



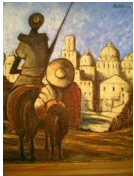
### Lo tsunami e la ginestra di Leopardi

Corpi lucenti su cartoline da eden e corpi sfigurati e straziati, sabbie con palmizi da pubblicità dell'altrove e cumuli di macerie tra fanghiglia e detriti. Le seconde immagini divorano le prime. Il disastro cancella ogni esotismo, annulla il prima della tragedia, ne mostra l'effimera consistenza. Il maremoto va al di là della sua area di impatto, scivola tremendo nelle regioni dell'Europa, nei suoi miti d'evasione, nel suo altrove formato pacchetto turistico. Ma il disastro si abbatte con maggiore ferocia sulla povertà e sulla miseria delle popolazioni locali, su paesi privi di ogni difesa, di ogni allarme, lontani anche da quel poco che la scienza ha potuto costruire quanto a sistemi di previsione. Appare, in una concentrazione spazio-temporale, e in maniera fortemente intensiva, quella distruzione dei viventi che la storia degli uomini persegue da sempre con le guerre e in modo assiduo, instancabile, violentissimo. Se il disastro provocato dalla natura, dalla sua attività ed energia, è per così dire dispiegato alla vista e ai pensieri degli uomini, tutto esposto nella sua violenta e rapidissima crudeltà, il disastro delle guerre è reso opaco e in certo senso anestetizzato dalle pretese giustificazioni, dalle strategie, dalle esibite ragioni politiche, dal fatto che è diffuso in uno spazio geografico estesissimo, dall'abitudine alla notizia, dallo stesso nascondimento delle immagini: può anche accadere l'assurdo, com'è spesso accaduto, che cioè la guerra-distruzione sistematica degli esseri viventi e della stessa natura- possa essere ritenuta necessaria.

Un disastro e l'altro disastro sono due forme dello stesso tragico. Commuoversi sull'uno e tacere sull'altro significa guardare solo dove i corpi straziati sono immagine, presenza, dove la morte appare prossima, possibile, contigua. Il primo disastro appartiene alla physis, appartiene a quel "ciclo di produzione e distruzione" che gli illuministi vedevano come proprio della natura, della sua vita.

Il secondo disastro è frutto della violenza distruttiva portata da una ratio politica che pensa la guerra come strumento di dominio e di ordine, anche se maschera tutto questo con propositi democratici o, qualche volta, umanitari. Se molto poco l'uomo può dinanzi alla natura che distrugge -e quel poco, che consiste nel prendersi cura del paesaggio naturale, nel rispettare la sua armonia, le sue leggi, il suo equilibrio, spesso è eluso o negato- molto può invece dinanzi all'altro ordine distruttivo che è rappresentato dalle guerre. Da più parti si scrive questi giorni, dinanzi alle immagini di miseria e abbandono che vengono dal Sud-Est asiatico, di un "senso di colpa" dell'opulento e finora indifferente Occidente. Per attenuare questo senso di colpa, il rimedio sarebbe molto semplice, di quella semplicità che la politica spesso riconosce come ingenua o utopica o appunto impolitica: dislocare le spese militari, trasformarle in soccorsi e ricostruzione, dislocare gli eserciti di occupazione e trasformarli in eserciti di aiuto civile alle popolazioni colpite. Riprendere il discorso -planetario- sul disarmo dovrebbe essere il primo atto di una possibile solidarietà. Perché è ipocrita soccorrere da una parte e distruggere dall'altra. Si è riflettuto, questi giorni, sulla catastrofe, sul pensiero intorno alla catastrofe. Dopo il disastro di Lisbona del 1755 deflagrò nel sapere degli illuministi l'illusione ottimistica, e si avviò una riflessione che da Voltaire via via fino a Leopardi sottrasse certezze al sogno o progetto della "pubblica felicità": la catastrofe aveva messo allo scoperto la fragilità dell'individuo, del corpo individuale, la sua caducità, la sua insignificanza dinanzi alla lingua della natura, ma anche aveva mostrato l'incongruenza di una urbanizzazione che non assecondava le forme della natura, aveva infine mostrato quanto profonda fosse la distanza dalla natura perseguita strenuamente dalla civiltà. Leopardi, dall'Epistola in versi di Voltaire "sur le désastre de Lisbonne" prende soprattutto l'ironia amara sull'ottimismo societario dei filosofi moderni, i quali pretendono di fare "des malheurs de chaque être un bonheur gènèral" ("dell'infelicità del singolo una felicità universale"): Zibaldone, 4175, 22 aprile 1826. Ma la meditazione leopardiana sulla catastrofe è consegnata, come tutti sanno, ai versi della Ginestra ("un'onda / di mar commosso" fa pensare all'evento tragico del Tsunami). Non è certo questo il luogo di un commento ad uno dei più grandi testi della nostra poesia, valga solo l'invito alla lettura, alla rilettura. Tra i tanti straordinari passaggi, ce n'è uno che lega la riflessione sulla distruzione operata dalla natura alla riflessione sulla guerra (in molti passi dello Zibaldone Leopardi parla delle guerre moderne, considerate come effetto della congiunzione tra astrazione e violenza: la tecnica, propria della civiltà, astrae dal corpo del singolo, dal suo essere senziente e vivente, rendendolo invisibile, puro anonimo numero). In un passaggio della Ginestra il poeta dice che tra gli uomini "nobil natura" è quella che è in grado di riconoscere la propria condizione di sofferenza, quella che, sollevando gli occhi, senza veli, al "comun fato", accetta il proprio limite, "né gli odii e l'ire / fraterne, ancor più gravi / d'ogni altro danno, accresce / alle miserie sue . . ." Le guerre, infatti, aggiungono miseria a miseria, distruzione a distruzione. Invece il legame tra i viventi, il considerare gli uomini "tutti fra se confederati" dinanzi alla violenza distruttiva della natura, e l'accettare la condizione umana di esposta mortalità, può dare nuovo fondamento ("altra radice") al "conversar cittadino", ma anche a "giustizia e pietade". E' insomma a partire dal riconoscimento della finitudine che appare necessario il legame tra i viventi: da qui si può ricomporre un principio di convivenza che non aggiunga la distruzione umana a quella naturale. Ma è con l'immagine stessa del fiore che il bellissimo testo poetico consegna alla nostra meditazione sulla catastrofe una figura che è pensiero del tragico, pensiero nel tragico. La ginestra è il fiore del deserto, della lava, della distruzione. Per questo sa della sua mortalità. La finitudine è il suo orizzonte. Il sapere della morte è il suo respiro. La sua fragilità, la sua esposizione alla morte la sottraggono all'orgoglio di un preteso dominio sulla natura e sulla vita,

