



A destra, «Tavola XIII» di Giovanni Battista Piranesi. Nel fondo, il filosofo Enzo Paci

Per due giorni l'Università di Milano ospiterà un convegno sulla storia intellettuale e sul pensiero del filosofo che fu allievo di Banfi

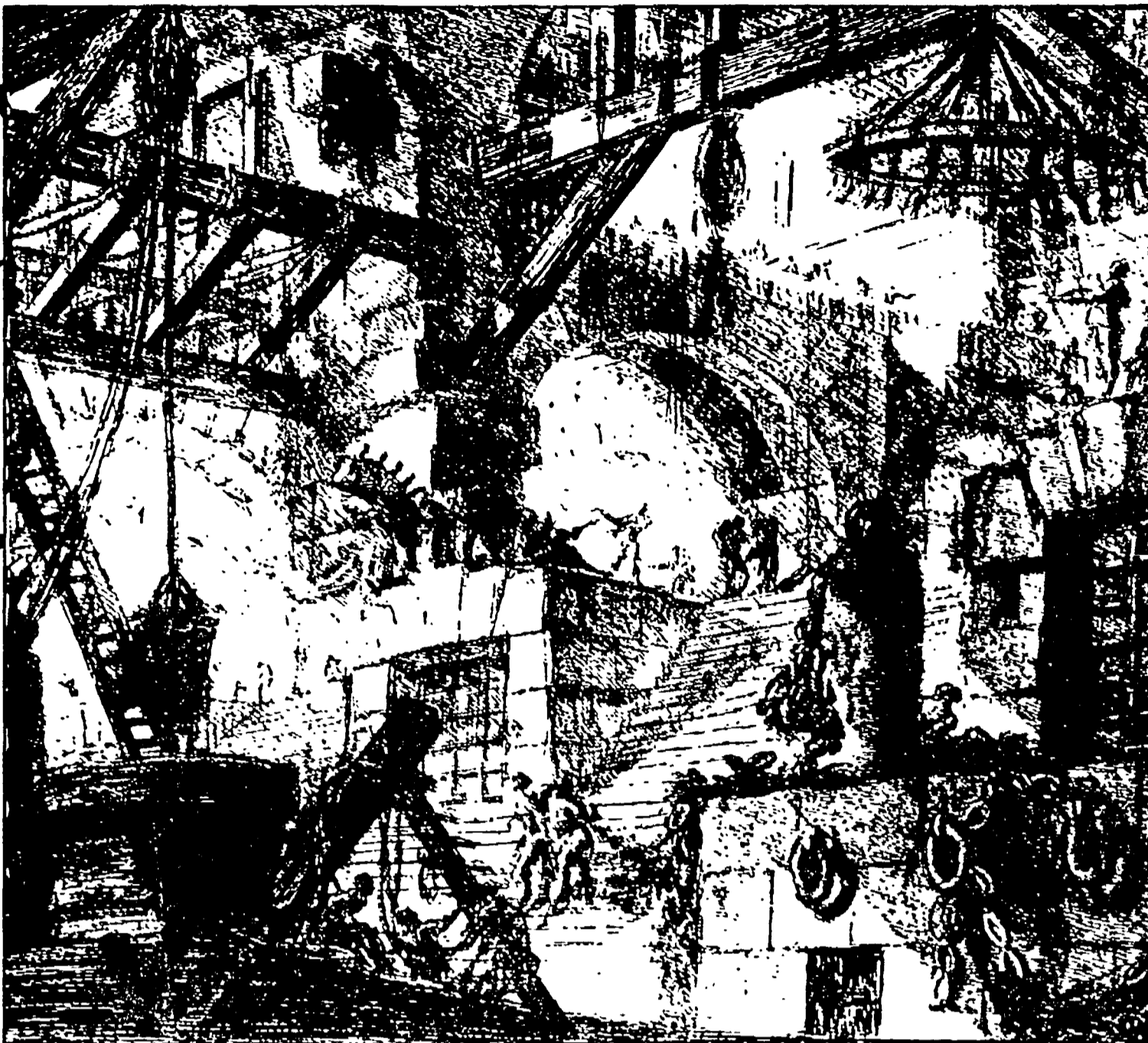
Cosa so di Enzo Paci

Mercoledì 26 e giovedì 27, l'Aula Magna dell'Università Statale di Milano ospiterà un convegno nel decennale della morte del filosofo Enzo Paci. Nel corso del convegno, organizzato dal dipartimento di filosofia, sono previste relazioni di Valerio Verra, Giuseppe Semerari, Franco Farnizza, Fulvio Papi, Vincenzo Vitello e interventi, tra gli altri, di Giulio Dorfles, Lino Rossi, Carlo Sini, Stefano Zecchi, Andrea Bonomi.

L'estate di dieci anni fa moriva Enzo Paci. Non so se la memoria che ci scambiamo oggi, allievi, amici e immediati dintorni, addetti alle varie immagini della filosofia, sia volunta di ricordare, ostinata e tenace alle ombre della sera, o, invece, un pro-

blema che resta davanti a noi come una pagina meritevole di decisioni ulteriori. Ciascuno deciderà come crede, poiché non esistono decreti che eliminino per tutti l'incertezza del tempo. Di sicuro so che Enzo Paci fu un filosofo di grande valore, ingegno prezioso in un cielo arido, perché la filosofia fu la passione dominante della sua vita. Non credo potesse rappresentare anche una sola linea della sua esistenza senza il palcoscenico filosofico dove mettere in scena il dialogo della verità. Ascoltava molta e ottima musica, era un lettore della grande letteratura, ma rifondeva suoni e linguaggi nel lessico filosofico, quasi involontario interprete del primato del comprendere, lui che di fronte a ogni forma di filosofia trasparente, di verità circo-

