



# Spettacoli

«Ogni scrittore si crea i suoi continuatori e anche i suoi precursori...»: nei «Nove saggi danteschi» che stanno per uscire in Italia, il più famoso poeta contemporaneo «parla» con l'autore della Divina Commedia. Ecco cosa si dicono

Non saprei dire quale delle due cose sia la più vera: che il mondo è in cerca di solide certezze e Borges va incontro a ciò che gli si chiede; oppure, che Borges ha scelto, come suo «ultimo ruolo sulla terra», quello di vecchio saggio, di cieco veggente (mal ossimoro è stato più calzante), e il pubblico così lo accetta e lo applaude. Direi, però, che, a questo livello, la questione risulta abbastanza irrilevante, anche perché l'immagine che si è costruita lo scrittore coincide con quella che si sono fatta di lui i lettori: che rimane, al di là di un discreto numero di mirabili e di qualche ricorrenza felice (gli archetipi della biblioteca, del labirinto, dello specchio, e così via), quella del creatore di lucide finzioni, di enigmi, di favole, di magiche storie circolari. Nessuno ormai può togliere a Jorge Luis Borges il primato letterario della menzogna bella e necessaria, il prestigio dello scorporo di mondi arcani, gli unici o forse gli ultimi ormai giacenti nel mare occulto della letteratura.



Ottone Rosai nel suo studio

A queste altezze, non importa, ripeto, che Borges replichi all'infinito se stesso e le proprie stupende manie, dato che, dalla Bibbia e dai grandi libri della rivelazione, tutto è stato già detto.

Il gli è detto, o è stato di Jorge Luis Borges, un sapere sempre nuovo di sapienze e antica verità, ci giunge in due libri di riflessione, non più di creazione: quello che ha messo in luce, in alcune conferenze del 1977 il «borgesista» Roy Bartholomew, con revisione e tagli operati dallo stesso autore, intitolato impropriamente in italiano «Sette saggi», che sono in realtà le sette serie durante le quali furono lette o dette al Teatro Coliseo di Buenos Aires sette conferenze («Felltrinelli Editore», pp. 142 lire 12.000); e quello che il lettore italiano attende con maggiore interesse: i «Nove saggi danteschi», usciti in spagnolo per la Espasa Calpe (Madrid, 1982, pp. 161), dove sono riuniti i suoi scritti, molto corretti e abbreviati, di un periodo ormai lontano (1948-67), preceduti da due lunghe e ineccepibili prefazioni di due critici spagnoli; e che l'editore Franco Maria Ricci si appresta, mi dicono, a pubblicare in Italia. (Per una curiosa di genesi di scelte, l'editore originale esce in una collana popolare, la rinnovata Austral, dove, in carta mediocre, i vari lettori di cose spagnole hanno conosciuto i capolavori di quella letteratura; mentre la traduzione italiana uscirà in una probabile edizione raffinata, del più raffinato degli editori italiani).

Racconta Bartholomew del libro tratto dalle sette conferenze: «Terminato il lavoro e messo il titolo, Borges mi disse: «Non è male; mi sembra che i temi che tanto mi hanno ossessionato, questo libro sia il mio testamento». Difatti, i temi abbozzati paiono la somma delle idee fisse e ricorrenti del vecchio scrittore: la «Divina Commedia», l'«Incubo», come forma particolare del sogno, le «Mille e una notte», il Buddismo, la Cabala, la Poesia e la Cecità. Forse perché rappresentati in luoghi meno frequentati, da Borges e non solo da lui, le mie preferenze vanno alla conferenza sulle «Mille e una notte» e a quella sulla Cecità: la prima come straordinario viaggio intorno a un libro e alle sue dimanzioni; la seconda, perché in maniera semplice e schietta, coniuga confessioni ed esperienze personali appena sfiorate da un alto di commozione — con una riflessione poetico-morale sulla condizione del cieco, condotta naturalmente su esempi letterari, da Omero a Milton e a Joyce. (Proprio nella terza conferenza — occorre segnalare ai lettori — c'è un equivoco di traduzione: Lope de Vega non è stato definito da Cervantes «mostro della Natura», bensì, con più logica, «mostro della Natura»).