la sottraggono all'illusione, propria degli uomini, di poter opporre al declino e al destino una storia progressiva, con le sue magnifiche sorti. La ginestra vive nella finitudine, nella sua consapevolezza, ma pur stando in questo orizzonte che accetta il limite, "consola" il deserto, cioè quello che è intorno a lei, lo consola con quello che ha di più impalpabile, e leggero, e invisibile: il profumo. Testimone della distruzione, il fiore del deserto, nato sulla lava, non rinuncia al suo essere appunto un fiore, al suo colore, non rinuncia alla sua esistenza leggera e profumata. Questa fragilità che agisce non nell'orizzonte del potere -potere sulla natura, sulle cose, sugli uomini- ma solo nell'orizzonte della finitudine è, certo, la lingua stessa della poesia. Ma è anche, per gli uomini, l'indicazione di un modo d'essere. Di uno stare al mondo. Il fiore sull'abisso: la vita stessa.



**Don Chisciotte**

Don Chisciotte è il desiderio che attraversa il mondo, i suoi ostacoli. Un desiderio che si rafforza ad ogni negazione, si conferma in ogni delusione. Don Chisciotte è anche l'imitazione assidua, meticolosa, ossessiva di un modello: la cavalleria, come è stata vissuta da Amadigi di Gaula. Ma si tratta di un'imitazione che rovescia, in ogni gesto, il senso del modello: perfezione che, cercandosi, si sgretola, ideale che, perseguito, si frantuma, sogno che sognato è vinto dalla realtà. Eppure questa perdita dell'ideale, questa sconfitta del sogno, mostra tutta la miseria del reale. Esalta il potere dell'immaginazione. La follia è la sola saggezza in un universo dove la saggezza è ripetizione del sempreguale, cancellazione dell'altro, diffidenza verso l'impossibile. Don Chisciotte è la trasformazione di una biblioteca –i libri di cavalleria letti con passione- in un'avventura, la trasformazione di un sapere in un'esperienza che insieme dà forma visibile a quel sapere e svuota di senso ogni sua pretesa. Viaggiando per la Sierra Morena, tra osterie e castelli, tra boschi e dirupi, Don Chisciotte oppone il modello alla situazione, l'immaginazione alla realtà. In questa opposizione tutto si modifica: la bacinella del barbiere è un elmo, la contadina Aldonza Lorenzo è Madonna Dulcinea del Toboso, i greggi sono eserciti, le dame principesse, i mulini giganti, le osterie castelli. Una trasformazione che è,

