tipico di una formazione personale, o del divenire storico? Lunghi da aprirgli

l'interiorità dell'essere la scrittura mallarmeana non fa altro che lasciar fiorire, in primo luogo, per poi presto cancellare, una dopo l'altra – e in ciò risiede la sua forza d'allora, essenzialmente critica – le proiezioni che egli stesso o altri poeti che amava avevano sostituito all'evidenza del mondo.

Dopodiché, avendo fatto questo richiamo agli inizi di Mallarmé, si è rapidamente ripercorsa la grande avventura spirituale che fu, abbastanza d'improvviso, il suo contributo alla poesia, nel 1886 e 1887, al momento del passaggio dal disperato «scavo» di *Erodiade* alla scrittura immediatamente felice del *Fauno*. Innanzitutto un pensiero, il riconoscimento del fatto che tale dissolvimento delle impressioni che si suppone nascano dal cuore del mondo nella scrittura significa che il reale permane impenetrabile all'intelletto, che il significato, «vana forma» frutto del caso, ha per sempre un carattere soggettivo e incoerente; e che dunque non siamo che una «presenza» – per noi stessi e per gli altri e nell'universo – di mera apparenza, senza sostanza, di fatto assenza, il nulla: «Ho trovato il nulla», scrive Mallarmé nel 1886. Poi una scoperta, quella di questo limite in seno allo spirito – e forse anche a questo potere – che l'autore ha finito col chiamare la «nozione pura». Quando tutti i significati si rivelano senza presa sulla cosa, quando tutte le rappresentazioni immaginate prima coerenti e veritiere così si cancellano nelle parole, esse comunque non scompaiono dal campo della coscienza, e la realtà che evocano, nell'istante stesso in cui sono proferite, perfino si proporrà allo sguardo con tutta l'immediatezza sensibile, con tutto lo scintillio che la rappresentazione concettuale aveva scacciato dalla frase. La parola, liberata dalle nozioni astratte che ne usurpavano l'utilizzo – donde il nome di «nozione pura» –, rende all'essere parlante il mondo che il linguaggio aveva finito col nascondere con le sue ricostruzioni parziali, disaggreganti e illusorie. E alle «tenebre» dell'esperienza che aveva vissuto fino in fondo – pur se in fondo ancora nell'ambito del pensiero – questa irrealtà della parola quindi subentra, improvvisamente, la luce della mera realtà naturale colta nella sua freschezza, al di là delle speculazioni dello spirito. La luce, e altrettanto la Bellezza – «dopo aver trovato il Nulla, ho trovato la Bellezza», scrive Mallarmé –,

poiché, nell'abbandono di ogni rappresentazione nata dal linguaggio è la soggettività stessa che si dissolve, e con essa la paura della finitudine che offuscava il volto dell'universo. «Ah, amico mio, esclama Mallarmé in una lettera di questi momenti decisivi, quanto il cielo terrestre è divino!»

Ma occorre notare, ed è un aspetto della più grande importanza, che non è la cosa stessa – ad esempio, la rosa, grazie all'utilizzo della parola *rosa* – ad essere percepita nell'accesso dello spirito alla «nozione pura», in quanto ogni esperienza di una cosa, ovvero di una realtà che quindi sarebbe in quanto tale reperita, distinta da altre, posta tra queste in una profondità e in una durata, presuppone una sintesi di vari approcci, un'idea, una persistenza di tale idea nella memoria, un sapere, detto altrimenti, nuovamente una concettualizzazione, la quale spegnerebbe nella parola lo scintillio ritrovato dell'immediato. Attraverso la «nozione pura» il ritorno dello spirito al mondo non può raggiungere di questo che ciò che un testo troppo trascurato – in quanto se n'è perso l'originale –, *The Impressionists and Edouard Manet*, fornisce come solo rapporto autentico che si possa stabilire con la natura: l'*aspetto*, ciò che lo sguardo o un altro senso possono veder affiorare – nell'istante del proferimento della parola – dell'impenetrabile essere-qui delle cose; e dunque affioramento, con sostanza propria scarsa quanto quella dell'essere umano che guarda, ma comunque con tutto l'infinito spessore di sollecitazioni sensoriali che caratterizza le apparenze. Il mondo ha fatto ritorno nella parola, ma come puro spettacolo. La cosa è «saputa», ma in quanto appena l'indicibile e quasi invisibile supporto degli aspetti sempre fugaci, sola realtà pur propriamente umana. È fondamentale ben comprendere, e serbare alla mente, questo passaggio dal sostanziale all'apparente. Nel momento in cui si è dovuto rinunciare a ogni sogno di conoscenza, ecco indicato quel che comunque rimane possibile: uno sguardo che si riapre in fondo alla parola svuotata di ogni senso; e forse anche può estendersi a sinistra e a destra della sua prima individuazione per ciò che a quel punto sarebbe – non più in una parola ma in molte, ognuna mantenuta allo stato di «nozione pura» – nuovamente un po' d'essere-al-mondo, dato che quelle poche parole riunite hanno sollevato come «un angolo del velo».

Ma, più precisamente, in che modo passare così da una parola a tante quando si è raggiunto il livello della «nozione pura», la quale non è accessibile che per quanto il poeta abbia dimenticato, dissolto la sua struttura mentale, – essendo morto, «perfettamente», a se stesso? In che modo, in altre parole, strappare una nuova scrittura – chiamabile a pieno titolo poesia – agli avanzi di questo sapere, ragionevole o fantasmatico, che controlla ogni parola, ivi compresa, Mallarmé l'ha ahimè ben verificato, l'espressione lirica? La scoperta di un metodo, l'improvviso pensiero che tale metodo sia alla sua portata, che l'abbia perfino già messo in pratica, fu, quando lavorò al *Fauno*, l'ultima delle tappe percorse da Mallarmé sul sentiero della sua poesia, nel 1867.

In sintesi: per «reggere» nella «nozione pura» bisogna che il poeta possa, per cominciare, liberarsi dell'io della sua esistenza ordinaria, quella al livello della quale si dispiegano il desiderio di possesso, di godimento delle cose quanto le ambizioni e illusioni del sapere. Questa liberazione, era già il compito che si era proposto – con l'idea di una realtà superiore nascosta dalle apparenze – la ricerca intrapresa in *Erodiade*, ma questa prima scrittura non si era rivelata capace che d'impressioni illusorie, presto cancellate dall'approfondimento del lavoro e dunque non era stata fino a quel momento che un approccio essenzialmente negativo della pienezza sognata, con per sfondo, ai limiti, un presentimento di «tenebre assolute», ma comunque attendendo, sulla strada, la proliferazione, piuttosto che il dissolvimento dei fantasmi: ne è prova l'«Apertura antica», nella quale la parola dell'inconscio sembra farsi tanto più forte e stringente quanto più si moltiplicano le cancellature. L'«io» non si cancella in quei «pensieri che partono dal solo cervello», dei quali Mallarmé dice nel 1867 – lettera a Lefébure del 17 maggio – che hanno il torto di non conoscere il corpo, di essere come «arie suonate sulla parte acuta del cantino il cui suono non consola nel cranio». Ebbene, con il *Fauno*, è qualcosa di totalmente diverso che si è verificato. Iniziato come un divertimento, dopo tanti mesi di aridi sforzi, questa poesia si è immediatamente riempita d'impressioni naturali, nate dalle cose così come sono, «positive», e perciò liberate dalle proiezioni della soggettività. Il desiderio vi

è ben presente, è proprio a causa sua che lo sguardo percepisce la bellezza di ciò che è, ma il progetto di realizzarlo, di godere delle Ninfe, è qui vissuto in modo così evasivo, in uno stato di dormiveglia da divenire ora qualcosa d'impersonale, di universale. L'io si cancella, e appare il mondo.

E di conseguenza si può pensare che non basti disfarsi non del desiderio, ma dell'intenzione di condurlo fino all'atto perché le rappresentazioni che prendono forma in un verso siano sulla strada della nozione pura? Il desiderio è una percezione delle realtà più semplicemente naturali. Viceversa, il desiderio di possesso, non appena cerca di realizzarsi in un essere che è parlante – vale a dire determinato da nozioni, da percezioni dell'oggetto sia astratte che parziali, e così dotato del potere di anticipare, di differire, di trasporre simbolicamente –, è un atto della persona, dell'io, fa corpo con le rappresentazioni, i concetti che l'io evidenzia del mondo, è esso a far sì che, realizzato o meno, il suo oggetto non sia altro che un'immagine: la Ninfa si dissolve, lo si sa, nell'istante in cui il Fauno ha creduto di mettere le mani su di lei. Ed ecco, in altre parole, il pensiero che appare nel *Fauno* fin dalla sua versione del 1866: l'*eros* si lega al linguaggio, quindi priva della «nozione pura», è proprio per questo che è detto cieco, ma può anche dissociarsi in desiderio puro e volontà di possesso; e spingersi in tal senso quanto più avanti possibile, ciò garantirebbe, in cambio del piacere del possesso sacrificato, una vista stavolta completa della bellezza naturale: come era il caso, rileva Mallarmé, allorché lo scultore greco, differendo il suo appetito di piacere carnale, contemplava la bellezza «completa», «unica», «immutabile» della *Venere di Milo*.