lare o gioco dei cristalli, ricordava che «la vita si stanca, che la vita muore», a mostrare che nessun pensiero rinnova l'Olimpo per gli ospiti terreni dal tempo breve e dall'anima caduta. Lo storico futuro che guarderà alle nostre rovine, se sarà uno storico serio, e non un glorioso classificatore di pensieri come fosse un franco-bolli o farfalla, con Paci vorrà più di un dialogo tutta la vita, ma è arrivato da Banfi con già una sua storia intellettuale piuttosto impegnativa, con i suoi schemi e le sue preferenze. Senza altro ha respirato profondamente l'aria dell'esistenzialismo e del suo autori, grandi e minori, e ne ha scritto molto e in numerose circostanze, ma non bisogna dimenticare che una volta Paci scrisse che era



italiano, sostenitore della prospettiva relazionistica dominata dalla dimensione della irreversibilità temporale, fautore della rinascita husserliana in Italia, interprete di una visione fenomenologica del marxismo. Nessuna di queste affermazioni è falsa, ma ciascuna è, come dire, rigorosamente imprecisa. Paci si è certamente laureato con Banfi, con Banfi, bene o male, ma dialoga tutta la vita, ma è arrivato da Banfi con già una sua storia intellettuale piuttosto impegnativa, con i suoi schemi e le sue preferenze. Senza altro ha respirato profondamente l'aria dell'esistenzialismo e del suo autori, grandi e minori, e ne ha scritto molto e in numerose circostanze, ma non bisogna dimenticare che una volta Paci scrisse che era

stato esistenzialista ancora prima di sapere che cosa fosse questa filosofia. Sono confessioni che devono avere un significato. Rinascita husserliana: certamente, se guardiamo ai libri che sono stati tradotti e che sono stati scritti, alle iniziative e alle educazioni universitarie. Ma Paci era un fenomenologo spostato rispetto a Husserl: in lui la problematica del senso vinceva chiaramente il disegno della filosofia come scienza rigorosa. Non credo l'abbia mai detto, ma in questo spostamento giocava una memoria filosofica sotterranea di Essere e Tempo di Heidegger talmente forte da non essere nemmeno riconoscibile. Il marxismo: ne ha scritto, ma con un risultato poco interessante. Il marxismo dell'inizio degli anni