allo stesso tempo, riscatto e sogno, redenzione fantastica e ospitalità nel regno dell'immaginazione. Lo stesso personaggio nasce da una trasformazione: il tranquillo Alonso Quijana detto el Bueno è trasformato dal suo autore nell' *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* . Sottratto al suo mondo –il curato, il barbiere, il baccelliere Sansone Carasco, i pochi amici, i libri di cavalleria- è portato per tre volte fuori dal suo paese, in un'avventura dispiegata che è rischio, incontro e combattimento, esperienza della frugalità, dell'asceti, della vigilia. E quest'avventura consiste nel leggere dietro la cosa la sua ombra, la sua lingua perduta, il suo alone svanito. Ricostruire nella finzione questa lingua perduta, questo significato invisibile, e mostrare allo stesso tempo la labilità e l'inconsistenza di questa ricostruzione: ecco il movimento che trascina il lettore in un mondo insieme ideale e fragile, ipotetico e effimero, bello e inesistente.

Don Chisciotte è un viandante. Attraversa una natura nella quale è riflessa la natura che circondava gli eroi cavallereschi. Ogni paesaggio ha per l'hidalgo il richiamo dolce dell'arcadia, ma è anche, per il lettore, la fine di ogni arcadia. In queste cose che finiscono e che resistono in quanto finite, in questa sparizione che lascia la traccia di un passaggio –il passaggio dell'impossibile- consiste la bellezza straordinaria del Don Chisciotte.

Contrappunto e parodia dell'hidalgo, abbassamento del sublime e stentata dichiarazione del buon senso è Sancio Panza: carnevalesca controfigura, richiamo di un reale che non si fa credibile, riduzione grottesca dell'utopia (l'isola promessa da governare). Nel romanzo di Cervantes l'umorismo attinge al tragico, il buffonesco sfuma nella metafisica, la saggezza e la follia si scambiano le parti.

Libro di supreme finzioni, il Don Chisciotte è una fantastica meditazione sul libro stesso, sul gioco che annoda libro e verità. Una meditazione sulla biblioteca, sui suoi intrighi, sui suoi rapporti con la vita. Lo stesso autore, Miguel de Cervantes Saavedra, dopo tante avventure di una vita tutt'altro che libresca, scrive il romanzo nascondendo la sua paternità dietro il nome dell'arabo Hamete Benengeli. E don Chisciotte, nella seconda parte, s'imbatterà a un certo punto in alcuni personaggi che stanno leggendo il seguito apocrifo delle sue stesse avventure (seguito veramente pubblicato nel 1614 da Avellaneda e contraddetto dall'uscita nel 1615 della seconda parte autentica dell'opera di Cervantes). Con cognizione di causa il Cavaliere dalla triste Figura mostra le incongruenze del libro apocrifo, anzi, per confutare in modo definitivo la falsità di quel libro, decide di non andare verso Saragozza, come vuole l'apocrifo, ma verso Barcellona. Nella seconda parte frequenti sono gli incontri di personaggi che già conoscono la storia di don Chisciotte. C'è già nel romanzo di Cervantes una parte della ricerca che sarà di Borges e di Calvino, ci sono già le novecentesche narrazioni "libresche", le scatole cinesi del libro nel libro.

Don Chisciotte, il generoso *hidalgo* nato dai libri di cavalleria, allevato da essi al desiderio dell'avventura e al sogno, diventa egli stesso un libro, il libro che apre la modernità. Ma l'eroe di una morta cavalleria abbandona presto le pagine del Cervantes, i confini stessi del romanzesco, e diventa una figura che attraversa il tempo della storia, il tempo degli uomini smarriti nel bosco della storia. E' interrogato, commentato, proseguito e imitato (da Fielding a Diderot, da Thomas Mann a Borges). Interpretato come emblema di un popolo, delle sue virtù e dei suoi vizi (Unamuno). Osservato come figura cristiana, che unisce innocenza e sofferenza, incantamento e smarrimento, umiliazione e leggerezza (Dostoevskij). Letto come il permanere dell'ideale nella "prosa del mondo" (Hegel), come presenza dell'alterità nell'universo dello scambio, nel mondo diventato un immenso mercato (Marx). Visto come segno del differente in un mondo in cui i segni tendono tutti all'equivalenza, all'omologazione, all'adeguazione a un solo significato (Foucault).

Leggere il Don Chisciotte vuol dire interrogarsi sul senso dell'altro in un mondo che si chiude in se stesso, nei suoi pretesi valori, nel grigiore del suo venerato realismo. Vuol dire lasciar passare il vento della finzione nella prigione della concretezza. L'ala dell'impossibile nell'opacità del quotidiano.