Intendiamoci bene: non si tratta, con questo controllo del desiderio, di una *sublimazione*, che non sarebbe altro che la trasposizione simbolica di un progetto d'atto, e quindi nuovamente un atto, cioè sempre una concettualizzazione, una metafora: l'intero apparato e l'intero accecamento del linguaggio. Semmai siamo qui in presenza di una sensualizzazione più spinta, di una percezione nel contempo più piena e più chiara degli aspetti sempre immediatamente sensuali, sessuali del mondo, – dato che l'astinenza ha avuto come effetto di accogliere in seno allo sguardo, simultanea-

mente e più numerosi, gli aspetti dell'oggetto tra i quali il desiderio avrebbe dovuto scegliere per passare all'atto, così deturpando la bellezza sensibile. Contemplativa, la percezione quale Mallarmé la immagina non è per questo meno un godimento, così come ben lo indica una lettera a Huysmans del 18 maggio 1884, nella quale si legge che «godere» esige «che si spogli sempre più il proprio piacere». Ed è perfino il godimento assoluto, quello della bellezza in quanto tale. Mallarmé precisava che la «sola sensazione», rispetto al «godimento barbaro e moderno» è sufficiente a spalancare «il paradiso»; e lasciava intravedere ciò che si potrebbe chiamare, basandosi su dei ricordi di Marsilio Ficino e su alcuni riferimenti alla pittura italiana – ad esempio un quadro di Dosso Dossi, affine all'Ariosto e alle *poesie* di Tiziano – un'*honesta voluptas*.

E dato che il lavoro stesso di Mallarmé sul *Fauno* – lavoro così immediatamente felice, così evidentemente riuscito e quasi semplice, così ricco e come strabordante da versi scintillanti e limpidi – sembrava aver provato che tale strada gli fosse aperta, ecco quindi rivelato ciò che è diventato il suo pensiero della poesia al termine delle sue scoperte successive del Nulla, della Bellezza e delle condizioni in definitiva assai concrete della scrittura, dell'Opera. Sarà innanzitutto un lavoro del poeta su se stesso, l'«istinto» dovendosi fare «impersonale e puro». Poi, come conseguenza forse quasi immediata, grazie alla «vista» chiarificata, il dispiegarsi nel verso di quel che allora appare tra gli aspetti del mondo – aspetti dai quali è rifiutato, «vano, il residuo», in altri termini gli intrappolamenti nel tempo, nella finitudine – come il loro ritmo «fondamentale», quello della Bellezza che si dispiega nella percezione sensoriale.

Ed è questo un pensiero evidentemente teorico – quello della «coppa vuota» che è anche un «calice chiaro», il fiore stesso del mondo divenuto parole – ma è anche, per necessità immediata, un progetto d'esistenza del tipo, lo si vede, più esigente, più costantemente all'erta: il che significa che lo «Stéphane» che non è più «quello che hai conosciuto», dice a uno dei suoi corrispondenti, il poeta che è «perfettamente morto», deve ormai verificare la serietà del suo tentativo, e scoprirne le effettive virtualità, nella sua stessa

vita, al punto nel quale l'hanno lasciato, ad esempio, egli che deve pensare con tutto il corpo, le estenuanti fatiche delle sue notti di veglia a Tournon, votata ai tormenti della scrittura o allo sgomento di fronte al Nulla.

È *de facto* questo Mallarmé che si trattava più particolarmente di studiare quest'anno. La ricerca fu iniziata con un'analisi della *Prosa per Des Esseintes*, questa grande poesia pubblicata nel gennaio 1885, ma che vi sono molte ragioni di ritenere dell'inizio degli anni Settanta, ovvero dell'epoca in cui *Brindisi funebre* ha appena esposto la poetica della «nozione pura» e della «coppa vuota» con una fede intatta o rinnovata. La *Prosa* mostra un poeta che passa dalla preoccupazione impossibile delle essenze – «i molteplici gigli» – alla contemplazione degli aspetti del mondo, ormai sgombrati dalla pseudo-profondità che v'includevà la speculazione concettuale: il che fa sì che Mallarmé possa chiamare tale pura simultaneità d'elementi sensibili non più un universo ma un «paesaggio», nell'evidenza del quale si dissolve altresì, con la realtà personale compiuta, la particolarità del «viso». È a questo livello d'evidenza assolutamente non mentale che il paese «esiste», non ce n'è un altro. E per vederlo «innalzarsi» nella nuova scrittura, basterà abituarla alle parole, le quali, attribuendo «nomi» a grandi riferimenti nella natura – quelli che, ad esempio, l'«erbario» sa raccogliere – consentono la «vista» senza pensiero, senza «visione», ma quanto più «ampia», che Mallarmé ha vissuto nella «nozione pura». Mentre la presenza femminile, che non si può né si deve mettere ai margini del rapporto con il mondo – «Noi fummo due, lo confermo», esclama il poeta, con qualche solennità –, eccola ora, sia dotata di «molte bellezze» che serenamente sorridente, la «sorella» che aiuterà, Musa, chi si ridesta dal sogno – Anastasio! – a non curarsi più della morte, la quale non è reale che nella mera vita ordinaria. La *Prosa* espone la nuova poetica con coerenza e chiarezza. Vi registra anche lo scarto che si può temere che resterà tra l'intenzione e il fatto. In effetti, la sorella non porta il suo sguardo «oltre il sorriso», il che è conforme alla nuova poetica, e che il poeta dovrebbe «intendere». Ma, indica con discrezione Mallarmé, non è che «come a intenderla» che occupa «l'antica preoccu-

pazione». La nostalgia delle essenze contribuisce ulteriormente a distrarlo dal «nuovo dovere» che si è dato.

La concorrenza tra la poetica della «nozione pura» e dell'esistenza ordinaria, dell'uomo nuovo e dell'uomo antico, rimasto vittima del pensiero concettuale appare ugualmente nel *Brindisi funebre*, e anche in modo più centrale, ma perfino con più convinzione riguardo all'esito del dibattito: il quale è forse non tanto un conflitto, si può sperare, quanto un'opposizione dialettica. Questi magnifici versi, che sono tra i più nobili e belli che Mallarmé abbia scritto, iniziano nel segno del «sepolcro» che chiude la *Prosa*, poiché hanno avuto per occasione la morte recente di quel Gautier che aveva saputo, secondo lo stesso Mallarmé, votarsi al «vedere» e non al sogno; ed è in *Brindisi funebre* che s'incontra – altro fondamentale ossimoro – la grande idea della «coppa vuota» nella quale comunque «soffre» – filigrana nel cristallo? – il «mostro d'oro» del vecchio sogno, che il San Giorgio del nuovo pensiero quindi non sostiene di avere sconfitto. Ma non per questo Mallarmé rinuncia a indicare, con una convinzione sulla quale dovremo tornare, che si può fare di questa «coppa vuota» l'emblema di un'autentica felicità poetica. Dissolvendo i fantasmi e le chimere che lo spirito di possesso scagliava sul mondo, il «gesto» del poeta, in ciò sia «umile» che presto «largo», «acquieta» la «meraviglia» che è la natura quando non la si affronti più come un insieme d'oggetti o fenomeni dei quali si vorrebbe scoprire la legge, ma come il «paesaggio» del quale si farà il proprio «soggiorno». L'«occhio profondo» della poesia avrà saputo a quel punto ritrovare – altro ossimoro – la perfetta superficie di questa realtà naturale infine ridotta ai suoi soli aspetti. E questi, come la parola che li percepisce e li fissa nel verso, possono allora incontrarsi in «nomi» che altro non sono se non le vecchie nozioni concettualizzate, le quali si perdevano nell'assenza, ma di che disegnare nella parola i cespugli e i viali di un bel giardino – il «soggiorno», il nuovo Eden.

Mallarmé è riuscito in *Brindisi funebre* a suggerire quel che potrebbe essere questa poesia il cui avvenire sarebbe quindi il luogo stesso nel quale l'umanità ritroverebbe ragion d'essere. «Solenne», poiché il bagliore della realtà sensibile fino a oggi offuscato dalla

lettura concettuale della sua supposta profondità vi brilla in pieno, autentica epifania dell'evidenza; eppure un semplice «agitarsi di parole», dato che ogni concatenazione tra le parole, ogni discorso, altro non sarebbe in essa che il ritorno del concetto, questo illusorio feticizzato. Ma un agitarsi di parole, quando riguarda i fiori del giardino, gli alberi dei «veri boschetti» è insomma equivalente a quello delle frasche, dei loro scintillii, dei loro odori e rumori, percezioni che rendevano felici Adamo ed Eva quando erravano nel Paradiso terrestre. Ed ecco quindi nuovamente l'«Eden», in cui il «noi» che Mallarmé vi pronuncia significa, tanto quanto la società dei poeti, l'uomo e la donna ritornati, per grazia del desiderio spersonalizzato, non possessivo, questa specie di fratello e sorella, che aveva preceduto il peccato originale. Non bisogna esitare ad accreditare Mallarmé di una riflessione su di esso, e sulla caduta. La sessualità, egli pensa, può essere liberata dalla «perpetrazione» che la riduce ad alcuni aspetti dell'oggetto che ha desiderato, e in tal modo la deturpa e le fa generare la morte, con per illusoria compensazione la «chimera» delle religioni. Ed è la poesia che potrà guarirci da questa «notte massiccia» – quanto del resto dall'«avaro silenzio» di chi non avrebbe saputo, dopo aver percepito il nulla, raggiungere le parole attraverso la «nozione pura».

