



Yves Bonnefoy: il paese della lontananza

Di Yves Bonnefoy potrei dire quello che Nietzsche diceva di Leopardi: amo poeti che pensano. Infatti la poesia di Bonnefoy è un pensiero che mentre evoca presenze interroga i confini stessi del pensiero. Mentre ospita un albero, una pietra, uno spicchio di cielo, un colore scrostato di pittura, si spinge sulla soglia dell'invisibile, leggendo le sue ombre. Mentre ascolta un passo nella sera, un rumore di vento o d'acqua, mentre accoglie figure provenienti da un sogno, cerca un radicamento nel qui, nella opacità della terra. E allo stesso tempo libera l'ala dell'altrove, il pensiero dell'impossibile. E tutto questo accade nel ritmo aperto, da adagio meraviglioso, del verso. O nel ritmo di una prosa che ha portato la tradizione francese dell' *essai*, del saggio, verso forme nuove. Verso forme in cui la descrizione di un'opera d'arte è racconto, il ricordo è meditazione, l'analisi è evocazione di figure e di luoghi, insomma la scrittura è esercizio di una libertà inventiva estrema, ma anche discreta, quasi confidenziale: esperienza che mette in campo un sapere conoscendo la fragilità del sapere, la sua debolezza dinanzi alla presenza insondabile del vivente.

Insieme con la poesia Bonnefoy ha coltivato una meditazione assidua sul linguaggio, e in particolare sul linguaggio dell'arte. E ha intrattenuto un rapporto inventivo e rigeneratore con i luoghi: l'Italia, la Grecia, anzitutto. E con i poeti, al di là dell'ordine temporale e linguistico: Esiodo o Kavafis, gli Inni omerici o Seferis, Virgilio o Baudelaire, Shakespeare o Mallarmé, Racine o Keats. Ma anche con i filosofi, da Kierkegaard ai prossimi, contemporanei: Bataille, Jean Wahl. E, soprattutto, con gli artisti, da Piero della Francesca a Giacometti.

Della sua poesia, se volessimo usare un'abbreviazione, si potrebbe dire: è lo spazio dove l'albero e il vento, la pietra e il cielo, diventano destino. Accedono, cioè, a una forte e insieme silenziosa presenza: presenza intesa come appartenenza a un comune destino di viventi. Tutto -alberi, fiumi, figure- è bagnato da una luce irreali, che rende però ogni cosa prossima e insieme indecifrabile.

Sono diversi i libri di Bonnefoy tradotti in italiano. Tra questi vorrei almeno ricordare la traduzione delle prose di *Racconti in sogno* (Egea, 1992) condotta da Cesare Greppi, finissimo e profondo poeta e traduttore, la cui sensibilità è prossima ai testi poetici che traduce. Di recente è uscita una bella scelta di poesie (composte dal 1953 al 2001), nella traduzione e cura di Fabio Scotto (Crocetti, 2003): il lettore può percorrere il cammino di Bonnefoy poeta, da *Movimento e immobilità di Douve*

(del 1953) a

Ieri regnante deserto

(del '58), da

Pietra scritta

(del '65) a

Nell'insidia della soglia

(del '75), da

Rue Traversière

(del 1977) via via fino a

Le assi ricurve

(del 2001). Inoltre è appena uscita la riedizione, per Guanda, di

Ieri regnante deserto

e di

Pietra scritta

nelle traduzioni della prima meritevole traduttrice italiana del poeta, Diana Grange Fiori, con una introduzione scritta ora dallo stesso Bonnefoy: pagine, queste, che sono uno splendido racconto del suo cammino, delle sue diverse stazioni, oltre che una riflessione intensissima sul linguaggio della poesia. Ma qui voglio parlare di uno dei libri più belli di Bonnefoy,

L'arrière-pays

, scritto dal poeta nell'estate del 1971, e ora , col titolo

L'entroterra

, tradotto finalmente in italiano, e benissimo, da Gabriella Caramore, con un saggio introduttivo composto per l'occasione dal poeta. Il volume, che esce presso Donzelli, riproduce e anzi accentua l'eleganza e la compostezza grafica dell'ultima edizione Gallimard e ha un'introduzione della stessa Gabriella Caramore. Un'introduzione scritta con la passione e la misura stilistica di chi sa affacciarsi nelle zone più segrete, e direi, sorgive, della poesia e del pensiero di Bonnefoy e sa camminare con lui interrogandosi sul senso della poesia, della sua lingua, del nostro abitare con lei su questa terra. L'

Entroterra

è il paese dello sfondo –e lo sfondo può essere quello di un quadro, di un paesaggio, di un ricordo, di un sogno- ed è anche il paese dove prendono forma corpi e cose con cui dialogare, presenze che testimoniano del nostro stare al mondo in una solitudine animata da voci.

Sapendo di appartenere a un

qui ed ora

che accoglie sempre l' altrove, il "laggiù", l'ignoto. E' come se Bonnefoy, nel raccontare del suo viaggio in Grecia e in Italia, avesse voluto dare forma visibile a quello che Baudelaire chiamava "nostalgie du pays inconnu", nostalgia del paese ignoto. Perché dietro il paese che si dispiega agli occhi del viaggiatore, si disegna il profilo di un altro sconosciuto paese. In questo viaggio, che scruta architetture, sosta all'ombra di chiostrì, osserva volti dipinti su tele, simmetrie di volumi, luci e ombre di facciate, profili di colline, alberi solitari, e medita intorno alla

rinascimentale “dolce prospettiva”, in questa ricerca quel che davvero si continua a inseguire è *un altro luogo*