### **Per la critica della violenza. Una riflessione**

Ci sono alcune figure di pensiero, o chiamiamole pure forme della critica, che, affermate e gridate nell'epoca per così dire impetuosa dei movimenti –dintorni del sessantotto e primi anni settanta- continuano a interrogarci ancora oggi. Sempre che ci disponiamo dinanzi alla memoria cercando una via che sfugga sia alla nostalgia regressiva sia alla rimozione interessata. Tra queste figure la *critica della violenza* è quella certo più soggetta a controversie postume –eco delle controversie del momento- ma è anche quella che forse più di altre può interpretare, di

quelle esperienze, sia l'anima utopica sia la tensione rivolta a costruire relazioni nuove tra soggetti, in rottura con il dettato di una morale conformista, ipocrita, convenzionale. Accade oggi che alcuni ripensino alle idee che trascorrevano in quei movimenti sovrapponendo al sapere e alle culture e alle pratiche di quegli anni le esperienze da loro fatte dentro le successive formazioni extraparlamentari, le quali spesso mimavano i partiti storici della sinistra ed erano attraversate da tendenze settarie, recinzioni ideologiche, bisogni di riconoscimento e identità, affermazione di sé. La storia delle idee e tensioni e sogni del movimento di quegli anni non coincide esattamente né con i partiti dell'epoca né con le formazioni politiche, piccole o grandi che fossero: anche se queste aree politicamente organizzate erano dalle idee dei movimenti di continuo sfiorate, contaminate, interpellate. Un esempio tra tutti, il movimento delle donne. Che, frastagliato e ricchissimo, mise in campo azioni, rapporti e saperi forti di una loro autonomia e originalità, vissuti con una passione in grado di modificare l'orizzonte delle idee acquisite, dei paradigmi stessi di analisi e giudizio allora correnti. In una mappa dei saperi che presiedevano ai movimenti di quegli anni confluiscono molte aree discorsive, molte esperienze intellettuali, e soprattutto agisce una circolazione intensa di conoscenze dal respiro non solo europeo. Tra queste, le analisi acutissime della società moderna, dei suoi miti, delle sue convenzioni e sottili violenze condotte dai filosofi della Scuola di Francoforte. La critica di una civiltà in cui il dominio della tecnica poteva disanimare i soggetti, deprivarli dei loro sensi, del loro tempo soggettivo e inventivo, della loro immaginazione. La critica delle istituzioni, del loro autoritarismo, in particolare di quelle istituzioni che erano definite

*totali*

: istituzioni nelle quali i soggetti erano non solo disciplinati e costretti nel corpo, ma mortificati nel pensiero e nel desiderio, subordinati a fini estranei alla loro crescita interiore, al loro bisogno di relazioni davvero umane. Intorno alla natura e al funzionamento delle istituzioni si svilupparono saperi che fruttuosamente scambiarono i loro statuti, si avviarono pratiche e rapporti che modificarono le relazioni esistenti, i linguaggi, le forme di incontro, di riconoscimento reciproco, di lavoro. La psicanalisi e la psichiatria, per non dire di altri saperi come l'antropologia, la filosofia, la letteratura, furono investite del compito di interpretare i soggetti non solo in rapporto con quel che in loro è cancellato, deviato, rimosso, dislocato, ma in rapporto con le istituzioni e i loro linguaggi, le loro forme, i loro statuti. Per restare in Italia - e non parlare delle straordinarie ricerche di Foucault, che andrebbero tutte oggi riprese - basterebbe riandare agli scritti connessi col movimento della cosiddetta antipsichiatria (sorto intorno a Basaglia) e gli scritti e i documenti sorti intorno alla rivista "L'Erba voglio" animata da Elvio Fachinelli (un'antologia della rivista, dal titolo

*Il desiderio dissidente*

, è stata pubblicata qualche anno fa per le cure di Lea Melandri presso le edizioni Baldini e Castoldi). E basterebbe rileggere una piccola parte di quel tanto che in quegli anni si scrisse intorno alla scuola, alle fabbriche, all'ambiente. Se quelle analisi erano mosse, in misura diversa, da una tensione progettuale e utopica, erano anche fondate su alcune esperienze in atto, su alcune forme di vita che tra difficoltà affermavano come possibile quello che poteva sembrare impossibile, o azzardato, o estremo. Richiamo questi punti perché il riconoscimento della violenza strutturata e formalizzata per così dire nelle istituzioni era un aspetto della più generale critica della violenza, sia che questa si presentasse nelle forme storiche delle immense tragedie - le guerre - sia che si presentasse trasferita e dislocata nei rapporti familiari e sociali o sul terreno del lavoro e nel rapporto con l'ambiente, con la natura, con gli animali. Per altro verso al rifiuto della violenza si accompagnava il riconoscimento della singolarità vivente: il