Sessanta avrebbe avuto bisogno di sapere positivo per arricchirsi e trasformarsi, non certo di trasfigurazioni metafisiche che trasferivano la verità nell'area sensibile e ingannevole del vissuto. Sarà a disagio lo storico in questa gincana di sì e di no. Gli consiglieri di provare a leggere l'immensa biblioteca filosofica di Enzo Paci come una straordinaria avventura autobiografica che deve sempre costruirsi nell'altro, arricchire il linguaggio, intensificare i dialoghi in tutte le direzioni possibili, proprio perché una filosofia autobiografica deve sfuggire di principio due cose: il raccontarsi in un mondo già fatto, tipico delle filosofie oggettive, e il guardarsi allo specchio dell'io, povero gioco della trasparenza concettuale. Non vorrei che qualcuno pensasse che questa prospettiva dialettica è il valore dell'opera di Paci, dietro il quale c'erano intente miniere — autori, libri, prospettive, discipline, conoscenze — capaci di innumerevoli ricchezze per l'apprendimento di schiere di scolari. Almeno non ne giudicasse il valore da parire, ma che ammirò le tecniche o i saperi, ma che sono sedotto dalla saggezza, o dalla follia.

Con Enzo Paci ho un antico debito. Nel 1952, poco dopo l'uscita del primo numero (o del primo numero) di «Aut-Aut», scrissi un articolo di presentazione della rivista che, in realtà, era una aggressione. Il titolo della rivista voleva indicare una alternativa che, nell'epoca, secondo Paci, si giocava tra cultura e barbarie: dove la condizione della cultura era la fedeltà alla dimensione temporale dell'esistenza e del suo linguaggio, la difficoltà nell'esagerare il suo possesso attraverso disegni macroscopici della ragione, capaci di decisioni da inquisizione, sollecitati dallo splendore delle certezze, e tuttavia, per Paci, un finito continuamente esplorato, rappresentato, immaginato. Trovare consensi oggi su queste cose è molto facile, anche se allora questi consensi arrivavano attraverso percorsi sofisticati e fragili. Quando avevo poco più di vent'anni su questi temi la divisione invece era molto severa. Mi trovavo dalla parte, come si diceva, dell'unità della classe operaia e di quella che si pensava fosse la sua cultura, in una discordia sensibile con le posizioni di «Aut-Aut» che allora si dice-

vano di «terza forza», discorsi di intellettuali che arabescavano pensieri eleganti e velleitari ai margini della dialettica storica. Per la verità gli ortodossi, i custodi della linea non mi amavano per niente, l'essere allievo di Banfi, di per se stesso, era piuttosto sospetto, e temo sia stato per diminuire questa ostilità, e quindi per una certa ostentazione, che me la presi malamente con la rivista di Paci. Frequentatore della libreria Einaudi, seppi che se ne lamentò con Aldo e Immagine con altri. Piccole cronache antiche, si dirà, sepolte da un vento denso di sabbia. Ma perché dimenticare? La notizia della morte di Paci mi arrivò al telefono per la cortesia di un amico, mentre ero lontano da Milano. Sapevo che da molto tempo stava male; l'avevo quasi sempre letto, ma non gli avevo più parlato da alcuni anni. Probabilmente l'ultima volta era stata all'Università statale di Milano nel giro degli anni Sessanta-Settanta durante una manifestazione del movimento degli studenti, nel quale forse Paci, in una breve illusione felice, vedeva il «mondo della vita» che spezzava le forme allentate dell'esistenza sociale e riprendeva la sua capacità creativa e finalizzante. Al contrario, io ero piuttosto estraneo. Era destino che non ci dovessimo mai incontrare. E tuttavia l'immagine che mi venne dinanzi, forte e indistruttibile, all'annuncio della sua morte non fu questa. Era un'aula dell'Università di Milano della fine degli anni Cinquanta durante una delle riunioni della società filosofica, spesso non entusiastissimi. Paci sedeva negli ultimi banchi e, al termine della conferenza, più che chiedere, prendeva la parola: si alzava, e parlando e sorridendo andava verso la cattedra per poi rivolgersi al pubblico. La sua parola era calda, ricca, piena, era talmente persuasiva da non consentire nemmeno una vera e propria riflessione che andasse al di là della sensazione di un scorrere del discorso filosofico secondo la sua legge piuttosto che secondo i suoi simulacri. Vorrei dire che da allora non è cambiato molto, e che il mio stesso discorso è come trasportato da quell'onda lontana. Ma, probabilmente, rischerei di mentire.