, un altro paese, inesistente e tuttavia sognato, invisibile e che tuttavia si manifesta con apparizioni improvvise di scorci, di tracce, di allusioni. Nel viaggio, nell'osservazione assidua delle cose dipinte e naturali, quel che di fatto si cerca è una forma visibile che ci introduca alla conoscenza dell'esistenza umana, del suo segreto. Nel cammino, indicato dalla grande arte rinascimentale italiana, l'attenzione è rivolta a “non dimenticare il qui nell'altrove”, a non stemperare e smarrire il senso del vissuto proiettandolo laggiù, in un oltretempo. In questo, e negli altri suoi libri, Bonnefoy racconta le vicissitudini di un'esperienza del vedere che non è disgiunta dall'esperienza dell'ascolto: osservare l'angolo scrostato di un affresco, o l'ombra cancellata, o l'albero in cima al poggio, significa disporsi all'ascolto di voci che vengono da lontano, di immagini che salgono dal buio dell'oblio e prendono forma, di frasi che vengono da libri letti, da classici amati, e tornano cercando di situarsi in un nuovo significato, in una nuova sorprendente luce.

L'Entrotterra

è un libro proustiano, certamente, ma ancorato in quella chiarezza che viene dalla frequentazione assidua della pittura di Piero, dell'architettura dell'Alberti e del Brunelleschi. L'iniziazione al dialogo interiore avuta dal poeta nel viaggio in Italia si racconta nel libro con scansioni, passaggi, visite, illuminazioni. Nella consapevolezza che il “luogo” che si cerca ha rifrazioni infinite, sta anzitutto dentro di noi, e ha il ritmo del ricordo, o anche del sogno. Il lettore, trascorrendo di pagina in pagina, s'accorge che la vera domanda posta dal poeta è come accedere alla bellezza non nella solitudine ma nella condivisione. Perché la bellezza dell'arte, e del paesaggio, è presenza comune, e in questo senso la sua protezione, la sua custodia è compito di tutti. Lo sguardo del poeta, il racconto della sua esperienza, è una forma, e un esempio, di custodia. Una custodia che non attenua certo la labilità del tempo, non ferma la rovina che il tempo comporta –dell'arte, del paesaggio, di noi stessi- ma permette di stare sulla terra sentendosi parte di un mondo che moltiplica, attraverso la bellezza, le presenze, le loro voci, la loro compagnia.



Sartre, la passione della critica

Le vetrine delle librerie parigine espongono libri e foto di Jean-Paul Sartre. Commentano la Mostra che la Bibliothèque Nationale ha dedicato al filosofo nel centenario della nascita. Compendiano -per immagini, copertine di libri, foto d'epoca- l'avventura di un intellettuale che ha sempre cercato di essere "in situazione" e ha attraversato il suo tempo mettendosi in stato di ascolto. Ascolto della storia: del suo rumore, delle sue ferite. Al Catalogo della Mostra -in copertina il ritratto del filosofo "liberato" artificialmente dalla sigaretta- fa riscontro, con sobrietà e correttezza di testi e immagini, il bel volume a cura di Michel Contart, già curatore delle opere letterarie di Sartre per la Pléiade e, insieme con Alexandre Astruc, coautore del film-intervista *Sartre par lui-même* (1976).

Seguendo la scansione di questo libro, si vedono scorrere le scritture e le polemiche, i viaggi e le posture, gli amori e le prese di posizione di Sartre. Se ci chiediamo quale sia il volto del filosofo che appare più in sintonia con il nostro tempo, più prossimo alle domande del nostro tempo, dovremmo rispondere che è certo difficile individuare tale volto, tanto poliedrica fu l'attività intellettuale di Sartre e tanto diversi tra loro sono stati i lettori e gli interpreti del filosofo. E tuttavia un volto appare per così dire più contemporaneo, forse anche più necessario: il Sartre critico del conformismo delle opinioni, che cerca di congiungere passione politica e scrittura, intelligenza del mondo e invenzione. Mentre cerchiamo di riandare ai passaggi più rilevanti del pensiero di Sartre, si affollano le immagini di una vita tutta dispiegata "in pubblico", per la quale anche l'intimità poteva trasformarsi nel romanzesco, l'amicizia nella disputa e nella polemica, la passione politica nell'atto scenico, il viaggio nel reportage. Sartre è stato forse l'intellettuale del Novecento europeo che più di altri ha spinto la passione per il sapere -autentica, e persino ascetica- sulla soglia della visibilità, ma ha anche dislocato la ricerca interiore sul piano della narrazione, trasferito la ricerca teoretica e la posizione politica nel teatro. Questo giocare in pubblico, costantemente, faceva parte dell'idea di "impegno", era l'aspetto visibile, e per così dire infaticabile, dell'impegno.

Ricordo che, per me studente, la lettura di Sartre contribuì, insieme alle prime letture dei filosofi francofortesi, alla formazione di alcuni convincimenti intorno alla critica, da intendere come interrogazione inquieta, insieme analitica e appassionata. Ma ricordo anche che, più di Sartre, era Camus ad attirare la mia adesione: per tensione di scrittura, per eleganza di stile, e perché più esposto, meno concluso, più meditativo, separato com'era sia dalla preoccupazione della "posizione" filosofica sia dalla necessità dell'adesione politica a un'istituzione, a un partito, a una causa attuale e gridata. Per questo, anche se, come tanti della mia generazione, ho a lungo indugiato sui libri di Sartre, era piuttosto Camus che annettevo a quel personale cammino, fatto di passaggi e balzi, che chiamiamo formazione.