soggetto non più osservato nella sua unità data, nella sua classificazione in ruoli pubblici o privati, ma nella sua interezza individuale, corpo, sensi, desideri, inconscio, relazioni ecc. Da quell'epoca viene un richiamo, una riflessione che rimbalza nell'oggi. I movimenti per la pace, pur nella loro variegata composizione, hanno un legame diretto con quegli altri movimenti proprio per questa sorta di sorveglianza contro le forme della violenza, in qualunque modo si presentino (senza dire che molti della mia generazione si sono affacciati alla dimensione politica manifestando contro le violenze più visibili, come la guerra nel Vietnam, e, prima ancora, contro le torture e le condanne a morte comminate da Franco). Il legame è, a mio parere, proprio nel presupposto: il riconoscimento della singolarità, della sua complessità vivente e non ridotta a numero, funzione, appartenenza. Più si riconosce l'individuo nella sua corporeità, nei suoi legami, nei suoi sensi, nei suoi desideri, insomma nel suo essere vivente tra viventi, nome e storia tra nomi e storie, più la violenza – e la guerra come la forma politicamente organizzata della violenza nei confronti di “migliaia di individui umani”- mostra la sua assoluta insensatezza, la sua mostruosità. Ho detto “migliaia di individui umani” proprio per citare un passaggio di Leopardi, delle sue meditazioni sulla guerra (pagine dello

*Zibaldone*

che più volte m'accade di richiamare perché trascuratissime se non del tutto ignorate dalla critica). Il passaggio riguarda il confronto tra la violenza degli animali e la violenza degli uomini: “[...]che proporzione, anzi che simiglianza può aver l'uccisione d'uno o di quattro o dieci animali fatta da' loro simili qua e là sparsamente, in lungo intervallo, e per forza di una passione momentanea e soverchiante, con quella di migliaia d'individui umani fatta in mezz'ora, in un luogo stesso, da altri individui lor simili, niente passionati, che combattono per una querela o altrui, o non propria d'alcun di loro, ma comune...e che neppur conoscono affatto quelli che uccidono, e che di là ad un giorno, o ad un'ora, tornano all'uccisione della stessa gente, e seguono talvolta finché non l'hanno tutta estirpata?” (3792-93, ottobre 1823).



**Letteratura e antropologia**

C'è una soglia da cui muove l'affinità tra letteratura e antropologia: l'interrogazione dell'*altro*. In questa interrogazione un mondo si dispiega, mostrando le relazioni tra i viventi, i loro legami, i loro rapporti con il linguaggio, la tradizione, il mito, l'invisibile, il sacro. In questa interrogazione è colui che interroga a subire spaesamenti, dislocazioni, decentramenti. Una linea unisce le riflessioni sull'altro condotte nella poesia, nella narrativa, nella etnografia: la consapevolezza che lo sguardo dell'altro può mettere in questione il sé. Lo sguardo dell'altro come principio di conoscenza. Ecco le

### *Lettere persiane*

. Che ci fa un Persiano a Parigi? Lo sguardo del Persiano, perché privo di complicità con l'oggetto, è un'esplorazione credibile. Eppure anche in quello sguardo, straniato e puro allo stesso tempo, trema il riverbero della radice, dell'appartenenza, trema una non innocenza. Dietro le descrizioni parigine di Usbek c'è, in lontananza, il dramma di Roxane nell'harem. Letteratura e antropologia sono saperi affini perché non amano le certezze. Non amano il consistere, lo stare. Hanno in comune quella

### *malattia*

che Baudelaire chiamava "orrore del domicilio". Tutte le scritture di viaggio, scintillanti, nostalgiche, contagiate dall'esotico e dal magico, hanno sullo sfondo le considerazioni affidate da Baudelaire ai versi de

### *Le Voyage*

, aperte dal verso

*Amer savoir celui qu'on tire du voyage!* (

E' un sapere amaro quel che si trae dai viaggi!).

Il viaggio è anche il tentativo di addomesticare l'esotico: conoscere per dissipare l'incantamento. Comunque, anche nella terra del disincanto, l'altro –cioè il lontano, l'estraneo- fa irruzione nel pensiero del soggetto civilizzato. Smuove le sue categorie, i suoi modi di pensare. Già Montaigne: " Essi sono selvaggi come noi chiamiamo *selvatici* i frutti che la natura ha prodotto da sé nel suo naturale sviluppo" (

### *Essais*

, libro I, capitolo XXXI). L'altro è percepito come altro dalla

### *nostra*

civiltà, altro dalla nostra

### *ratio*

: "Ognuno definisce barbarie quel che non appartiene alle proprie abitudini", ricorda ancora Montaigne. Eppure, in questa percezione soggettiva e proiettiva, prende campo la descrizione, la scrittura dell'

### *ethnos*

. Una scrittura che muove certo dal visibile ma nel suo movimento accoglie anche la costruzione fantastica. Un'etnografia immaginaria, utopica, romanzesca annuncia e accompagna un'etnografia per così dire scientifica, rovesciandone i paradigmi, mimandone il tono, gli stilemi. Rabelais e Swift, descrivendo popolazioni immaginarie, anticipano la descrizione delle popolazioni della Gran Garabagna che avrebbe fatto Henri Michaux o dei