Tutti gli scritti riuniti in «Sette saggi» sono comunque costellati di citazioni e di rimandi: ora doti, ora persino eruditi, ma spesso nel caso delle considerazioni generali sulla «Divina Commedia» — di cordiale e diffusa conoscenza. Il dono tipico di Borges di passare da un testo classico a un riferimento attuale o recente e da questo a quello, è una consuetudine frequente e una sua gustosa civetteria: la stessa che una volta gli ha fatto dire che o ogni scrittore si crea i suoi continuatori ed anche i suoi precursori. Più precisamente, parlando di Kafka: «Il poema «Fears and scruples» di Robert Browning profetizza l'opera di Kafka, ma la nostra lettura di Kafka affina e altera sensibilmente la nostra lettura del poema...» (in «Altre inquisizioni»).

Di Dante e della «Divina Commedia», Borges si è occupato spessissimo. E spesso suggestioni dantesche sono penetrate nei suoi testi (due brani dell'«Arte e il Paradiso» ed anche, come è stato segnalato, in alcuni racconti (per esempio, «L'Alph») e in alcune poesie (per esempio, i versi tradotti con il titolo «Carme presunto» accennato a Buonconte da Montefeltro). Nel 1949 ha scritto per lo Studio di Dante, edito alla Divina Commedia, con

A sinistra due stampe della «Divina Commedia» del XV secolo e una recente foto di Jorge Luis Borges. Sotto, un'immagine di Dante Alighieri per un francobollo americano



Intenti esplicativi e divulgativi, e via via ha scritto articoli e saggi in varie pubblicazioni periodiche o letto conferenze alla Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, che negli anni 60 stampava un bollettino, dove si trovano alcuni contributi di Borges. Tanto che sono sicuro che non tutti i suoi interventi danteschi sono entrati in questi «Nove saggi».

Può darsi che l'attore italiano esperto e soprattutto ai nostri dantisti alcuni di tali interventi sembreranno pallidi e inadeguati, se non proprio scontati. L'informazione di Borges si ferma, almeno per Dante — si pensi anche alla sua cecità — agli anni 40 circa, e i commenti e gli studi che egli ha maggiormente frequentato e seguito sono quelli di Barbi, Torraca, Momigliano, Steiner, Casini e Croce, nonché di De Sanctis.

Ma nessuno, si spera, cercherà in Borges un filologo aggiornato: semmai il grande lettore e «tecnico» di cose letterarie che tutti apprezzano. E tale lo si riconosce in numerose e rapide illuminazioni, in varie e acute interpretazioni, anche perché — già si è detto — la creazione letteraria gli si configura come un «continuum» d'invenzioni e di corrispondenze, di segrete affinità e di sottili insinuazioni. Così l'episodio di Uggelone gli ricorda Shakespeare e Quevedo; quello di Ulisse, Melville e «Moby Dick»; l'Aquila dantesca, il Sirmurgh persiano; il viaggio del conte, i racconti dei viaggiatori anglosassoni a cominciare dal venerabile Bede, citato da Dante; e così via. Veduta sotto il profilo d'una favola ininterrotta e perenne, la storia di Paolo e Francesca compare in «anomala simpatia di Dante, si apre ai suoi occhi come un meccanismo dalle strutture profonde».

E si capisce, anche per questa pungente ricerca di analogie e d'intertestualità, perché Borges sia tanto piaciuto alla critica semiologica, nonché, dall'altro lato, al parascrittore come luogo dell'ambiguità e dell'arcano. Dopo aver condiviso il parere dei dantisti inglesi, che del poeta elogiavano la «precisione», non lo sono perché in esse vive una concezione che si dilata sempre il significato, attingendo alla sostanza più profonda della nostra condizione umana.