Da Sartre, certo, emanava il fascino di una vita che tendeva a coincidere con la vita intellettuale, che non separava pensiero ed esistenza, affermazione di libertà ed esperienza di libertà, teoria dell' "engagement" e gesto, indagine filosofica e scelte di vita. Tutto questo era accompagnato da una mitografia, alimentata dallo stesso autore, affidata a ricordi, a pubbliche situazioni, a un ventaglio di immagini. Il giovane studioso dell'Ecole Normale, grande amico di Nizan, e compagno di studi di Aron, Hyppolite, Canguilhem. Il giovane professore nei licei di provincia che s'affanna, disperandosi, attorno a un romanzo-saggio che gli editori rifiutano. Lo studioso berlinese che segue Husserl bagnandosi nelle acque della fenomenologia e presto se ne allontana accogliendo passaggi importanti della filosofia di Heidegger. Il filosofo assiduo che medita sulla coscienza come coscienza di libertà e, in parallelo, scrive la *Nausea*. L'uomo che costantemente confronta la sua ricerca, la sua scrittura, con una donna, che è compagna e interlocutrice, Simone de Beauvoir, presenza tanto più attiva quanto più in scarto con i ruoli previsti per una donna e per una scrittrice. E ancora: Sartre soldato e prigioniero nella "drôle de guerre", poi fondatore, finita la guerra, della rivista "Les temps modernes" (nel primo numero, con lui, Aron, Ponge, Merleau-Ponty). E, qualche anno dopo, Sartre figura centrale della moda esistenzialista, che ha i suoi ritrovi, il suo jazz –tra bee-bop e free-jazz - e ha le sue canzoni (Boris Vian, di quella stagione, andava raccontando una sorta di epica immaginosa e arrischiata). Ogni grande evento successivo avrebbe motivato una nuova congiunzione: Sartre e i fatti di Ungheria, Sartre e la guerra d'Algeria, Sartre e Cuba, Sartre e il '68 parigino ecc. E c'è, prima ancora di tutto questo, l'autore di opere filosofiche largamente discusse, che cerca di costruire un'ontologia esistenzialista (

L'essere e il nulla

, 1943) o cerca di integrare l'esistenzialismo nel marxismo (

Critica della ragione dialettica

, 1960) o scrive saggi fondamentali come

L'esistenzialismo è un umanesimo

(1946). Come c'è l'autore di belle narrazioni e di un teatro che è insieme inchiesta e racconto, polemica e drammaturgia.

Quel che di Sartre a me, e credo ad altri della mia generazione, poteva apparire se non ambiguo almeno esteriore, era il rapporto con la letteratura, in particolare con la poesia. Certo, la traduzione italiana dei saggi di *Che cos'è la letteratura?* poteva a suo modo contribuire a dissipare le ultime fiammelle dello storicismo crociano (ma più contribuivano i critici della "nouvelle critique" francese e un loro antesignano come Bachelard). Ma appariva dominante in Sartre la linea di difesa e di distanziamento dal "nuovo", dalla centralità che andava prendendo lo studio del linguaggio, delle sue forme, della sua vita. Come era evidente l'estraneità di Sartre all'ermeneutica del testo letterario, delle sue forme, del suo ritmo. Insomma Sartre poteva intendere benissimo Genet, il suo personaggio, il suo teatro, la sua narrativa, ma dinanzi a Céline faceva prevalere il giudizio politico. Inoltre dinanzi a classici come Baudelaire ripiegava, con un piglio troppo assertorio, su una lettura "intima", privilegiando lo scandaglio della psiche, della colpa, della confessione, delle relazioni parentali, piuttosto che l'ascolto della poesia. Preferiva la biografia "interiore" –biografia supposta, e comunque schematica e di esteriore

Linea d'orizzonte: elzeviri e meditazioni 2

Scritto da Antonio Prete

Domenica 02 Gennaio 2011 10:27

psicanalimento- all'interpretazione della scrittura. Sartre si accostò alla poesia o da filosofo o da politico, chiedendo ad essa conto del suo rapporto –visibile, concreto- con la storia. Tuttavia, nell'orizzonte straordinario del suo impegno, operò perché si potessero mostrare sogni e grida di una poesia della "negritude", e testi di poeti appartenenti a paesi colonizzati (l'antologia "Orfeo negro" e le relazioni con gli scrittori della rivista "Présence africaine"). Si può dire, insomma, che Sartre osservò con curiosità e interesse il linguaggio della poesia, ma sostando al di qua della forma, della sua complessità: quasi dovesse difendersi dalla possibile seduzione della forma. Infine, la passione del filosofo e dell'interprete, l'attitudine del narratore e dell'analista si misurarono a lungo su Flaubert, lo scrittore che da sempre era stato sentito allo stesso tempo come prossimo e avverso, come

alter ego

ed estraneo. Ma anche in questa lunga ed estrema ricerca, quel che muoveva l'analisi era la volontà di conoscere l'autore più che la sua arte, l'uomo più che lo stile, l'esistenza individuale più che la forma.



Calvino, la linea e il labirinto

Calvino, vent'anni dopo. Niente di più ozioso che porre la domanda sull'attualità o inattualità

della sua scrittura. O la domanda su quale delle due figure contemporanee messe spesso a confronto –Pasolini e Calvino- sia più presente, oggi, più prossimo alle grandi questioni del nostro tempo. Ogni scrittore, quando diventa quello che diciamo un classico, ha una sua *presenza*