Gamuna che avrebbe fatto Gianni Celati (nel recentissimo

*Fata morgana*

). E un saggio etnografico è da considerare l'operetta leopardiana

*La scommessa di Prometeo*

. In questa storia di fantastiche etnografie Swift è colui che narrando di altre culture disgrega le paludate e ipocrite e conformiste certezze della cultura di provenienza. Descrivendo i caratteri delle fantastiche popolazioni di Brobdingnag, Laputa, Lilliput, Houyhnhnmland, Gulliver mostra con ironia l'enfasi e la boriosa ragionevolezza della civiltà occidentale.

Etnografie immaginarie come forme di distanziamento dalla nostra cultura. Di lì a poco la romantica critica della civiltà si svolgerà nell'arco teso tra due regioni del pensiero. Da una parte l'elaborazione di un mito, quello della natura vigorosa e intatta, irrimediabilmente perduta.

Dall'altra l'analisi del processo di astrazione –“spiritualizzazione” la chiama Leopardi- che in civiltà scorpa i sensi, “uniforma gli uomini e perseguita le singolarità” (è ancora Leopardi).

Contro questa disumanizzazione del singolo, contro una civiltà che coniuga artificio e barbarie, sogno di magnifiche sorti e violenza, prende forma e figura quella *geografia del primitivo* che disegna una sorta di

*anteriorità*

: il primitivo è il non contaminato dalla civiltà, dalla sua ragione, dai suoi legami. A proposito dei Californi, Leopardi dice, e sembra che commenti Montaigne: “sono selvaggi e non sono barbari, cioè non fanno nulla contro natura (almeno per costume), né verso se stessi, né verso i lor simili, né verso checchessia” (

*Zibaldone*

, ottobre 1823). Ma via via che il primitivo entra nel pensiero occidentale come seduttiva sponda edenica, come primigenio stato di natura, l' esplorazione delle sue forme residue e sopravvivenenti si trasforma in scrittura, diventa cioè narrazione, rappresentazione. E libera, per così dire, il mito dalla sua argentea lontananza, dalla sua trasognata alterità. La scrittura accoglie, ospita, forse qualche volta custodisce e salva dall'oblio. Un'altra geografia prende forma: la Polinesia di Melville e di Gauguin, l'Oriente di Flaubert, l'Africa di Conrad annunciano le tante narrazioni novecentesche che rappresentano la lontananza. Una geografia, una *mappa mundi*

affidata alla parola. Un tentativo di resistere, attraverso le peregrinazioni dirette e il racconto, alle oleografiche seduzioni dell'Oriente, dell'Africa, della Patagonia, ai miraggi dei deserti, alle fascinazioni delle savane, delle giungle, delle tundre. Difficile individuare, in tutte queste scritture, la linea dove finisce l'intreccio con le forme di colonizzazione e dove comincia l'autonoma e sovversiva dislocazione nella terra, e nello sguardo, dell'altro. Difficoltà che persiste anche laddove il colonialismo si sfalda, lasciando lingue, saperi, conflitti. E tuttavia la tensione etnografica della letteratura e la tensione narrativa dell'etnografia portano, nel loro incrocio, insieme alla caduta dell'incantamento intorno al primitivo, al selvaggio, all'intatto, la consapevolezza della necessità di una relazione tra le culture che abbia nel linguaggio, nella sua implicita dialogicità e inventività e corporeità, il centro irradiante. Che interpreti i miti o il totemismo o lo scambio dei doni o le strutture della parentela, la nuova antropologia ha il linguaggio come sostanza della ricerca. E non è infrequente che l'attraversamento interrogativo del linguaggio porti l'antropologo sulle sponde di una scrittura dove lo stile della ricerca coincide

con lo stile della prosa, il metodo sia esso stesso narrazione.

*Tristi tropici*

di Lévy Strauss e

*La terra del rimorso*

di De Martino sono due libri che appartengono di diritto alla storia della scrittura narrativa.

Senza dire della immensa rete di fonti, che, venendo dalla ricerca antropologica, trascorre nella scrittura narrativa e nella poesia e diventa loro anima e loro ritmo:

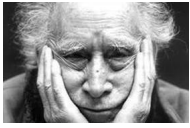
*The waste land*

di Eliot è tra gli esempi più noti. Così la critica letteraria si alimenterà dell'indagine antropologica: da Frazer a Northrop Frey il viaggio non è lungo.