Rimangono da pensare le forme concrete che questa scrittura prenderà: e riguardo a questo aspetto di teoria applicata, se così si può dire, è parso utile interrogare qualche testo in cui Mallarmé lascia intuire il suo metodo, in particolare, in *Divagazioni* – la parte riflessiva della sua opera, ma nel segno del *divagare*, della trasgressione dell'economia concettuale –, il saggio che ha per titolo «Mimica». Importante, questa pur brevissima pagina, perché parte dalla contrapposizione che abbiamo visto essere fondamentale tra la «perpetrazione» – il possesso della Ninfa, nel *Fauno*, ma anche ogni altro atto su tutti gli altri livelli dell'avere, questa trappola tesa dalla finitudine – e il «suo ricordo»: il pensiero che ha quindi conosciuto l'esistenza ordinaria, e la sua casualità, ma per ricordarsela, si ritrova al livello di queste parole che possono prestarsi alla trasmutazione poetica. Tra «perpetrazione» e memoria si situa dunque l'origine della scrittura e questa ben somiglia, in

«Mimica», è questa un'indicazione stavolta concreta, all'andirivieni di una dialettica. Certo, molta esperienza, molto piumaggio del cigno resterà preso nell'«orrore del suolo» – come dice il famoso sonetto –, ovvero nelle trappole dell'esistere personale, con le sue tentazioni, le sue debolezze; e perciò la dialettica non potrà essere che molto imperfetta, un «imene vizioso», ma grazie ai poteri dell'effettiva scrittura – «qui precorrendo, là ricordando, al futuro, al passato, *sotto una falsa apparenza di presente*», il corsivo è di Mallarmé – «l'istinto semplificatore diretto» potrà costruire una scena – «un ambiente, puro, di finzione» – nel quale lo spirito, così sfiorando il «sacro», inizierà semplicemente a «vedere» invece di afferrare. Scrivere significa costruire la scena, immaginare la finzione – la quale può essere definita, nella lingua mallarmeana, come un passato semplificato dal futuro.

Importante, questo testo, «Mimica», ma comunque non ne dice abbastanza, e le scarse precisazioni che Mallarmé dà nei suoi scritti teorici sul modo in cui la poesia può, in pratica, «acquietare» la natura e «impedirne al sogno» l'accesso va di pari passo con l'inquietudine che talvolta lo si vede esprimere quanto alle sue possibilità di riuscita – per non parlare delle sue poesie che saranno così poco numerose. «Decisamente ridiscendo dall'assoluto», scrive fin dal maggio 1868. «Ridiscendo nel mio io [...] dopotutto delle poesie, soltanto velate d'assoluto, sono già belle». Perché questo pessimismo, in quei giorni ancora così vicini all'esaltazione della scoperta? È che, se l'io va trasgredito, dissolto, perché l'assoluto arrivi alla portata della scrittura, occorre comunque anche – e pare cosa difficile – che sia rimasto sufficientemente robusto perché lo sforzo stesso del quale si ha bisogno per tramutarlo in universale possa attingervi abbastanza energia: la «nozione pura» non può fiorire in un'esistenza che, a forza di strapazzo, d'esaltazione, d'«isteria» – «il semplice fatto di scrivere installa l'isteria nella mia testa» (febbraio 1869) – non conosce più cosa sia bene per il proprio corpo. Ora, questo stato di sfinimento è proprio la condizione di Mallarmé attorno al 1868-1869, nel momento in cui dovrebbe potersi abbandonare in piena serenità all'apertura dell'«ultima cassetta». Di qui, negli stessi mesi, il desiderio di «guarirsi», è il

termine che usa, per meglio mettersi all'opera, e un grande nuovo progetto, *Igitur*, che si può unicamente capire in quest'ottica. «Se è fatto (il Racconto) sono guarito», ne scrive Mallarmé stesso.

Si sono dedicate numerose ore all'analisi di *Igitur*, al fine di giungere a un'interpretazione d'assieme di ciò che comunque non è, non scordiamolo, che un dossier le cui varie parti – «rifiuti», reca la busta nella quale sono finiti – appartengono verosimilmente a vari livelli di scrittura. *Igitur* come oggi l'abbiamo, come fu lasciato, non è in altre parole che un insieme di brutte copie, di redazioni più spinte, di note riassuntive.

Ma un'evidenza nondimeno in esso di evidenza: tutte queste pagine riguardano le notti del 1866 in cui Mallarmé, a Tournon, ha «incontrato» il nulla; e forse anche costituiscono, dall'uno all'altro dei «quattro pezzi» previsti nel loro «tema» – ma questa parola non figura nel manoscritto, è un'aggiunta del suo editore –, i «quattro poemi in prosa» che Mallarmé progettava il 14 maggio 1867, «nel tempo della sintesi», di scrivere «sulla concezione spirituale del nulla». Dopodiché, in settembre, parla solo di un libro, «le sontuose allegorie del nulla». Ma che quest'ultimo non faccia che rimpiazzare i primi quattro previsti non è dubbio. Sarà in effetti accompagnato, è annunciato quel giorno, da un altro il cui titolo, «Bellezza», e il cui carattere, «del tutto assoluto» mostrano che sarebbe stato per parte sua l'opera propriamente poetica che può lasciar sperare la seconda scoperta di Mallarmé nel 1866: dopo il Nulla, la Bellezza, attraverso la nozione pura.

Igitur è il racconto di questi mesi del 1866; questa «novella» tenta di dire ciò che Mallarmé ha vissuto allora e dava per «inenarrabile», ma non senza brevi indicazioni, in quel momento nella sua corrispondenza o in seguito, che vedremo qui riprese. Scrive ad esempio il 14 maggio 1867: «Ho appena trascorso un anno spaventoso. Il mio Pensiero si è pensato, ed è arrivato a una concezione pura. Tutto ciò che, di contraccolpo, ha sofferto il mio essere, durante questa lunga agonia, è inenarrabile, ma, fortunatamente, sono perfettamente morto, e la più impura regione nella quale il mio Spirito possa avventurarsi è l'Eternità, il mio Spirito, questo consueto solitario della sua stessa Purezza, che non oscura nean-

che più il riflesso del Tempo». – E *Igitur*, nella sua prima parte, «La Mezzanotte», comincia per l'appunto con l'evocazione di una «Mezzanotte, in sé scomparsa», benché «certamente» ne «sussista una presenza»: ambiguità che dice con precisione lo stato limite di una coscienza giunta a questo limite nel quale le rappresentazioni, i significati si dissolvono in essa in un «presente assoluto delle cose», ma non senza che gli resti, allo stato di traccia nello sguardo, la visione estrema di quella «stanza del tempo» in cui era parso regnare così a lungo l'essere pur illusorio di quest'ultimo. Tale traccia, è il bilanciere dell'orologio: che, col suo battito vissuto come percezione d'un tratto unicamente materiale, presiede nell'appartamento notturno al crollo del senso della vita. E con esso l'intero mobilio concorre a questo riassorbimento della parola nella materia.

Si è notato di sfuggita, fu una lunga digressione, che è infatti l'intero mobilio del tempo ad avere acquisito, a partire dal romanticismo, dei caratteri e uno statuto che predispongono a *Igitur*. Allorché si disgrega l'ordine arcaico, che percepiva un senso e un'anima perfino negli «oggetti inanimati» – come recita il celebre verso di Lamartine, non già senza un'inquietudine assai significativa –, la creazione dei mobili non può neanch'essa più avvenire se non dall'esterno, aggiunta di ornamenti a un materiale avvertito privo d'essere; e quindi il mobile non sarà altro che un fantasma, che propaga l'«agonia» come fa la pendola sovraccarica di vana mitologia che lascia intravedere il «Sonetto in yx». Perciò il luogo della vita quotidiana non è altro, nel profondo, che la tomba della grande speranza ontologica dell'umanità; e quali che siano le imposizioni neogotiche che un Hugo o altri fanno subire al loro ambiente, quali che siano le acquisizioni che propone alla nuova nostalgia questo antiquario che nasce in epoca romantica, è anche il passato di questa umanità, è il pensiero degli «antenati» che sono trascinati dal mobilio presto «vittoriano» nel grande naufragio.

Del resto Mallarmé aveva a lungo voluto a sua volta resistere a questa «lezione di tenebre» dei mobili, approfittando per farlo di alcune vestigia dei tempi antichi: l'orologio di Saxe, «che ritarda», lo specchio di Venezia e «la nostra cassapanca ancora [...] vecchissima» evocati in «Brivido d'autunno». Allora sognava che «con la

grazia delle cose appassite» l'anima potesse accedere, come nell'«Invito al viaggio» baudelairiano, alla sua «dolce lingua natale». E nella fonte profonda dello specchio avrebbe voluto creare con la donna di un tempo che vi immergeva la sua bellezza il tipo di rapporto d'intimità generatrice di senso che aveva evocato nella sua *Sinfonia letteraria*: bagno subito salvifico che lo avrebbe ripulito di quei vani colori da pagliaccio che teme di vedere sia truccare che tradire la sua poesia di moderno. Ma anche lì dove aveva cercato di sognare la lucidità s'impone. Il 27 maggio 1867: «Mi congelo e mi rimiro nel diamante di questo specchio, fino all'agonia». E in «Vita d'Igitur»: «Imploravo di restare una vaga figura che scompariva completamente nello specchio confuso».