Agisce nel silenzio della lettura, nel dialogo che le pagine dischiudono con il lettore, con le domande e i pensieri del lettore. La presenza di Calvino è anzitutto un invito ad affinare lo sguardo sul mondo, sapendo che l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande si corrispondono, dialogano tra loro, come si corrispondono, anzi talvolta si sovrappongono, caos e geometria, stupore e conoscenza, reale e fantastico. L'attenzione di Calvino al razionale, al lineare, al dimostrabile ha il suo confine in un'altra attenzione, che è anche una passione: la passione per lo sconfinato, il cosmologico, l'impossibile. La passione per l'inatteso, l'eccedente, l'estremo. Come comporre queste due tensioni, o se sia giusto comporle, è stato il problema di Calvino. Un problema diventato scrittura, narrazione, ma anche riflessione saggistica. Un giocatore di scacchi che non abolisce l'enigma. Uno che ama l'arabesco e il misterioso e l'oscuro ma lo vuole rintracciare nella maschera della trasparenza, nella chiarezza, nella razionalità. "A me -dice Ludmilla, la lettrice di

Se una notte d'inverno un viaggiatore

- piacciono i libri in cui tutti i misteri e le angosce passano attraverso una mente esatta e fredda e senza ombre come quella di un giocatore di scacchi". Per questo il maestro di ogni scrittura fantastica è Edgar Allan Poe. E, a questo proposito, si può dire che Calvino più di ogni altro scrittore del Novecento italiano ha contribuito a costruire quella disciplina che Novalis auspicava e che in analogia con la Logica o l'Estetica, doveva chiamarsi

Fantastica

. In questa disciplina –disciplina come rigore di descrizione, esattezza linguistica, misura narrativa- la

fiaba

è fonte costante, universo tematico e oggetto di studio. E' modello di narrazione: "M'interessa della fiaba, scrive Calvino nella raccolta di saggi

Una pietra sopra

, il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso di una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi". La narrazione per Calvino è questa ricerca di essenzialità. Dove l'avventura, con i bagliori dell'estremo, con la sfida dell'ostacolo, è come velata da un pensiero che vi trascorre sopra, un pensiero dell'esistenza individuale osservata in relazione con l'esistenza per così dire universale: il singolo e l'infinito, il caso e le leggi dell'universo, i fosfeni che guizzano sotto le palpebre chiuse e le supernovae che esplodono in lontane galassie. In questo senso tutte le opere di Calvino –dal

Sentiero dei nidi di ragno

alla famosa

Trilogia

che comprende

Il visconte dimezzato

,

Il barone rampante

,

Il cavaliere inesistente

, dalle
Cosmicomiche

alle
Città invisibili

, da
Marcovaldo

al
*Castello
dei destini incrociati*

- sembrano compendiarsi nel personaggio di Palomar. In quel rimbalzare della mente di Palomar tra le peripezie logiche dell'immaginazione e le peripezie fantastiche della ragione. Ossessione della percezione minima. Sguardo che vuole cogliere la profondità della superficie, sapendo che "la superficie delle cose è inesauribile", è talmente sconfinata che prima di oltrepassarla ci si può perdere. Vertigine della misura, del limite, del visibile. Palomar è un paradosso del pensiero occidentale, che pretende, attraverso le procedure di un pensiero chiuso, di attingere la conoscenza interiore, la conoscenza esatta di sé. Come

Monsieur Teste

, il personaggio di Valéry, anche Palomar fa della propria mente un mondo da esplorare, da abitare. Vuole attrarre tutto nel cerchio del sapere: per questo cerca una continuità tra il filo d'erba e i corpi celesti, tra il fischio del merlo e gli abissi del linguaggio. E vuole dare una forma all'informe, una lingua al silenzio, una rappresentazione al nulla. Ma come ad Agilulfo, il bianco cavaliere del vuoto, è la parola a dargli certezza del nome e dell'avventura, così a Palomar è il pensiero a dargli certezza delle cose, del loro stare. Una certezza che però via via si dissipa ad ogni nuovo ragionamento sul visibile, ad ogni nuova osservazione. Così, proprio mentre immagina un tempo senza tempo, e vuole separare sé dal pensiero della morte, Palomar muore. La morte è l'irruzione del silenzio, dell'aporia, dell'indescrivibile nel linguaggio, e nel pensiero.

Nell'ultimo Calvino la narrazione rende più esplicita la tessitura per così dire riflessiva che sottende la costruzione fantastica e allo stesso tempo scopre sempre di più le arcate dell'impalcatura, l'ordito del discorso. *Le lezioni americane*, scritte nell'estate di vent'anni fa, e uscite postume, possono essere lette non solo come una meditazione elegantissima su alcune figure della rappresentazione letteraria e della struttura stessa del linguaggio, ma anche come una trasposizione sul piano saggistico di un'esperienza e di una ricerca e di una sfida condotte in proprio sul piano della narrazione.

Calvino è un esempio nel nostro Novecento di singolare equilibrio tra l'attenzione al classico, alla tradizione- stili e forme e generi del passato che sentiva più consonanti- e l'attenzione a quegli aspetti del romanzesco contemporaneo in cui più esplicite fossero le strategie narrative, le tecniche combinatorie, l'ipertestualità. Ci sono nella sua vicenda di scrittore alcune presenze che sono allo stesso tempo fonte, riferimento, passione di lettore. Ariosto, per esempio. Cioè l'equilibrio straordinario tra incantamento e misura, tra fascinazione dell'avventura e intrico

romanzesco, tra piacere del racconto e ironia.

O Stendhal, che sa unire la tensione morale individuale con la tensione storica, lo slancio della vita con il gusto del romanzesco. O Leopardi (il Leopardi soprattutto delle *Operette morali* : “il libro da cui deriva tutto quello che scrivo”, dirà in una lettera indirizzata al sottoscritto). In Leopardi ritrovava il nesso forte tra domanda sull'infinito e meditazione sul tragico, l'armonia tra leggerezza della lingua e profondità dello sguardo. Ma anche la passione per la scienza cosmologica che si trasforma in poesia, in confronto tra la finitudine dell'uomo e l'infinito che lo sovrasta, restando indecifrate, sconosciute. E altri nomi appaiono nella costellazione genealogica di Calvino: Sterne, Voltaire, Fourier, Flaubert, ma anche Conrad, al quale dedicò la tesi di laurea, e Hemingway. E, soprattutto Borges, per la tessitura narrativa che è insieme libresco e fantastica, ironica e speculativa.