La radice popolana, rivolta, refrattaria di Rosai era autentica e fu quella che, nell'ultima stagione della vita, si contrappose con ogni direttiva classicistica del regime. I suoi «omini», i suoi giocatori di topa, i pensatori soli e tristi sulle panchine, i fornai, i gasisti, i selciatori, i suonatori ambulanti, le donne, i frequentatori d'osterie, non erano davvero personaggi che potessero trovarsi a proprio agio nell'Italia littoria. C'era, in lui, un istintivo rifiuto per l'ipocritica del perbenismo borghese e la volontà di penetrare il nucleo più vero dell'uomo oltre le false regole della rispettabilità. «Non possiamo avere di certo un'arte sovrachiamata alla legge che aliti la digestione di un cuor contento borghese...» questo pensiero di Rosai è fondamentale per capire la sua concezione della vita e dell'arte.

E queste sono pure le ragioni per cui egli non poteva diventare un artista ufficiale e neppure fare un'arte consolatoria. Le affinità di Rosai, in questo senso, a parte quelle con Viani, gli si possono trovare soprattutto in Europa con quegli artisti che hanno messo l'uomo non integrato nella morale borghese al centro dei loro interessi: con Rouault, Barlach, la Kollwitz.

Nella sua introduzione al catalogo, Raghianti spiega assai bene anche gli equivoci che stanno alla base dell'iniziale adesione di Rosai al fascismo, un'adesione vissuta nelle contraddizioni di se stesso, con irritazioni e spesso con gesti provocatori che ne stavano all'opposto, come quando andò a tracciare, sulla spalletta dell'Arno, la grande scritta «W Matteotti» nei giorni che seguirono l'assassinio del dirigente socialista; come quell'andare a far fuoco di casa in casa, la notte del 4 ottobre del '25, per avvertire gli antifascisti della spedizione punitiva che si stava preparando; o come l'assillo offerto e dato ai gappisti fiorentini nei giorni rischiosi della resistenza.

Un'esistenza, la sua, non certo pacifica. Quando dovrà fare una scelta, la scelta di una poetica, nel '36, dirà: «Nelle mie tele appaiono di frequente figure di poveri, di gente dimessa, d'esseri a cui duole il mondo nell'anima. La verità è che il grande artista cammina sulla strada tracciata dal Cristo. Dal giorno in cui la croce balenò sul Golgota, un'umanità nuova apparve nel campo dell'arte. Non sono stato io il primo a portare nelle tele figure di miserabili, gente che batte alle porte del cuore e del destino per invocare misericordia...». Se traggono su dall'«Inferno» dell'ombra gli uomini per redimerli nel turchino di un mio gipino è che in loro lo vedo una maggior somma di certezza, di realtà perpetua, di contenuto vivente e vitale: infine una maggiore potenza di simbolo e di rappre-



Ottone Rosai nel suo studio

A venticinque anni dalla sua scomparsa, si apre a Torino una mostra di centocinquanta opere di Rosai. Anarchico, mistico, populista, non dimenticò mai il mondo dei proletari, quegli «omini» che popolano tutti i suoi quadri

# Gli operai di Ottone

A poco più di venticinque anni dalla sua scomparsa, Ottone Rosai ritorna in Piemonte con una rassegna di oltre centocinquanta opere. Dire che si tratta di un «ritorno» mi sembra giusto. Io ero a Ivrea la mattina del 14 maggio 1957. Rosai, arrivato da Firenze il giorno prima per essere presente all'apertura della mostra antologica, allestita dal Centro Culturale Olivetti, era morto nella notte. Quella mostra, che avrebbe dovuto essere un omaggio alle sue qualità d'artista, si trasformò così nella sua prima «retrospettiva». Non so se gli organizzatori di questa nuova esposizione rosaiiana hanno pensato a tali coincidenze, certo deve averlo pensato Elio Santini, curatore dell'attuale ordinamento della mostra che s'aperta a Torino nelle sale del Circolo degli Artisti, a Palazzo Granieri, dato ch'egli stesso aveva già curato anche l'edizione della mostra d'Ivrea.