In *Igitur* Mallarmé ritrova dunque lo scenario, le circostanze e l'evento stesso della sua esperienza fondamentale, ed è con un sorprendente potere evocativo. Ma perché ha voluto questa evocazione? Si deve pensare che in seguito ad alcuni racconti di Poe, ad esempio, abbia semplicemente voluto aggiungere il racconto di quel che pure aveva così intensamente vissuto a ciò che sarebbe diventato letteratura, nulla di più? Certamente no. E tornando all'indicazione di Mallarmé sulla guarigione che gli sarebbe valsa *Igitur* se il racconto fosse stato terminato, abbiamo fatto l'ipotesi che il suo autore ne avesse bisogno, molto concretamente bisogno, per la sua futura maturazione; che ne fosse la preparazione necessaria e forse sufficiente.

Come riuscirci? Ma cos'è «l'agitarsi di parole» che promette il *Brindisi funebre*, se non ciò che chiede innanzitutto che si sia vissuto, e fino in fondo, nella notte che prepara alla «nozione pura», l'atto di lucidità assoluta che evacua dalle parole tutti i contenuti concettuali che le coordinano nella parola ordinaria? Ebbene, non è così agevole riuscire a compiere tale traversata, o anche rimanerne prossimi. Mallarmé ha ben potuto, nel 1867, ritenere di avere «schiantato» il Dio cristiano, suprema figura ai suoi occhi della chimera metafisica, resta che non per questo è meno suscettibile di essere nuovamente preda di qualche disavventura di questa. Detto altrimenti, rischia, almeno può temere di rischiare di dimenticare l'evidenza percepita nell'istante del crollo concettuale. Ora, se le

cose stanno così, non bisogna allora che *fissi* questo istante, ripercorrendo i momenti che hanno condotto a esso, e ciò in una scrittura che avrà saputo serbare del loro luogo, delle loro circostanze gli aspetti che hanno suscitato l'esperienza? Una scrittura che preservi la figura di pura assenza che il pensiero che riprende rischia di dimenticare. Una scrittura che fotografi il nulla. Il che consentirebbe a chi non ne conoscesse più la tenebra di ritrovarla pienamente, poi di tornare a galla al di là, nella Bellezza: e dunque sì, guarirebbe, è il termine esatto, questo poeta, così premunito, da ciò che Mallarmé chiama a quel punto la sua «impotenza» a scrivere. In quanto essa non è che l'effetto nocivo, nella scrittura di poesia, dell'ossessione mal repressa di un senso che si vorrebbe al mondo, quando invece si dovrebbe certo sapere che questo senso non esiste.

Bisogna leggere *Igitur* in questa prospettiva, in cui il testo appare nel contempo come la fenomenologia del crollo del senso e la storia di chi avverte tale crollo, alla fine dell'epoca metafisica dell'umanità.

Ed è allora quel che abbiamo tentato di fare, attraverso un'analisi in primo luogo di alcuni elementi maggiori del significato nel testo. È ad esempio il «colpo di dadi» che rappresenta sia il pensiero speculativo – «Ogni pensiero emette un colpo di dadi», dirà l'ultima poesia –, la scrittura poetica, dal momento che l'alessandrino riuscito è come il doppio sei che talvolta scaturisce dal bussolotto, che un'interpretazione del cielo stellato le cui costellazioni, che per noi non sono più i segni carichi di senso dello Zodiaco o della regione polare, paiono allora sullo sfondo notturno come il lancio di dadi che non hanno sconfitto il caso. Poi c'è il fondamentale riferimento a Cartesio, perché questo *igitur*, che è sia un «riassumendo» che un «conseguentemente», cela un *ergo* e significa l'ossessione mallarmeana di un'inferenza che collocherebbe la persona umana nell'essere. Ed è infine l'ombra portata, su questa «scena» di una «fiaba» che «si rivolge all'intelligenza», di un altro estremo erede, come Mallarmé testimone del crollo del cosmo: quel principe di Danimarca il cui «*to be or not to be*» non è in realtà che un «sono o non sono?» ancora difficile da esplicitare, da verbalizzare per un poeta elisabettiano, fosse anche Shakespeare.

E dopo questi preliminari si è potuto constatare che la riflessione del poeta moderno che è Mallarmé – moderno, ovvero contemporaneo dei primi lettori di Hegel, per non parlare di quelli di Auguste Comte e di Michelet – riconduce logicamente gli eventi che questo spirito ha vissuto a un pensiero della storia. La «famiglia» – come afferma Mallarmé, mutuando questo modo di vedere da *Amleto* – è in *Igitur* l'umanità, che si è sempre dedicata a «negare l'infinito», il quale assume l'immagine di questo caso, inerente ai fenomeni della materia, che va oltre ogni essenzializzazione del reale, ogni assolutizzazione della condizione umana. E questo diniego è certamente una follia, ma la famiglia ha fatto bene ad agire in questo modo in quanto tale follia era «utile»: la combinazione che faceva illusoriamente, sotto forma di immagine del mondo, o Idea, di questo infinito e del suo desiderio d'assoluto le consentiva una «vita» (lì stava il «genio» del nostro «astro in festa», per riprendere le parole di uno dei sonetti). Ma ora la scienza obbliga ad andare più a fondo di prima nello studio dei fenomeni, a «scendere le scale», e in tal modo l'infinito sfugge alla famiglia, che non trova in questa cripta sotto il pensiero – proprio lì dove Villiers sognerà ancora, in *Axël*, di scorgere i tesori di uno spirito umano più ricco e vero dell'universo materiale – che tombe, ceneri, indifferenza: neutralità, diciamo, con già la parola del *Colpo di dadi* successiva, allorché questa poesia evocherà le «schiume originarie» e «la cima avvizzita dall'identica neutralità dell'abisso» (dopodiché: «nulla avrà avuto luogo se non il luogo»). La neutralità, il nulla, tale è la scoperta di *Igitur*, il primo della sua razza a inferire a partire dal nulla, e che si riassume quindi in quel «dunque» ormai senza premesse né conseguenze.

Ma *Igitur* in ogni caso non è ancora il poeta lucido – lucido nel senso del «giorno» che risplenderà nel *Brindisi funebre* – che Mallarmé pensa di diventare, dal momento che la sua stessa scoperta lo mostra limitato, sulla scena dell'intelletto, al piano speculativo, quello di questo pensiero che può incontrare il nulla ma, rimasto pensiero, non ha ancora accesso alla «nozione pura», questa dementalizzazione dei vocaboli. E lì dove *Igitur* resta insomma intrappolato, possiamo constatare che Mallarmé lo accredita di due possibili. Da un lato, sarà il «colpo di dadi». «Sulla tomba stessa il suo io si

manifesta per il fatto che la Follia riprende: ammette l'atto e, volontariamente, riprende l'Idea, in quanto Idea; e l'Atto (quale che sia la potenza che l'abbia guidata) avendo negato il caso, ne conclude che l'idea sarà stata necessaria». Mallarmé ha scritto ciò, ma nella lettera a Cazalis del 28 aprile 1866 già diceva: «Sì, *lo so*, noi non siamo che vane forme della materia, ma tanto sublimi da avere inventato Dio e la nostra anima. Tanto sublimi, amico mio! Che voglio offrirmi questo spettacolo della materia, avendo coscienza di essa e, comunque, forsennatamente lanciandosi nel Sogno che sa di non essere, cantando l'Anima e tutte le divine analoghe impressioni che si sono ammassate in noi fin dalle prime ere, e proclamando, davanti al Nulla che è la verità, queste gloriose menzogne». Gloriosa menzogna il caso che si combina con una fantasticheria d'assoluto per bisogno di un'Idea perché una società esista e perduri. E quindi capiamo facilmente ciò che significa il colpo di dadi se Igitur lo compie, in queste nuove condizioni del pensiero. Si tratterà di una sfida al nulla, di un volontarismo: benché non vi sia che caso, conta negarlo perché, una volta fissato l'infinito, la società abbia la propria legge, i propri valori e la propria ragione d'essere.

Resta il fatto che Igitur può non volere questa menzogna, e subito pensare al suicidio, un gesto che anch'esso, notiamolo, può «annullare» il caso. In «Studio Antico»: «Egli stesso alla fine [...] trarrà una prova da qualcosa di grande (non astri? annullato il caso?) dal semplice fatto di poter provocare l'ombra soffiando sulla luce». È questa una frase che si esplicita alla fine della Quarta Parte, quando è stato evocato – ma, a mio avviso, superato – il colpo di dadi: Mallarmé a quel punto indica, in effetti, che «Igitur semplicemente agita i dadi» poi «chiude il libro – spegne la candela, – col suo fiato che conteneva il caso: e, incrociando le braccia, si corica sulle ceneri dei suoi antenati». In altre parole, l'ultimo della «razza» ha scelto di morire perché in tal modo, abolendo con il suo soffio il caso stesso, acceda a un istante di assoluto che stavolta si può dire autentico. Come è detto in «Studio Antico» subito dopo la frase citata: «Poi – dato che avrà parlato come l'assoluto – che nega l'immortalità, l'assoluto esisterà al di fuori – luna, al di sopra del tempo: e solleverà le tende, di fronte».