Un'altra linea di confronto che presiede alla ricerca letteraria di Calvino è quell'insieme di testi e di teorie che sono attraversate dal fascino della formalizzazione, della scrittura al quadrato, dell'arte combinatoria. Che insomma fanno del linguaggio stesso la materia del narrare.

George Perec aveva scritto: “Lo spazio comincia così, soltanto con delle parole, dei segni tracciati sulla pagina bianca. Descrivere lo spazio: nominarlo, tracciarlo, come quei fabbricanti di libri di navigazione che riempivano tutte le coste con nomi di porti, nomi di capi, nomi di insenature, tanto che la terra finiva per essere separata dal mare soltanto per effetto di un nastro continuo di testo”. E Calvino è stato sempre attratto da questa pulsione a nominare, descrivere, tracciare, e fare esistere la cosa attraverso il suo nome. Eppure, nonostante la sua amichevole attenzione a Queneau e a Perec, nonostante il piacere del gioco linguistico e formale, Calvino ha sempre avvertito da una parte il richiamo di un'etica della scrittura che aveva come orizzonte l'interrogazione sulla condizione umana, dall'altra una consapevolezza che di là dal segno c'è quel che il segno non può rappresentare. La sua idea di labirinto (*La sfida del labirinto*

era un saggio pubblicato sul numero 5 del “Menabò” (1962), la rivista che aveva fondato insieme a Vittorini) da una parte implicava appunto l'esplorazione, l'attraversamento, alla ricerca della via d'uscita, dall'altra riconosceva il fascino della stessa forma-labirinto, con la possibilità dello smarrimento, della perdita. Ma proprio nel tenere insieme queste due tensioni consisteva la ricerca di Calvino. Che da “cercatore di segni”, come il Marco Polo delle *Città invisibili*

, sapeva che di là dal segno si apriva la regione sconfinata del non descrivibile, di là dal pensiero, l'impensato, di là dal limite l'oltrelimite. Era poi questa la vera lezione leopardiana.

E proprio in questa consapevolezza che consisteva l'etica della scrittura. La stessa politicità dell'atto di scrivere. Che era sempre un atto di interrogazione dell'estremo, dell'al di là della superficie. Per questo soprattutto l'ultimo Calvino cercava vie d'uscita dal formalismo un po' ludico della ingegneria testuale, una via di fuga dal gioco della lettera. E come le *Lezioni*

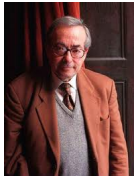
americane

sul

piano della riflessione e del saggio, così gli ultimi racconti usciti postumi (

Sotto il sole giaguaro

) sul piano della narrazione, ripropongono un'idea di scrittura fondata sul rapporto tra corporeità e immaginazione, tra sensi e linguaggio, tra sguardo e meditazione.



I classici e la barbarie. Un libro-intervista di Georges Steiner

La grande tradizione del sapere letterario e filosofico è giunta davvero al capolinea? La letteratura, come invenzione di mondi, meditazione sull'esistente e sull'impossibile, conoscenza e interpretazione del reale, dei suoi limiti, della sua parte nascosta e invisibile, è ancora possibile? C'è ancora posto per classici, in un mondo in cui il sapere è prevalentemente sapere pratico della tecnica, il gusto è omologato ai consumi imposti dal mercato, il piacere della lettura non è più dialogo intimo con l'autore ma solo adeguazione alle mode? L'educazione ha ormai rinunciato al compito di trasmettere sapere e passione del sapere, immaginazione e rischio, abitudine alla scrittura e all'invenzione? La cultura di massa, che insegue, guidata dalla mercantile magia della televisione, tutte le forme facili e approssimative d'ascolto e di visione, di linguaggio e di comunicazione, può convivere con la presenza della tradizione culturale alta, con la grande poesia del passato, con le straordinarie narrazioni, con il teatro di pensiero? Queste domande trascorrono nelle incisive e caldissime riflessioni che Georges Steiner, straordinario saggista e scrittore, ha modo di dispiegare lungo una bella e anche tesa intervista con il francese Antoine Spire. Ne è nato un bellissimo libro, *La barbarie dell'ignoranza*, appena uscito dalle edizioni Nottetempo (12.00 euro, traduzione di A. Cariolato). Un dialogo-intervista che diventa un racconto appassionato, lungo il quale il giudizio critico si intreccia con lo sguardo autobiografico, la presa di posizione netta e austera si coniuga con la grande apertura verso

tutto ciò che è umano, solidale, non violento, in accordo con la vita delle cose e delle persone. Un'amarezza per la miseria del tempo che non spegne il vento di un'altra storia, forse impossibile, ma la cui linea, la cui attesa, al di là di ogni messianismo, val la pena di tracciare. Steiner è un grande critico: il suo pessimismo non è mai gelido, il suo senso della decadenza sopravvenuta non è mai chiusura astratta e supponenza intellettuale. Chi ha avuto occasione di conoscerlo e frequentarlo, come il sottoscritto, sa quanto coinvolgente sia la sua passione intellettuale, quanto sorprendente e vitale sia la sua erudizione e gentile e premurosa la sua attenzione all'interlocutore. Alcuni suoi libri, come

Morte della tragedia

o

Dopo Babele

, un classico degli studi sulla traduzione, o

Le Antigoni

sono entrati nella nostra cultura lasciando più di un segno. Eppure, un libro di grande finezza e profondità come

Vere presenze

(1992) ha trovato resistenze e destato diffidenze in quei nostri critici della letteratura che sentono puzza di spiritualismo o di ermetismo o di religiosità ogni volta che si parla del rapporto con un testo come un rapporto vivente, ogni volta che si vive l'interpretazione come un fatto che ha a che fare con l'esistenza, con il sé di colui che interpreta. Questi critici, lontanissimi da Steiner, pensano il classico, e in genere il testo, non come il tempo-spazio di un dialogo, di un incontro profondo, ma come un terreno da arare, dissodare, classificare, definire, valutare, disporre nell'ordine della storia letteraria, nella sua borsa-valori. L'assenza della tradizione ermeneutica nella nostra critica, la separazione tra filosofia e letteratura, l'abitudine all'allineamento su un metodo, motivano questo atteggiamento.