Chi ha tentato di ridare l'opera di Rosai nei limiti ristretti di una scoperta, sia pure affascinante, di ordine provinciale, venga a rivedersi questi quadri. La provincia di Rosai esiste, come esiste la vecchia Firenze dei borghi popolari dov'egli amava trovare i protagonisti dei suoi quadri, ma le sue immagini, pur nascondendo le precise circostanze di una minuta cronaca toscana, ne oltrepassano, senza tuttavia negarla, la dimensione. Le sue immagini, cioè, non sono mai vignettesche, o pettegole, o caricaturali, come potevano essere taluni suoi quadri, ma le sue immagini, perché in esse vive una concezione che si dilata sempre il significato, attingendo alla sostanza più profonda della nostra condizione umana.

Ma è l'intera mostra che mantiene in ogni momento un simile carattere di spoglia, elementare, antierica e antifenitica. Santini ha fatto bene a trascurare i quadri più sperimentali e futuristi. Se c'è infatti un artista lontano dall'euforico ottimismo positivista marinettiano è proprio Rosai. A mio avviso, giustamente, Santini ha puntato ad una definizione più asciutta e scandita di Rosai e c'è riuscito. Personalmente mi sia concesso, avrei voluto rivedere almeno un'opera: l'«Opera in croce del '43», un tema su cui, in quegli anni, ritornavano anche i giovani di «Corrente», da Manzù a Sassi e Guttuso. E significava questa circostanza, affrontando una tale tema era al dramma della guerra che gli artisti pensavano. Vi pensava anche Rosai, ma egli, sulla croce, non mise il Cristo, bensì un proletario con la sua giacchetta stinta, coi pantaloni stazzonati, gli indumenti della sua fatica quotidiana. E lo dipinse sul patibolo con dolosa dignità, come se da tempo fosse abituato a sopportarlo; e il patibolo si alzava alle soglie di una Firenze, dove le torri e i campanili si erano trasformati in tante ciminiere di fabbriche.

Giungendo le sale del Circolo degli Artisti, le immagini di Rosai ancora una volta ci conquistano. I loro colori — i viola un po' acidi, gli azzurri, i bruni, i gialli, i verdi ora cupi ora scialbi — ci penetrano, mentre i suoi personaggi col loro carattere plebeo, con la loro somaticità talvolta urtante, con la loro fisicità, ci sembrano a noi, e consegnarci una serie di «fatti plastici densi di un lievitato potente e invadente. Come sempre, anche a Torino, ho guardato i suoi quadri, ascoltando dentro di me le parole che tante volte ho letto nei suoi scritti e che in qualche occasione gli ho sentiti pronunciare. Parole come queste: «Io voglio scoprire l'anima della mia creatura, il suo viso interno; voglio trovare il suo dramma». Ecco: di una tale «scoperta» le sue opere sono senz'altro la prova irrefutabile e sicura.

Mario De Micheli

Stupenda dichiarazione, dove confluiscono le più varie componenti: anarchico-mistiche, anarchico-cristiane, populiste, ma dove è racchiuso, soprattutto, il senso più persuasivo della poetica di Rosai; dove per «realità perpetua» s'intende quella sostanza esistenziale che va colta oltre la ruvida pelle dei personaggi, quella loro risentita verità di essere al mondo e di pretendere una liberazione.

I quadri e i disegni che appaiono nella mostra torinese, specie quelli che vanno dal '22 al '40, danno un'evidente conferma dell'intensità di una simile poetica pienamente realizzata in una sequenza di opere non facilmente dimenticabili. Il rapporto che Rosai ha coi suoi personaggi e col loro ambiente è un rapporto istintivo, tale da sottrarre l'immagine ad ogni residuo di astrattezza letteraria e darle uno spessore, una densità oserei dire biologica, qualcosa forse di unico nella pittura italiana, che, in qualche immagine, risulta sconvolgente.