Passaggi, incroci, imprevisti, corrispondenze: letteratura e antropologia hanno tra loro storie comuni, dialoghi, innesti. Sottrazioni di campo, sottrazioni nel campo. Il poeta peruviano Arguedas che ritrova la lingua andina della nutrice, dopo essersi dislocato dalla ricerca antropologica verso la scrittura. Leiris che, da etnologo e narratore, darà all' *impressione* di viaggio il massimo di responsabilità per così dire oggettiva. Michaux, che racconterà sempre viaggi per così dire mancati, e con le sue descrizioni di popolazioni immaginarie tratterà una parodia della scrittura etnografica, dei suoi modi. Aimé Césaire che, con Senghor, farà del "ritorno alla terra" non un mito ma un principio di relazione tra le culture, tra le loro identità, i loro timbri, le loro storie. Mentre, da Franz Fanon in poi queste storie –storie di corpi viventi, di degradazione, di subalternità sofferta- leveranno la loro voce, esigendo riconoscimento e presenza laddove c'era stata negazione e dominio.

Studi postcoloniali e studi culturali cercheranno via via le loro fonti nel pensiero che -da Gramsci a Foucault- ha definito la cultura non come un sapere astratto, ma come un sapere incarnato in gesti, lingue, corpi, desideri, sovversioni, sogni.

Per altro verso, negli ultimi anni, l'etnografia ha esposto sempre più la sua relazione con la scrittura. "Che cosa fa l'etnografo? Scrive", è l'assioma semplice e tuttavia trasgressivo di Clifford Geertz. Una coincidenza, dunque, di scopi, di pratiche, tra letteratura e antropologia? No, un cammino comune, una corrispondenza. Alla fine, per l'etnografo, come per lo scrittore, quel che conta non è il luogo dove si fa esperienza, ma l'esperienza dell'altro, dello sguardo dell'altro, trasformata in saggezza, e questa in scrittura. Quel che conta è il "segreto", dunque l'indicibile, l'indescrivibile, appreso in terre lontane, tra genti lontane. Come accade all'etnografo del racconto eponimo di Borges (una prosa compresa ne *L'Elogio dell'ombra*). Costui, alla fine, dopo la lunga esperienza tra gli indiani, rientrato in città, dice che forse non tornerà più nella prateria: "Ciò che mi hanno insegnato i suoi uomini –egli dice- vale per qualunque luogo e per qualunque circostanza".



### Su Luzi

*Dottrina dell'estremo principiante*. E' il titolo dell'ultimo libro poetico di Luzi. Un addio, che non è una separazione, un congedo, ma un'affermazione di presenza, e insieme di umile sapienza. Questa presenza, questa umile e rigorosa sapienza, è il dono del poeta mentre la persona fisica scompare. Ho abbracciato Luzi l'ultima volta il giorno che festeggiavamo, numerosissimi, il suo novantesimo compleanno a Palazzo Vecchio. I promessi incontri a Siena e a Pienza non ci saranno più. Ci sarà il ricordo delle conversazioni sui poeti amati da lui e da me, Leopardi, Baudelaire, ma anche Hölderlin, Mallarmé, Rilke, ci sarà il ricordo delle sue osservazioni su un quadro, su uno scorcio di cielo, su un libro.

Un lungo cammino, quello di Luzi. Un cammino con tante stazioni, che sono titoli di libri: *La barca*

,  
*vento Notturmo*

,  
*Quaderno Gotico*

,  
*Dal fondo delle campagne*

,  
*Nel fuoco della controversia*

e via via risalendo fino al

*Canto Salutare*

, al

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

e oltre, fino alle

*Poesie ritrovate*

e al recente

*Dottrina dell'estremo principiante*

.

,  
A

Sin dai primi versi nella poesia di Luzi c'è una tensione *creaturale*. Si tratta di una creaturalità non ferma sul singolo soggetto umano: una creaturalità che tanto più si umanizza quanto più accoglie e ospita i viventi, tutti i viventi, le piante, gli animali, le voci del vento, il paesaggio. Un pensiero della *physis*, allo stesso tempo creaturale ed empedocleo, francescano e lucreziano, dispiega il suo ventaglio di forme. E questa natura è sofferenza, ferita, ma anche luce, gioia della presenza, dell'esserci come cosa, respiro, corpo, pensiero.

Questa presenza è poi la *terra*, lo stare sulla terra, l'abitare la terra: presenza dei viventi sulla terra come presenza comune. Essere sulla terra con il sole, con i tramonti, con le albe, con il volo di uccelli, con il vento. Essere sulla terra in una solitudine riempita da voci, da altre presenze. La poesia è il suono, la lingua, di queste presenze. L'appartenere alla terra non nega mai un'altra appartenenza: è il richiamo dell'altrove, che appare nella forma di una *celestialità* talvolta allusa, talvolta direttamente indicata. Si sta sulla terra *insieme* con gli elementi naturali, con il senso della loro energia, della loro prossimità. Ma anche insieme con un enigma, con un infinito indicibile, con un orizzonte che è oltre la finitudine, pur essendo suo assillo. E' questa la lezione di Leopardi intimamente fatta propria da Luzi e sui cui termini tante volte ci siamo lui ed io confrontati.