Tornando al libro-intervista di Steiner, in esso sono affrontate alcune delle grandi questioni della cultura contemporanea. A partire dall'ebraismo, dalla distinzione tra la sua ricchezza culturale vissuta nella diaspora e il suo ripiegamento politico-statuale, che con lo Stato di Israele ha finito con adottare una violenza estranea alla grande tradizione intellettuale di un popolo. Steiner, che pure ha scritto e meditato sulla storia dell'ebraismo, sui pogrom e i massacri subiti nella storia ebraica, è un ebreo della specie dei Jabès: tiene ferma la distinzione tra la memoria ebraica, che è memoria di sofferenza e di cultura, e la prassi ambigua e di potere propria dello Stato d'Israele. Gli ebrei, egli dice, questi "invitati della vita", questi "ospiti", hanno un compito, una vocazione: "lasciare la casa in cui si è invitati un po' più ricca, un po' più umana, un po' più giusta, un po' più bella di come la si è trovata". E aggiunge: "essere sempre i pellegrini del possibile". *Pellegrini del possibile*. Una definizione bellissima, che mi ricorda alcuni tra i folgoranti passaggi della meditazione di Edmond Jabès sull'essere straniero, sull'esilio, sull'ospitalità.

L'altra grande questione è il rapporto tra l'orrore delle stragi che il secolo passato ha vissuto (e quello appena cominciato continua a vivere) e la presenza simultanea della cultura, dell'arte.

Che cosa ha potuto, che cosa può l'arte contro la barbarie del potere? Nel mezzo di una civiltà raffinata e colta, tra il 1914 e il 1945 muoiono in Europa, in battaglia, per fame, deportazione, torture, nei campi della morte e nei forni crematori, settanta milioni di persone. La domanda di Steiner è: "Perché le scienze umane nel senso più ampio della parola, perché la ragione non ci ha fornito alcuna protezione di fronte all'inumano?". E ancora: "Perché... si può suonare Schubert la sera e andare a fare il proprio dovere in un campo di concentramento il mattino? Né la letteratura né l'arte hanno potuto impedire la barbarie totale". Anzi spesso sono state "l'ornamento di questa barbarie". Un drammatico interrogarsi che da sempre ha ossessionato Steiner. Un interrogarsi che non diviene, però, assenza di fiducia nell'umanesimo, nella sua residua capacità di creare rapporti sostenibili, senso critico, intelligenza del mondo.

Tra le altre questioni affrontate nel vivo del dialogo, e sotto l'incalzare anche polemico dell'intervistatore, il caso Heidegger. Sul filosofo Steiner scrisse un libro, tradotto anche in italiano (1990). Di fronte a coloro che tendono a invalidare, o sminuire o condannare il pensiero di Heidegger a partire dall'adesione temporanea epperò mai sconfessata del filosofo al nazismo, Steiner reagisce separando, come lo stesso Gadamer suggeriva, la grandezza del filosofo dalla miseria dell'uomo. E invoca i tanti che del pensiero di Heidegger si sono alimentati, da Hannah Arendt a Marcuse, da Sartre a Lévinas. Steiner arriva a dire: "Non vi sarebbe Celan senza il linguaggio di Heidegger". Posizione molto nitida, che val le pena di ribadire, anche nei confronti di coloro che in Italia mettono tra parentesi volentieri la profondità del pensiero di Heidegger motivando il loro atteggiamento con la compromissione del filosofo. E' la storia, ben vecchia, del pregiudizio "politico" che impedisce di attraversare liberamente le acque lontane dal proprio abitato: è quel che è accaduto con Céline e prima ancora con Nietzsche.

Un altro campo dove Steiner gioca una straordinaria passione difensiva è quello delle lingue. Delle lingue che, come le specie della natura, animali e piante, si vanno estinguendo. Oggi, la singolarità e pluralità delle lingue è minacciata dal dominio mercantile di una sola lingua, la lingua anglo-americana, lingua che, separata dalla sua letteratura, diventa lingua commerciale e di comunicazione, invasiva e povera di invenzione, insomma diventa pura lingua strumentale, via via sempre più stereotipata. La difesa delle singole lingue per Steiner procede di pari passo con la valorizzazione della traduzione. Tradurre è un atto di relazione con l'altro. Pratica, mi permetto di aggiungere, e allo stesso tempo metafora del rapporto con l'altro, esercizio di conoscenza dell'altro, forma di ospitalità, e allo stesso tempo mezzo di conoscenza e di arricchimento di sé, della propria stessa lingua.

Qua e là, nel corso del dialogo l'intervistatore sospinge Steiner verso la linea di un elitarismo che guarda dall'alto la cultura di massa e i fenomeni culturali odierni. Ma per Steiner è inappropriata la parola *elitarismo*. Si tratta piuttosto di una fedeltà alla storia della propria formazione, dei propri incontri decisivi, della propria ricchissima biblioteca (degli antichi e dei

moderni).