Di questo, penso particolarmente al suo «Autoritratto», di cui a Torino si possono ammirare alcuni esemplari tra i migliori. Da Van Gogh a Bazza, da Kokoschka a Schikman e a Dix, questi Autoritratti hanno un posto sicuro nella storia dell'arte contemporanea. Si guardino quelli dal '44 al '57. Quale presenza c'è in essi, quale evidenza in quei volti devastati, tumidi e ossuti ad un tempo, donati e interrogati. Una materia rude, filamentosa, striata di venature sanguigne e violacee dà forma all'immagine. E il Rosai nell'ultima stagione della sua vita. Sono il suo eco. Carichi di sgomento, impletosi verso la propria immagine, persino brutali, questi Autoritratti di solido impianto vivono con una palpante verità.

Ma è l'intera mostra che mantiene in ogni momento un simile carattere di spoglia, elementare, antierica e antifenitica. Santini ha fatto bene a trascurare i quadri più sperimentali e futuristi. Se c'è infatti un artista lontano dall'euforico ottimismo positivista marinettiano è proprio Rosai. A mio avviso, giustamente, Santini ha puntato ad una definizione più asciutta e scandita di Rosai e c'è riuscito. Personalmente mi sia concesso, avrei voluto rivedere almeno un'opera: l'«Opera in croce del '43», un tema su cui, in quegli anni, ritornavano anche i giovani di «Corrente», da Manzù a Sassi e Guttuso. E significava questa circostanza, affrontando una tale tema era al dramma della guerra che gli artisti pensavano. Vi pensava anche Rosai, ma egli, sulla croce, non mise il Cristo, bensì un proletario con la sua giacchetta stinta, coi pantaloni stazzonati, gli indumenti della sua fatica quotidiana. E lo dipinse sul patibolo con dolosa dignità, come se da tempo fosse abituato a sopportarlo; e il patibolo si alzava alle soglie di una Firenze, dove le torri e i campanili si erano trasformati in tante ciminiere di fabbriche.

Giungendo le sale del Circolo degli Artisti, le immagini di Rosai ancora una volta ci conquistano. I loro colori — i viola un po' acidi, gli azzurri, i bruni, i gialli, i verdi ora cupi ora scialbi — ci penetrano, mentre i suoi personaggi col loro carattere plebeo, con la loro somaticità talvolta urtante, con la loro fisicità, ci sembrano a noi, e consegnarci una serie di «fatti plastici densi di un lievitato potente e invadente. Come sempre, anche a Torino, ho guardato i suoi quadri, ascoltando dentro di me le parole che tante volte ho letto nei suoi scritti e che in qualche occasione gli ho sentiti pronunciare. Parole come queste: «Io voglio scoprire l'anima della mia creatura, il suo viso interno; voglio trovare il suo dramma». Ecco: di una tale «scoperta» le sue opere sono senz'altro la prova irrefutabile e sicura.

# Troppo Sommo quel Poeta!

In questa rapida nota, mi rifarò al giudizio del maggior critico letterario italiano, Francesco De Sanctis, tranne che per pochi autori, come Ariosto e Machiavelli, da lui a torto stimati, e degli scrittori della fine del Settecento e del principio dell'Ottocento, che lui era portato a sopravvalutare in quanto uomo del Risorgimento. Ma nell'insieme il criterio a cui si è attenuto De Sanctis è giusto, l'impegno dello scrittore non esaurendosi nella letteratura, ma sconfinando nella politica. Di qui il suo amore per Dante e il suo disprezzo per Petrarca e il suo giudizio sostanzialmente negativo dei molti secoli succeduti alla morte di Dante. De Sanctis non introduce il termine classicismo che introduce invece io. Altrimenti non avrebbe commesso l'errore di sopravvalutare Foscolo. Il classicismo fu inventato in Italia e si propagò poi negli altri paesi. L'invento Petrarca, che divenne il modello per le altre letterature. L'Italia, inventrice del fenomeno, ne è stata più a lungo la vittima: non per nulla il più grande scrittore lo ebbe allievo. Dante Alighieri, i maggiori rappresentanti della letteratura moderna — Manzoni, Leopardi, Pascoli, Verga, Tozzi, Montale, Caproni — si sottrassero all'imperio del classicismo, ne fossero consapevoli o meno.