Frase in realtà sorprendente. Da un lato questa «luna» d'un tratto scorta «al di sopra del tempo», al di sopra del pensiero, nel suo in-sé deserto, richiama irresistibilmente l'esperienza di Galileo scoprendo la materia del suolo lunare lì dove si aspettava di veder confermata una presenza d'intelligibile; ed ecco d'un tratto riassunta l'intera modernità scientifica. E d'altro canto ecco introdotta una tentazione che del resto qualcuno di diverso da Mallarmé, ed è notevole, formulerà all'incirca nello stesso momento. Dostoevskij, che è nato lo stesso anno di Baudelaire, medita alla fine degli anni Sessanta i suoi *Demoni* che sono scritti nel 1870. Ebbene, Kirillov si uccide, in questo grande romanzo, perché immagina che la decisione di farlo possa essere un atto del tutto libero, quindi totalmente spirituale, il che farà di chi lo compie l'equivalente di Dio, oppure, se egli non è, assicurerà la sua venuta, «al di sopra del tempo» in quel minuto.

Altra possibilità allora, per Igitur. Ma agire così, scegliere di morire, essere la persona che ha scelto di farlo, significa restare comunque sul piano del Dio personale, pensare a partire da una realtà di persona, presente fino all'ultimo istante, e proprio in seno a questo, di fronte all'assoluto; e non è forse subito la semplice forma limite – e luciferina, in un certo modo – della «gloriosa menzogna»? Mentre Mallarmé, Mallarmé morto poi «risuscitato con la chiave delle gemme della [sua] ultima cassetta spirituale» (lettera del 16 luglio 1886), ha fatto la scoperta della Bellezza, dissolvimento dell'io, superamento del dramma della persona. La Bellezza è l'alternativa, sovralogica, alla deduzione meramente logica di Igitur, il cui stesso nome così s'illumina. Ed è quindi quest'altra virtualità ancora che occorre saper mantenere aperta, nella «fiaba», per le ore d'esitazione o di sconforto che il suo autore potrebbe in seguito conoscere. Tuttavia, questo richiamo non può più avvenire al cuore del racconto di un'esistenza, alienato quale sarebbe dalla sua stessa formulazione concettuale. Non potrà imprimersi, e restare nella mente di chi rileggerà il testo solo se in esso vi è stata piena evocazione delle «circostanze eterne» che prepararono l'istante nel quale la rivoluzione si compie: figure di cose così deserte, così chiuse nel loro nulla che la tenebra in esse è divenuta totale; e tenebra allora così intensa che il giorno non può che spuntarne d'un tratto. Bisogna che il *testo*, e non

il *pensiero*, giochi, attraverso il racconto, questo ruolo di coscienza rimasta attiva; che sia esso a saper fare innalzare nuovamente «la luna, al di sopra del tempo».

Ed eccoci ricondotti a ciò che è l'essenziale di *Igitur*, a ciò in cui il suo valore di cura è messo in atto, a ciò che da parte sua Mallarmé deve compiere se vuole risollevarsi dalla sua «impotenza»: una scrittura, non più del senso, come tutte le altre nella storia, ma del non-senso assoluto, dell'apparenza svuotata di senso. Una scrittura stavolta non più propriamente da disperato – «Canterò da disperato», diceva Mallarmé quando era soltanto al pensiero del nulla, non ancora all'averlo assimilato fino al fondo del suo essere – ma *per* disperare del tutto, perché suoni mezzanotte, totalmente, e così, una volta abolita la disperazione, rinascere nella luce, nel pieno mezzogiorno evocato dalla *Prosa*. Il disegno di questa scrittura, così evidentemente straordinaria, è che l'intuizione propria di Mallarmé, che ne sa più di *Igitur*, in essa vegli e si affermi nel suo stesso sguardo. E qui risiede ciò che guida tutto il movimento delle parole nel testo, ad esempio attraverso quegli «abbozzi dell'uscita dalla stanza», come dice di alcune brutte copie l'editore Bonniot (ma non il manoscritto). Cito, quasi a caso: «I pannelli della notte d'ebano non si richiusero ancora sull'ombra che non avvertì nient'altro che l'incerta oscillazione e pronta a fermarsi di un bilanciere nascosto che comincia ad avere la percezione di se stesso». Parole simili affondano assai di più verso l'assoluto dell'istante che non l'ascolto di Poe all'inizio del «Corvo», quando l'eroe di questa prima poesia realmente moderna percepiva anch'egli un flebilissimo rumore nel silenzio notturno. Ed esse sono, a conti fatti, uno sforzo notevolmente sopportato: bisognerebbe seguirlo per pagine.

Si constatarebbe in ogni caso che l'impresa di così scrivere il nulla non è stata portata a termine: dato che è evidentemente impossibile. E in queste frasi nelle quali una persona rimane ancora a brancolare tra i riflessi e le ombre, in queste pagine del resto lasciate allo stato di abbozzi, nonostante l'avanzamento di alcune parti, si riconoscerà dunque il primo dei grandi segni attraverso i quali si è manifestata l'inattitudine dello stesso Mallarmé a realmente transcendere la contraddizione che contrappone il pensiero del non-senso assoluto del

mondo – della notte – a ogni utilizzo del linguaggio. Nelle stagioni che seguono *Igitur* – e nelle quali le sue lettere sono invero poco loquaci, perché il grafomane ha allora svariate altre preoccupazioni: la guerra, la nascita di Anatole, il trasloco a Parigi – lo si vede piuttosto richiesto da persistenze dell'antico sogno. Dei versi? Si chiede scrivendo a Cazalis il 3 aprile 1870. «Ma a questi semi manca una terra»: «l'assente di ogni mazzo», come chiamerà in seguito la nozione pura, non può lievitare, in mancanza di un terreno di coscienza sufficientemente arato. E la domanda più importante adesso, quella che *de facto* deve dominare lo studio di Mallarmé è capire perché il *Brindisi funebre*, nel 1873, ostenti una convinzione che *Igitur* non ha saputo, nel 1869, dargli i mezzi di serbare propria. Vi è stato nel pensiero, nell'esperienza di Mallarmé compresa tra queste due date un evento che spiegherebbe questa apparente rivoluzione? O bisogna accontentarsi di ritenere che una migliore salute – «questa primavera sembra volermi bene», scrive il 24 marzo 1871 – o i dispiaceri della guerra abbiano reso a questo fragile «io» la forza di dimenticarsi?

Ma una lettera del 23 aprile 1871 contiene una frase che per lo meno può autorizzarci a un'ipotesi. A Cazalis: «Queste ore critiche mi permettono, scrive Mallarmé, di rivedere a sprazzi quello che fu il mio sogno di quattro anni, tante volte compromesso. L'ho più o meno in pugno. Ma subito cominciare, no. In primo luogo occorre che mi dia il talento richiesto, e che la mia cosa, maturata, immutabile, diventi istintiva, quasi anteriore, e non di ieri». Frase evidentemente importante, perché in essa si ritrova, oltre al richiamo dei quattro anni, le parole che Mallarmé ha da lunga data associate al suo più specifico pensiero della Bellezza: istintivo, immutabile, anteriore, è proprio esser questo, esser così che caratterizza «la Bellezza completa e inconscia, unica e immutabile» della prima «grande scintillazione» dell'opera presso i Greci. – Ma cosa mai può voler dire, in un contesto simile, questa allusione al «talento» che gli mancherebbe? Quando si pensa al *Fauno*, che Mallarmé ha comunque già quasi interamente scritto, e da tre o quattro anni, si è tentati di sorriderne. Ma sarà più accorto chiedersi ciò che intende con la parola «talento» questo spirito esigente, e che, inoltre, ha voluto spingersi oltre, nella scrittura dei versi, ogni discorso, ogni articolazione

concettuale: detto altrimenti, lì dove non vi sono altro che parole, nei dodici piedi dell'alessandrino.