Se tra una fuga di Bach e una musica *heavy metal* Steiner sceglie la prima, lo fa, certo, perché la scelta di Bach è in accordo con la storia della sua formazione mitteleuropea e classica. Ma lo fa anche perché da una parte c'è una sapienza formale che risponde a un'immagine particolare dell'arte, dall'altra c'è un'esperienza all'incrocio tra la costruzione musicale e il costume gridato di una generazione di giovani. Chi può dargli torto nella scelta di Bach? Non certo il recensore di questo libro dal piglio ardente e giovanile.



Tempo del vedere, tempo dell'immaginare

Il paesaggio si dispiega alla vista secondo modi, ritmi, forme che dipendono da colui che guarda. Dallo stato di quiete o dal movimento di colui che guarda. E' esperienza comune. Il paesaggio osservato nello stato di quiete -il leopardiano "sedendo e mirando"- ha colori, luci, forme diverse da quelle che trascorrono nel paesaggio osservato da un soggetto in movimento. Di conseguenza anche l'ordine e la natura dei pensieri è diversa. Più il nostro corporeo movimento è veloce, più il pensiero delle cose tende a sfuggire, a sperdersi, a dissolversi nel nulla. Più il nostro movimento dinanzi al paesaggio è lento, più la percezione ha tempo per accogliere le cose, accompagnarle col pensiero: il tempo della custodia, e dunque della memoria, si alimenta di questa percezione. Insomma, il piacere della vista ha un suo proprio tempo, un suo proprio ritmo. Non a caso, quando l'avanguardia futurista italiana esaltò la velocità, intendeva introdurre una rottura proprio nelle forme della percezione, nel tempo del pensiero, nella scrittura stessa: niente di particolarmente significativo nacque, sul piano della

poesia, da quelle affermazioni programmatiche. Così, se Marinetti su “Lacerba” inneggiava all’immaginazione senza fili e alla velocità, Ungaretti, sulla stessa rivista e altrove, dilatava il tempo della parola, accoglieva i silenzi nel cuore della parola. Artificio esteriore il primo, straordinaria esperienza poetica, la seconda. Il tempo della poesia, infatti, accoglie nella parola una “seconda vista”, come Leopardi aveva osservato (“dietro quella torre, un’altra torre...”). Questa “altra vista” suppone il rapporto con l’oggetto della prima vista, e un rapporto esige un suo tempo di percezione.

E’ vero che l’arte davvero novecentesca è il cinema, cioè un’arte fondata sul movimento, sul movimento delle immagini. Ma si tratta di un movimento che, attraverso il tempo successivo della proiezione, restituisce alla vista il tempo naturale e il ritmo della percezione, o la sua illusione, mostrando inoltre una grammatica della temporalità complessa e libera. Il cinema, poi, è un vedere secondo, il riflesso di un vedere, una scrittura per immagini, “lingua scritta dell’azione”, diceva Pasolini. D’altra parte anche questa arte, fondata sul movimento delle immagini, richiede allo spettatore uno stato di quiete, di concentrazione della vista. In questo si affianca a tutte le arti dette visive. Se invece ci muoviamo noi dinanzi all’immagine e non l’immagine dinanzi a noi, si sconvolge il tempo-spazio della percezione.

Se queste brevi premesse –fondate solo sul buon senso e non su considerazioni d’ordine scientifico- hanno una qualche plausibilità, allora si potrebbe delineare una *gradazione* in quello che usiamo chiamare piacere della vista, una gradazione in rapporto alla maggiore o minore naturalezza dello sguardo, in rapporto all’equilibrio tra tempo della percezione e movimento del soggetto che guarda.

L’elenco -o la gradazione- si aprirebbe con le forme di *contemplazione del paesaggio* che si svolgono a partire da uno stato di quiete. La storia dell’arte e della letteratura, e l’esperienza di ciascuno, potrebbero dispiegare un ventaglio estesissimo di esempi. Eccone due soltanto, classici, notissimi. Il romantico Friedrich di un famoso “olio su tela”: il

Viandante

che dalla roccia osserva il paesaggio di monti e nebbie (ma, dello stesso anno, 1818, sono anche la

Donna

che osserva il tramonto del sole, anche lei in piedi, immobile, con la vista rivolta al paesaggio di luce osservato dall’ombra e

Le bianche scogliere di Rügen

, dove le rocce e il mare sono osservati da un uomo appoggiato al tronco di un albero). Il Leopardi de

L’infinito

, la poesia della nostra lingua più tradotta nel mondo: ogni ritorno interpretativo su quei versi svela ogni volta nuovi impensati sensi (a me così è accaduto, e così credo accada a molti). Il

rapporto con la natura –dalla contemplazione all'osservazione alla
mimesi

- ha all'origine questa condizione se non di immobilità del soggetto che guarda, almeno di quiete e di concentrazione.

C'è poi il *cammino*, il tempo e l'arte del cammino. Il pellegrinare, con tutte le varianti medievali compendiate nella mistica *peregrinatio*, cerca attraverso lo sguardo sul paesaggio un accesso al teatro dell'interiorità. Oppure cerca -secondo un percorso proprio dell'ascesi- nel visibile il passaggio verso l'invisibile:

per visibilia ad invisibilia

. Il capolavoro della poesia occidentale, fondato su fonti latine, patristiche, arabe, cioè

La Divina Commedia

, è la rappresentazione di una grande

peregrinatio

.