La poesia di Luzi ha come materia e respiro il *tempo*. Transitò, attesa, mutazione, oppure perdita, sospensione, ricordo. Non sono semplici figure della temporalità, ma stanze di una assidua meditazione. Una meditazione che si curva verso il suo vuoto, verso il suo enigma. E' qui, in questa apertura verso l'enigma, l'elemento religioso della poesia di Luzi. Non allegoria, o giudizio, o profezia, ma linguaggio come luogo di conoscenza del limite, ma anche luogo di un irrisolto domandare che si spinge verso l'insondabile e per questo oscilla tra turbamento e letizia. Forma e conoscenza, musica del verso e interrogazione, ritmo e dubbio, nella poesia di Luzi sono congiunti. Con in più un movimento drammaturgico, un dialogare di voci raccolte intorno alla voce interiore. La passione per il teatro si fa forma nella poesia. Poesia meditativa, quella di Luzi, poesia religiosa, anche. E intrattiene una relazione con le esperienze della poesia metafisica, da Donne a Hopkins a Celan.

Si potrebbe dire che, come per Leopardi, anche per Luzi la poesia è *fiore nel deserto*. Il *fiore* è la terra, il senso della terra, la luce, il suono della natura, la voce delle creature, del loro domandare. Il *deserto* è il buio della mente, il tempo cancellato, ma popolato di figure e di parvenze, il limite. Si tratta

di un deserto i cui miraggi, i cui silenzi, si trasformano in parole. Parole che cercano la luce che le fonda, il principio che le fa vibrare. Si rileggano i versi dedicati al paesaggio desertico delle crete, alle linee delle colline che si aprono tra Siena e la Val d'Orcia. O i versi che inseguono i pensieri e la luce e i colori di Simone Martini. Forme della spoliatura in cui il senso trascorre, lambendo lo sguardo e allontanandosi. Si rileggano i versi dedicati al "grande codice della natura" nel libro

*Per il battesimo dei nostri frammenti*

. La poesia cerca un varco in questo chiudersi delle cose nell'enigma. E questo sapere della poesia, questo voler sapere, ha forme ben diverse dal sapere della filosofia, anche se la stessa ansia del conoscere anima l'uno e l'altro. La poesia cerca un varco: il punto dove la sabbia della clessidra trapassa, qui è il punto d'osservazione. Il punto del fuoco, dove si mostra il mutamento, la metamorfosi che la poesia racconta. La metamorfosi che anzi è essenza stessa della poesia. La parola –sia essa anima, acqua, fiume, suono, azzurro, vela, albero, mutamento- la parola non è portatrice di un senso altro, metafora di un senso nascosto, è essa stessa presenza, che indica l'esistenza semplice, la vita in quanto tale, respiro, desiderio, declino.

Tutto nella poesia di Luzi sale verso la lingua, che è custodia del tempo interiore, e anche soglia che difende dal vuoto assoluto.

Il timbro proprio della poesia di Luzi, la sua singolarità nella poesia del nostro Novecento, è proprio in questo sguardo sull'esistenza allo stesso tempo intimo e verticale, attento al vivente, alle forme della vita, e teso verso l'interrogazione dell'estremo, del buio, del limite, del vuoto di senso. E' una versione altissima della meditazione sul tempo, e sulle sue figure, sulle sue voci, sul suo fluire e perdersi, che da Agostino in poi tante volte la cultura occidentale ha declinato. Luzi ha fatto della lingua un corpo di pensieri e di voci e di ritmi col quale attraversare il visibile, alla ricerca di un suo sfondamento. Dal visibile verso l'invisibile: la via è accidentata e forse impossibile. Ma l'invisibile lascia le sue parvenze, i suoi richiami, i suoi lampi nel linguaggio. Luzi ha colto in maniera limpida e insieme interrogativa questi segnali. La sua poesia resta con noi, col nostro domandare nel cuore del visibile, sulla soglia dell'invisibile.

## **Bibliografia**

*Lo tsunami e la ginestra di Leopardi*, "Liberazione", 11 gennaio 2005.

*[Don Chisciotte] Il romanzo che apre la modernità*, "Liberazione", 25 gennaio 2005.

*Nonviolenza, gli anni Settanta erano così*, "Liberazione", 15 febbraio 2005.

*Il sapore amaro del viaggio*, "Liberazione", 23 febbraio 2005.

*Luzi, lo sfondamento del visibile*, "Liberazione", 1 marzo 2005.