E si è quindi deciso, a questo punto del corso, di porre il problema della musica e di come Mallarmé l'ha capito. Ma, lasciando da parte l'analisi che fu tentata del «trittico» del 1887 – ma che ben potrebbe esser stato concepito fin dal 1866 –, occorre anche che questo riassunto, che sta diventando troppo lungo, si attenga ai punti principali. Allora, insomma, per concludere: scrivere, diciamo innanzitutto, scrivere *poeticamente* dev'essere «reggere» nella nozione pura, vale a dire non percependo che aspetti, senza alcuna conoscenza delle cose supposte. Bisognerà avere saputo cogliere con lo sguardo «diafano» qualche rapporto, tra aspetti, totalmente e puramente sensoriale. Ma come spingersi a questo grado d'immediatezza nel mettere in relazione due o più nozioni pure? Attraverso il ricorso a ciò che queste parole – dato che la nozione pura è una parola – hanno esse stesse d'immediatamente sensoriale, al loro posto nella scrittura. Ebbene, fortunatamente tale ricchezza è sovrabbondante, e anche al livello dello sguardo. Se la parola è innanzitutto un suono, questo, per corrispondenza, nel senso baudelairiano di tale nozione, evoca in effetti un colore, e questo evento suono-colore – e sussidiariamente odore, perché no? – è quindi come allo stesso livello delle sintesi analoghe, gli aspetti. Di qui la possibilità di un lavoro che, prolungando l'impressione percepita dalla frase in corso, o per meglio dire liberandola dal rischio attraverso la grazia dell'«agitarsi», della mera e suprema agitazione delle parole nella frase, finirà per annegare il concetto, e le sue fantasticherie, nell'avvento della poesia. E si noterà di sfuggita che non vi sarà qui *imitazione* di una cosa, dal momento che per l'appunto, riguardo all'aspetto, non esiste più cosa. Si sa che Mallarmé ha scritto, in termini che fanno pensare al Rousseau del *Dizionario di musica*: «Abolita, la pretesa, esteticamente un errore, benché sostenga i capolavori, d'includere nella carta sottile del volume altro che ad esempio l'orrore della foresta, o il muto tuono sparso sulle frasche; non il legno intrinseco e denso degli alberi». Il lavoro sui colori e i suoni in seno alla scrittura del verso volatilizza l'oggetto nell'istante d'impressione che rimette al mondo il lettore. Dato che «lo spirito» non sa «che farsene di nient'altro che la musicalità del tutto».

Ed ecco allora che Mallarmé ha scelto di chiamare «musicalità», musica, questa immediatezza ritrovata, e l'accesso della poesia ad essa, ma ciò non deve indurre a credere che in tal modo prediliga il suono a scapito del colore, come invece faranno quelli che presto saranno i suoi giovani amici, i simbolisti: «Dipingere non la cosa, ma l'effetto che essa produce», aveva scritto, con quale notevole preveggenza! fin dal 1864, e questa frase svela che l'idea di pittura è presente, e centrale, nella musicalità della poesia, per la semplice ragione che dal colore al suono non smettono di entrare in gioco le corrispondenze, e che infatti i dati fondamentali della scrittura non sono né i fonemi in seno alla parola, né tantomeno i colori che sono suggeriti da questi suoni, bensì quei nodi tra colore e suono. Le parole come le si intende e le si vede – non appena lo spirito si è liberato dei concetti. La «musica» mallarmeana non è a immagine e somiglianza di quella degli strumenti, che si limita al sonoro, essa va dal suono al colore attraverso le parole, è una musica delle parole.

Detto ciò, sia esso musica o pittura, il lavoro sui versi è quindi uno sguardo, un ascolto utile da esercitare o anche, se necessario, da acquisire, da prima che la scrittura inizi; e da questo punto di vista per scrivere davvero occorre ciò che la lettera del 1871 ha chiamato il «talento»: questa fusione di attitudine e di pratica di cui anche l'intuito meglio sviluppato ha bisogno per reggere nel lavoro artistico. «Che studio del suono e del colore delle parole, musica e pittura, dalle quali dovrà passare il tuo pensiero, per bello che sia, per diventare poetico», esclamava Mallarmé nel 1865, a proposito, è non è un caso, del *Fauno*. Non ignorava che i «pensieri che partivano dal solo cervello» del quale iniziava allora ad abusare avrebbero ancor più in lui destabilizzato il rapporto tra le sue percezioni, il suo corpo e la natura.

Il «talento» è certamente uno dei mezzi della poesia come la intende Mallarmé, in un certo senso sarà un segno dell'intensificazione, in lui che esce dalla notte concettuale, del bisogno stesso di poesia; ed è questo che ora consente di formulare un'ipotesi riguardo all'enigma del *Brindisi funebre*.

Effettivamente si può in primo luogo rilevare che lo studio che il talento necessita non aveva potuto essere granché praticato in modo

equilibrato da Mallarmé fintanto che aveva vissuto in provincia. In quell'Ardèche, ad esempio, che non gli è mai piaciuta, in cui il verde gli sembrava «malaticcio» e il sole «giallastro», l'ambiente naturale non gli offriva apparentemente nulla che potesse nutrire le sue attitudini di pittore, e le opere d'arte in ogni caso gli facevano difetto, dal momento che non c'erano accanto né musei, né, tantomeno, riproduzioni a colori, mentre quelle in nero che circolavano, e che vide, erano soprattutto quelle incisioni che disegnavano con un tratto sottile, secondo il gusto neoclassico scolastico, il ricordo di qualche antica statua. Di che nutrire le fantasticherie di *Erodiade*, ma affatto quelle del *Fauno*, che rivelano in modo tanto più sorprendente a che punto Mallarmé, forse vedendo semplicemente un'incisione alla maniera di Boucher – perché sembra provato che non avesse visto l'originale di *Pan e Siringa*, esposto troppo tardi per lui alla National Gallery di Londra –, era capace d'immaginare i colori e rumori che avrebbero fatto svanire dal «sogno ordinario di spalle» la «vana e monotona linea» di quegli album di scultura.

E d'altro canto la prima fotografia, con i suoi monumenti e i suoi interni nei quali tutto è immobilizzato, privo di rumore e voce, così purificato di ciò che fa il senso degli oggetti al livello nel quale li si utilizza, era già proprio lì, per sostenere con il suo bianco e nero fondamentale la sua intuizione del nulla, e come per ritardare il suo studio della Bellezza. È quanto mostra assai bene il «Sonetto in yx», che lo occupò nel 1868. Analogamente a un «bianco e nero» – come egli stesso dice – d'acquaforte, si può concepire in questi versi un ricordo di quelle fotografie come ne ha fatte Degas, nelle quali l'essere umano è più o meno scomparso perché si è mosso durante il tempo della lunga posa. Oscuramento nel quale parimenti annega il corpo della nixe, o ninfa. Con così pochi colori è fatale che «il maestro», che innalzerà la coppa vuota ma scintillante di fuochi nel *Brindisi funebre*, non sia per il momento che ad «attingere lacrime» sulle rive dello Stige, con comunque già lo stesso strumento, il verso.

Insomma, tutto concorre, prima del 1871, a privare Mallarmé del colore: al punto che non si recò molto al Louvre in quel periodo, perché supponeva di non trovarvi verosimilmente altro che il vec-

chiaro colore intinto di valori e d'ombra che assimilava alla «seconda bellezza», quella che aveva «morso al cuore la chimera del cristianesimo».

Eppure, in lui, che doni potenziali, il *Fauno* ce lo ha dimostrato! E quanto avrebbe guadagnato, fin dal 1865, in maggiori incitamenti! Lo sapeva. Nell'aprile di quell'anno scrive a Cazalis: «È vero che tutto ha concorso al mio nulla. Testa debole, avevo bisogno di tutte le sovraeccitazioni, quelle degli amici la cui voce infiamma, quella dei dipinti, della musica [...]» e poco oltre: «[...] un povero poeta, che non è che poeta – cioè uno strumento che risuona sotto le dita delle varie sensazioni – è muto, quando vive in un ambiente in cui nulla lo commuove, poi le sue corde si distendono, e giungono la polvere e l'oblio».

Ora – e qui sta ciò che permette di capire la nuova convinzione del *Brindisi funebre* – l'«ambiente» di Mallarmé è cambiato in un dato momento, fu quando giunse a Parigi, nel 1871, e ancor più quando si legò a Manet, nel 1873, al punto d'incontrarlo ogni giorno, dopodiché fu nell'aprile 1874 la prima mostra degli impressionisti, conferma di un utilizzo del colore che precorreva la sua poetica. Manet non ha certo vissuto un'esperienza radicale quanto quella di Mallarmé nel 1866, ma ha capito quasi quanto lui che il compito dell'arte non è dire la verità di una situazione, rappresentare oggetti che sarebbero esistiti nel mondo, ma raccogliere aspetti, evidenziati, dai rapporti cromatici che si producono alla superficie dell'opera, di tutti i depositi di senso che il pensiero lascia nella percezione ordinaria. Più che una pittura all'aria aperta – espressione che varrebbe per Ruysdaël o per Claude Lorrain – un'«agitazione attraverso l'aria», come è detto nel *Brindisi funebre*: e analogamente il poeta non esita nel saggio del 1876, già citato, *The Impressionists and Edouard Manet*, a fare causa comune con i nuovi pittori. «Al termine di un'epoca di sogni» – si pensa, certo, al tempo del lavoro su *Erodiade*, ma anche a un intero momento della storia, quel cristianesimo della Chimera e la sua seconda Bellezza – e «buttato brutalmente di fronte alla realtà», «*rudely thrown at the close of an epoch of dreams in the front of reality*», vale a dire costretto ad accettare l'evidenza del Nulla, Mallarmé ha attinto, ci assicura, da questa pittura la ca-

pacità di percepire la realtà in un modo nel contempo «originario» ed «esatto»: in che equivale a ben definire con due semplici parole l'essenziale del suo pensiero. «Originario», effettivamente – e non «originale», come nella traduzione che esiste –, è ciò che è ritrovato quando si risalga al di là dell'oggetto concettualizzato verso il puro apparire del mondo, quella natura alla quale «non s'aggiunge»; ed «esatto», in quanto ciò che è in tal modo raggiunto è quindi liberato da tutte le deformazioni fantasmatiche proiettate sul mondo dal concetto e dal suo sogno. La nuova pittura è ciò che aiuterà Mallarmé a veder meglio quel che intuisce di se stesso, per lo meno è quanto ancora immagina nel 1876. Lo incita a lavorare con i suoi colori. E dal momento che anche la musica gli è adesso offerta, innanzitutto al piano dalle sue amiche, successivamente ai concerti che la fine del secolo inventa, dato che in tal modo il suono raggiunge il colore nella sua pratica delle parole, può tentare questo lavoro con la sensazione stavolta di un equilibrio trovato tra i due grandi approcci, ovvero con tutto il «talento» del quale è potenzialmente capace, e una rinnovata speranza. Il nuovo «ambiente» commuove Mallarmé, e le corde del suo strumento – quella «mandola» che talvolta «dorme tristemente» –, eccole che d'improvviso si ritendono. Saranno i versi, ed è il pensiero, del *Brindisi funebre*.