All'origine della narrazione occidentale c'è, nel Medioevo, la diffusione mediterranea degli *hadit*, cioè dei racconti nati e tramandati lungo i pellegrinaggi che muovevano verso la Mecca. Il romanzesco, l'avventuroso -medievale e poi moderno- nasce, dunque, da un cammino. E nelle *Mille e una notte*

confluiranno molte di queste storie nate per via, o lungo le soste, nelle tende, negli incontri casuali. Un film come

La via lattea

di Buñuel avrebbe raccolto e interpretato alcuni particolari della grande storia di un pellegrinaggio, quello verso Santiago de Compostela. E pensiamo, inoltre, a come per le culture nomadi sia stata e sia connaturale la narrazione: incantamento e interrogazione legate all'affabulazione. Alcune delle innumerevoli varianti occidentali del cammino: dalla memorabile lettera di Petrarca sull'ascensione del Monte Ventoso alle descrizioni della passeggiata (da Jean Jacques Rousseau a Robert Walser c'è una declinazione contemplativa, interrogativa, visiva ma nache per così dire metafisica della passeggiata).

Nella modernità prende rilievo la dimensione *metropolitana* del cammino. Nei *Fiori del male*, nella sezione dedicata a Parigi (

Tableaux parisiens

), Baudelaire inaugura la poesia moderna come poesia metropolitana: il poeta si muove nella folla, è il nuovo

flâneur

che si lascia sorprendere dalle apparizioni, cerca continue aperture di un tempo altro, di un tempo interiore, che è azzardato e sfiora l'impossibile, un tempo che ferisce e contraddice il tempo della modernità inteso come tempo della ripetizione, del sempreguale. La

passante

baudelairiana: alta, in lutto, sovranamente fende l'anonimia della folla, e con il lampo di uno sguardo dischiude un tempo insieme impossibile e vero. Energia di un'esperienza non vissuta che diventa più forte dell'esperienza vissuta. Proust avrebbe poi declinato in tanti modi la passante di Baudelaire. Avrebbe fatto della "fuggitiva" la figura che annuncia altre figure del tempo, anzi il passaggio del tempo stesso: "e le case, le strade, i viali, sono, ahimé fuggitivi, come gli anni". Ma è già il Proust che non solo mostra le relazioni con il paesaggio dischiuse nella passeggiata –quando svoltare dalla parte dei Guermantes significa incontrare le linee di un paesaggio noto- ma che descrive, tra i primi, il mostrarsi e il fuggire degli alberi alla vista di chi si muove in automobile. Il

fuggitivo

mostra dalla carrozza prima e dalla automobile poi ancora di più la sua evidenza, il suo patto con la sparizione. Ma si tratta, all'epoca di Proust, di una velocità non molto superiore a quella della bicicletta. Una velocità ancora compatibile con una percezione che riesce a cogliere le linee e le forme del paesaggio, degli alberi, dei campanili e le può contornare di un pensiero, accoglierle, distinte, in un pensiero (il campanile di Combray può così levarsi leggero nella memoria, come le case di Balbec o di Méséglise, come le acque della Vivonne).

Anche la vista dal *treno* ha una sua straordinaria letteratura, e innumerevoli sono le descrizioni "fuggitive" del paesaggio, ma sono spesso le luci, i bagliori sul mare, le vele, le nuvole, il trascorrere di città o di laghi o di fiumi che dal treno si possono percepire. E', diciamo, la lontananza, che si può accogliere nel pensiero. Il farsi lontananza del paesaggio, la sua irreversibile fuga.

Infine, l' *aereo*. Poco più di un mese fa, ero in viaggio da Parigi verso Città del Messico. Nell'aereo un piccolo monitor, posto sulla spalliera del sedile che m'era dinanzi, indicava la linea della rotta con un segno bianco: il disegno aveva la forma di un aereo che si muoveva sopra la carta geografica. Una sorta di astratta *mise-en-abyme*. La linea saliva, di ora in ora, pianissimo, dall'Islanda verso il sud della Groenlandia, attraversava il Mare del Labrador, poi forse la baia di Hudson e scendeva verso l'Ontario e così via virando verso il Sud. La rappresentazione virtuale della percorrenza in atto era di tanto in tanto sostituita sul monitor da alcuni dati: altitudine del volo, velocità del mezzo, distanza dalla città di partenza e da quella d'arrivo. Guardando la superficie della terra di là dal monitor, attraverso il finestrino, l'immaginazione poteva costruirsi a partire dal pochissimo visibile, paesaggi terrestri e marini, distese immense di ghiaccio, solchi di navi abbagliate dall'azzurro, ombrose cascate, foreste inabitate dall'uomo, deserti. Ma non era molto diverso, quel processo immaginativo, da quello di chi osservando le mappe di un paese o di un continente si lascia invadere da una vista tutta mentale. Era sparito il rapporto, il

dialogo

con il paesaggio. Sparita la dimensione sensibile del vedere.

Linea d'orizzonte: elzeviri e meditazioni 2

Scritto da Antonio Prete
Domenica 02 Gennaio 2011 10:27

Il lettore che è giunto fin qui ha ragione di chiedersi quali sono, in questo catalogo, le forme del vedere preferite da colui che scrive. Ma forse non se lo chiede perché era già detto tra le righe. Sono la passeggiata, campestre, montanara o cittadina che sia, e l'andare in bicicletta. Forme che, per fortuna, la più accelerata modernità non ha ancora abolito.

Bibliografia

Yves Bonnefoy, il paese della lontananza, "Liberazione", 19 marzo 2005;

Sartre, la passione della critica, "Liberazione", 10 aprile 2005;

Calvino, la linea e il labirinto, "Liberazione", 17 settembre 2005;

I classici e la barbarie. Un libro-intervista di Georges Steiner, "Liberazione", 21 dicembre 2005;

Tempo del vedere, tempo dell'immaginare, "Liberazione", 31 dicembre 2005.