De Sanctis, non si pone nemmeno il problema, tuttavia si domanda come mai Dante, invece di essere l'iniziatore della letteratura italiana, sia rimasto un isolato. Dante ha scritto canzoni e sonetti maggiori di quelli di Guido Cavalcanti. Fu grande anche come poeta amoroso; ma per diventare il più grande di tutti (forse non soltanto di noi italiani, ma di tutto il mondo) doveva giungere alla Commedia. Croce è d'accordo, lui che scrive: «La poesia di Dante è principalmente, e si potrà dire quasi unicamente, la poesia della Commedia».

Dante dà notizia della Commedia alla fine della Vita nuova, nella conclusione in prosa: «Appare a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di quelle benedette infina a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei; e divenire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veramente; sì che se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alcuni anni, io spero di dire di lei quello che mai fu detto di alcuna». Questi erano i suoi progetti letterari per il futuro: ma passarono parecchi anni prima che potesse farli diventare realtà, se è vero che la Vita nuova è del 1295, ed egli non cominciò a scrivere la Commedia prima del 1307, cioè dopo i quarant'anni, press'a poco al tempo in cui erano morti i due Guido, il suo maestro Guido Guinicelli e il suo amico Guido Cavalcanti. Nel frattempo gli studi e soprattutto l'esilio avevano allargato i suoi interessi, come solitamente viene messo in luce; nello stesso tempo, l'avevano radicato maggiormente nel piccolo mondo da cui era uscito. Dante esule era più partigiano che mai, più fatisco che mai. Maggiormente attaccato al suo «particolare», direbbe Guicciardini. E nel suo particolare c'era l'amore per Beatrice, che dovette assumere contorni enormi.

E i memorabili ingentirono. Personaggi storici mediorissimi diventarono prestigiosi, come Farinata. E così che si comportò la gente, pensando ai vecchi e ai trapassati, ed è per questo che il poema di Dante è stato capito facilmente ed è diventato popolare.

Ma ricordo che nel bel mezzo di una poesia di Caproni (che pure è un poeta che apprezzo molto) è improvvisamente inserito un verso di Dante: qual che tu sia, od ombra, o uomo certo! Questo verso fa spicco, il che dimostra la grandezza di Dante: diciamo meglio, la sua autorevolezza; eppure appartiene a un episodio a cui non avevo prestato soverchia attenzione, l'incontro con Virgilio nel primo dell'Inferno.

È straordinaria l'autorevolezza del fiorentino, il modo come si presenta i fatti, quasi che ci fosse un solo modo di presentarli, il suo. C'erano molti modi d'iniziare il canto XIII dell'Inferno, eppure Dante non ha esitazioni: Non era ancor di là Nesso arduo, quando noi ci mettemmo per un bosco che da nessun sentiero era segnato / Non fronde verdi, ma di color fosco; / Non rami schietti, ma nodosi e / Nvoluti; / Non pomi v'erani, ma stecchi con tesco.

Ed ecco una seconda qualità di Dante: la concezione (De Sanctis parla, positivamente di «breveità»). Poche terzine gli bastano a descrivere la selva dei suicidi, che a un altro avrebbe richiesto chissà quante pagine.

Oppure: dodici versi bastano a Francesca a raccontare la sua storia d'amore: su cui un altro avrebbe scritto un romanzo.