Adesso che è a Parigi Mallarmé del resto cambia a vista. Egli che a Tournon, a Besançon, ad Avignone era ancora angosciato, facilmente spaventabile, dipendente dagli altri, lo si vede stabilirsi senza esitazioni, senza attendere e con una convinzione, almeno in apparenza, pari alla modestia, assai reale, in uno spazio d'intelletto e sensibilità che si ricentra su di lui nel modo più naturale, anche se invero non pubblica granché. Egli che aveva bisogno di un ambiente, è egli stesso a crearselo, saranno ad esempio i martedì sera.

Ma non abbiamo avuto il tempo di approfondire molto questa relazione così evidentemente positiva tra Mallarmé e la creazione artistica contemporanea, né di trarre le conseguenze del suo approccio tutto sommato panoramico dei musicisti e dei pittori sull'evoluzione della propria poetica, nella quale contraddizioni probabilmente poco superabili non potevano che restare all'opera. Mallarmé dopo il 1873, o il 1876, ha conosciuto ancora alcuni momenti nei quali

prova certezze, e si sente in diritto di dirle: ad esempio, nella sua confutazione di Wagner, che del resto implica una «politica» così come un pensiero di ciò che deve essere l'Opera. Ma l'adesione del poeta alla pittura «all'aria aperta» degli impressionisti, alla quale farà eco Debussy, sembra soprattutto essere culminata nelle ore di luce ma anche di silenzio delle sue navigazioni a Valvins: quando la vela spiegata cancella, fino al tramonto, il ricordo della pagina rimasta bianca. «L'operaio disperato o sventurato» della lettera a Camille Mauclair del giugno 1898 è rimasto rimosso dalla poesia: dato che i testi che Mallarmé pubblicò dopo *Il pomeriggio di un Fauno* sono assai troppo abitati ancora da elementi concettuali, portatori di significati, perché possa ritenerli l'autentico «agitarsi di parole».

E una domanda si pone, ma che abbiamo potuto solo sfiorare, sia evocando il nuovo lavoro del poeta, alla fine della sua vita, su *Erodiade*, sia osservando, più a lungo, la *Tomba di Charles Baudelaire* (scritta l'anno del «sogno d'Irma» di Freud): si tratterebbe di chiedersi se Mallarmé abbia potuto riflettere, a suo modo, su quest'ultima rivoluzione copernicana e galileiana che inizia a partire dalla sua epoca non più in seno al cosmo ma alla realtà psichica. La scoperta dell'inconscio, non come forza istintiva in azione attraverso gli atti, ma come strutturazione della parola, serbandole le parole in reti di significati, così privandole di aprirsi alla «nozione pura», avrebbe potuto essere di che turbare chi si congratulava con Manet per essersi liberato della «*baseless fabric of abstracted and obscure dreams*». «Scavando il verso», non s'incontrano effettivamente, secondo la psicoanalisi, i fondamenti dei sogni, ma senza potere distruggerli, annodate come sono le parole a quel livello da condensazioni e spostamenti? Un'inquietudine di questo genere appariva fin dal 1864 ne *Il Demone dell'analogia*, ossessionato dai «brandelli maledetti di una frase assurda» che interferiva con la musica. Ed essa predomina, si può credere, nella nuova *Erodiade*. In quanto, sognando, dopo il *Fauno*, un godimento liberato dal desiderio di possedere il suo oggetto, Mallarmé ha voluto disfare le reti che tale desiderio tesse nel più profondo della parola, reti che avrebbero consentito la sublimazione. Allora, se il godere puro non si produce, e in mancanza di tale sublimazione che avrebbe celato le frustrazioni ordinarie, è

un desiderio senza trasposizione, selvaggio, a scoprirsi; e qui risiede il doppio fondo dello psichismo mallarmeano, della sua «cassetta»: come si può intravederlo nelle *Nozze di Erodiade*, la cui violenza è sorprendente.

Vi è probabilmente negli anni di silenzio di Mallarmé una segreta esplorazione di sé – visita del «tempio sepolto», per non parlare della «bocca di scarico» che sbava mota come rubini – che è come il complemento, e del resto anche l'estrema verifica, del pensiero che formula da parte sua esplicitamente il *Colpo di dadi*: allorché enuncia, con il paradosso di un grande poema, l'impossibilità della poesia. E in tal modo due scritti avrebbero potuto infine prendere forma i quali, uno prosa (come *Igitur*) e l'altro poesia, avrebbero realizzato il programma della lettera a Villiers del 24 settembre 1867: in cui Mallarmé annunciava due libri, «nel contempo nuovi ed eterni», ma anche, «derisione e tortura», confessava «l'impotenza a scriverli». Due scritti, i due grandi aspetti del rapporto tra lo spirito e il mondo, e si capisce che si sia accanito, fino alle sue ultime ore, a redigere questa *Erodiade* «nella quale si era interamente investito», ma a lungo «a sua insaputa».

In margine al corso avevano avuto luogo alcune sedute di seminario. In uno di essi il professore ha parlato del Deserto di Retz e della rivoluzione vissuta dalla modernità, nel XVIII secolo, nell'esperienza del luogo. In altri due ha posto il problema delle litografie di Delacroix, ovvero del rapporto tra l'inconscio e il colore.



La poetica al Collège de France

È nota la risposta di quell'ambasciatore veneziano durante il suo soggiorno a Versailles: «Quel che mi stupisce maggiormente, diceva, è vedermici». È questa parola che mi torna in mente, nel momento in cui devo alle belle fotografie di Martine Franck¹ di poter dire qualche parola del nostro Collège. Perché il luogo da cui venivo quando vi fui nominato – la preoccupazione per la poesia, la frequentazione delle sue opere – non mancava di somigliare, per la sua scarsa importanza per il nostro tempo, a quella Venezia tardiva e già assai marginale agli occhi di un'Europa più moderna; e dovevo certamente chiedermi se non sarei stato nella casa di Claude Bernard e di Champollion all'incirca l'equivalente di questo Italiano anacronistico.

Ma no, non fu il caso, e questa constatazione che potei fare assai presto – fin da alcune delle visite che colui che sarà nominato fa ai suoi futuri colleghi per esporre loro le sue idee, e per annunciar loro il suo programma – non ha nulla che dovrebbe stupire, alla riflessione. Perché non si dovrebbe riconoscere il suo posto alla poesia tra le varie forme della ricerca, dal momento che è diventato abituale, per lo meno a partire da Baudelaire, interrogarsi sul suo modo d'essere? Non è più il tempo in cui la poesia poteva passare

¹ *Collège de France. Figures et travaux*, fotografie di M. Franck, Paris, Imprimerie Nationale, 1995.

per la conoscenza intuitiva degli arcani dell'universo, e, disdegnando di apprezzare la resistenza dei segni, le arguzie dell'inconscio, i pregiudizi dell'epoca si permetteva di giudicare, dall'alto del suo assoluto, le pretese degli altri saperi. Quelli che si appassionano oggi al progetto della poesia più non ignorano che, se certi effetti secondari della scienza sono uno dei grandi divari del nostro rapporto col mondo, il pensiero attivamente concettuale non per questo ne ha meno stabilito, oltre ai fatti e alle leggi ovunque dove causalità e necessità operano, una quantità di regole che valgono per ogni operazione dello spirito. Ormai sappiamo meglio da quali precise frontiere, e per l'appunto concettuali, dev'essere circoscritto il campo dell'apprensione simbolica, lo spazio d'espansione delle immagini. Non possiamo più dimenticare tutto quel che si guadagna a chiedere allo storico dell'arte o delle religioni, o all'astronomo o al linguista – ognuno proteso sull'infinito –, quel che sono gli oggetti, sia nello spirito che nell'universo, oggetti che sono il nostro stupore, ma che non potrebbero che deturparsi se non li liberassimo dalle approssimazioni di una soggettività impoverita dalle sue ignoranze.

E per quanto mi riguarda, non ho mai smesso di pensare che mi capirei meglio, e capirei meglio la poesia, se frequentassi qualche scienza – o per lo meno ne intuissi meglio gli aspetti. Fu con questo spirito che del resto giunsi come uditore al Collège assai prima di esservi chiamato, e non soltanto per ascoltare Valéry – cosa che feci per i suoi ultimi corsi –, ma per sentire Henri-Charles Puech parlare, alla fine degli Anni Cinquanta, della «fenomenologia della Gnosi». Un grande ricercatore qui liberava dalla massa delle intuizioni – la vigilia ancora dimenticate – di oscure sette alessandrine, uno schema che mi sembrava valesse per l'interpretazione della più moderna poesia. E perciò, e da allora, mi sentii a casa – almeno per ascoltare, per prendere consapevolezza delle mie lacune – in questa istituzione della quale sapevo che molti titolari di cattedra, comunque a partire da Michelet, avevano contribuito a quel rinnovamento della conoscenza storica che va di pari passo con ogni progresso nel pensiero della poesia.

Ma ciò che nonostante tutto non mancò di sorprendermi è che questo tipo di preoccupazione, la poesia, che credevo piuttosto personale, il suo rapporto con altre forme del pensiero, si rivelò frequente nei professori del Collège a ognuno dei quali ebbi a rendere visita. Ci si stupisce spesso di questo periodo di svariati mesi, che sembra faticoso – che lo è, poiché si richiede attenzione –, nel rituale della creazione delle cattedre. Si può ritenere che lo specialista d'epigrafia sumerica o di meccanica dei fluidi non abbia competenza per giudicare uno studio su Shakespeare o Baudelaire, e certo vale anche il contrario. Ma la vocazione del Collège è d'incitare ogni disciplina a una riflessione – e a un insegnamento – orientati quanto più possibile verso l'universale, verso il condivisibile. *Docet omnia*, il nostro motto, presuppone il ricongiungimento degli innumerevoli approcci in un'esperienza del tutto, che si vorrebbe immune da compartimentazioni, stavolta al livello della ragione, tanto quanto lo desiderava illusoriamente la speculazione medievale. E occorre quindi verificare che il futuro professore abbia il gusto di qualcosa di più della parola tecnica che espone le scoperte.

Inoltre, ed è questo l'essenziale, mi accorsi parlando con chi mi accoglieva, gli insegnanti del 1980, alcuni dei quali ancor oggi miei colleghi, che questa preoccupazione riguardo alle condizioni più generali del pensiero, o del senso ultimo, se ve n'è uno, dei fenomeni, era dunque il rifiuto delle generalizzazioni troppo frettolose, ma era soprattutto – conseguenza logica ma che si sarebbe potuta trascurare – la negazione, severa, di quel che si può definire l'ideologia, la volontà di potenza. Scoprire nel visitatore tale propensione al pregiudizio distruttore, al settarismo – al rifiuto, insomma, dell'altro – questo, credo di non sbagliarmi, il criterio che conta nel modo più implacabile in questi momenti di decisione, e conferisce ad alcuni di questi incontri del potenziale professore un'utilità che li giustifica ampiamente.

Ebbene, cos'è la poesia se non ciò che, nato da un immaginario che potrebbe continuare a darsi libero corso in parole prive di responsabilità e di sanzioni, comunque presto scopre, ed è la sua stessa vita, che non si sarebbe che un assai povero raddoppio del

desiderio ordinario se non si mettessero in discussione le strutture verbali, le fantasticherie che produce la parola – e che coagula-no così facilmente nelle poesie, vi divengono sistema, nonostante stranezze di superficie, e in tal modo votano il loro autore a farsi illusioni su se stesso? La poesia è una critica di chi si è – o deve esserlo. Che si osservi il passato della nostra cultura, della quale ecco una volta di più giustificato lo studio, e si vedrà che da Dante a Rimbaud, da Goethe al surrealismo – e senza dimenticare i poeti della Pléiade, amici e uditori dei primi «lettori reali» di greco, d'ebraico, al Collège – è l'invenzione poetica ad aver meglio richiamato al rifiuto dei dogmi, a disfarsi della magia, a percepire che il vero è un compito da sempre riprendere. La poesia è l'anti-ideologia, in un modo forse per un momento sconcertante, ma rapidamente efficace.

Ed ecco quel che spesso giungevamo a dire in quegli incontri, ecco anche quel che udivo dalla bocca di un Emmanuel Laroche o di un Alfred Jost – un filologo e un biologo – per non citare che due scomparsi, assai rimpianti, e se quindi non fui troppo sorpreso, poiché questa preoccupazione non era, l'ho già detto, che logica, fui nondimeno assai commosso nel comprendere che c'era nell'istituzione nella quale mi accingevo a entrare assai di più per la poesia di un posto liberalmente ma distrattamente concesso: in effetti, una specie di attesa. Insegnare al Collège sarebbe stato come un appuntamento con quanto di più difficile da sempre mi attraeva: grande privilegio che mi si faceva, con una bella fiducia che era già come un aiuto.

A ogni modo non tenni la mia lezione inaugurale senza rendermi conto che vi sarebbe stato nell'insegnamento – se poi si ritenga che tale termine possa adattarsi alla mia «disciplina» – un rischio che sarebbe stato unicamente a me scongiurare, pur se probabilmente l'impresa sarebbe andata al di là dei miei mezzi. Chi pratica una scienza tende a formulazioni che sono del tutto trasparenti rispetto a parole e nozioni della sua lingua di specializzazione. E di conseguenza, sia egli matematico, fisico, storico, epistemologo, deve cancellarsi dal proprio discorso, solo concedendosi la digressione soggettiva, d'altronde spesso benvenuta, quando sotto il con-

trollo del suo progetto rimasto distinto e desideroso di riprendere. Ma del tutto diverso è il modo in cui chi vuole testimoniare la poesia si rapporta con la propria tendenza a riflettere e a dire.

Perché gli occorre ricordarsi che la poesia cerca l'unità, l'indecomposto del mondo sotto il velo dei nostri concetti, che frammentano tale unità, gli occorre dunque formare le proprie nozioni di poetica nei punti stessi nei quali il discorso concettuale mostra i suoi limiti, nei quali queste nozioni rischiose saranno quindi mal recepite, mal definibili. Dovrà anche talvolta ricorrere a un simbolismo, a immagini incontrollabili, e la sua parola di docente non potrà che risentirne. Mentre il sapiente o il filosofo hanno a ragione veduta l'intenzione di enunciare il loro pensiero non appena l'acquisiscono – è una comunicazione che spende – la parola della poesia accumula, dovendo riempire i suoi grandi termini ricorrenti di un'esperienza incerta, a lungo in corso, e tanto sensoriale quanto mentale, e ancor più inconscia. Come la fonte che sgorga, talvolta assai lontano dagli altri affioramenti, essa si approvvigiona a lontananze ignote perfino a chi parla, e in silenzio. E la riflessione sulla poesia, e l'insegnamento della poesia non possono che essere partecipi di questo modo d'essere così ambiguo. Sembrando irrazionali, discontinui, soggettivi, per sempre l'agire di una persona nel momento stesso in cui chi cerca di esprimere il suo pensiero comunque si nega all'idea dell'irriducibile, della trascendenza, di un qualsiasi discorso personale.

Resta, ed è essenziale, che ogni intuizione può e deve comunicare con ogni altra; ne consegue che pensare o dire che questa o quell'esperienza, quella di una nazione, ad esempio, quella di un momento della civiltà, quella di un individuo sia qualcosa d'inaccessibile, non è altro che un modo d'ingannare l'interlocutore, e anche di reprimere quel che è in gioco nello spirito, di rifiutarne il vertice, per rifiuto di andare a farne critica. In effetti tutto tende al semplice, che sarà anche il più diversificato, il più ricco, è questa una mia convinzione, in virtù della quale ho, diciamo, trovato il coraggio di parlare al Collège. Ma quanto sono indirette le vie del semplice! Il discorso che si fa sembrerà privo di rigore: un impressionismo critico; ahimè, a volte lo è! E mi sono spesso domandato

se non si sbagliassero riguardo alle mie intenzioni alcuni di quegli ignoti uditori che le porte sempre aperte di place Marcelin-Berthelot incitano a venire ad ascoltare – fossero essi uno studente alla ricerca di se stesso, o un viaggiatore di passaggio a Parigi – una briciola d'insegnamento di poetica.

Ma l'ultima cosa che io abbia da dire del Collège de France dal punto di vista di coloro che ne fanno parte è che il dubbio sul modo nel quale ne hanno vissuto l'opportunità è inerente alla loro condizione, e rimane in essi, del resto fortunatamente, fino all'ultimo giorno. Esso per me s'avvicina, con l'età della pensione, e mia è sempre questa inquietudine, quando lascio l'aula 8, ma nulla sottrae al senso d'appartenenza – di destino che incontra uno dei suoi luoghi necessari – che sarà stato il mio rapporto con il Collège. Se oggi mi si dicesse che non ho vissuto questi anni, che mi ridesto da un sogno, proverei una profonda tristezza. Sarebbe tutto quel che ho fatto in questo periodo – scritti di riflessione o anche poesie – che temerei sostituito nel mio lavoro, nella mia vita, da opere di minor senso. Insomma, non ho vissuto il Collège de France con l'impressione che sottraesse alla poesia, come un romanticismo, o un surrealismo tardivi lo avrebbero forse ancora temuto. Mi è parso uno dei luoghi di verità della quale essa ha il massimo bisogno.