Fulvio Papi

Dal nostro corrispondente MOSCA — Ghennadi Ajghi. Antoin Vitez lo ha definito, su «liberation», come «uno dei maggiori poeti contemporanei». Non ne aveva mai sentito parlare e devo la sua conoscenza all'inconscia circostanza della pubblicazione — in Italia — di una sua «Antologia Ciuvascia» che la «Arti Grafiche Scalla Editrice» ha titolato «I canti dei popoli del Volga» nella serie dei quaderni di Iranistica, uralo-altaistica e caucasologia dell'università degli studi di Venezia. «Uno degli avvenimenti più importanti della storia della cultura ciuvascia»: così ha commentato l'uscita italiana del libro il quotidiano «Izvestija». E non è un'esagerazione perché — seppure attraverso il doppio passaggio dalla lingua Ciuvascia a quella russa (nella traduzione di Ghennadi Ajghi, appunto) e da quella russa all'italiana (l'edizione italiana è a cura di Gianroberto Scarcia e Alessandra Trevisan) — la cultura ciuvascia trova il ponte verso l'Europa.

Esce in Italia una raccolta di Ghennadi Ajghi, poeta ciuvascio «È il Mallarmé del Volga», come lo definisce Antoine Vitez

Una poesia per gli ultimi Unni



Il protagonista di quest'operazione è infatti lui stesso, un ciuvascio. Di sé ama dire: «Sono un unno». Non è una battuta. La Repubblica autonoma di Ciuvascia è abitata dai discendenti di due antiche tribù unne, i bulgari e i suvari, insediatisi sul Volga dal XIII secolo, fino all'arrivo dei tartari. Ma Ajghi scrive poesie anche in russo. Ajghi non è finora riuscito a pubblicare in russo le sue antologie (che ora, sotto l'egida dell'Unesco, verrà tradotta anche in francese e in inglese). Ma chi è dunque Ajghi? È un signore minuto e gentile, di 52 anni, che ha alle sue spalle studi compiuti all'Istituto letterario di Mosca e, in seguito, una decina di anni di lavoro come organizzatore delle esposizioni di pittura del Museo Majakovskij di Mosca. Provinciale nella capitale che non lo sa riconoscere come poeta, legge Majakovskij e Pasternak. Attraverso quest'ultimo si accosta a Baudelaire e al vasto mondo della poesia francese, di cui si dice sia un conoscitore fantastico. In Unione Sovietica ha pubblicato sei libri di versi in lingua ciuvascia. Le sue poesie «russe» sono state tradotte in ceco e slovacco, in serbo, francese e italiano. Catalogo come poeta è un'impresa delle più complicate e difficili. Si potrebbe dire che, in ciuvascio come in russo, egli segue la tradizione dei poeti linguisti come



A Parigi abbiamo visto Serrault nei panni di Arpagone, regista Planchon, e un «Medico per forza» allestito da Besson E la commedia si tinge di nero



Michel Serrault in una scena dell'«Avare» di Molière. A sinistra, un bozzetto di Jean-Marc Stehlé per «Medico per forza»

Molière, il re della tragedia

Nostro servizio
PARIGI — Che Molière non sia da prendere alla leggera, nemmeno quando sembra solo scherzare, Roger Planchon lo aveva ben argomentato agli inizi del suo cammino registico, fra gli Anni Cinquanta e Sessanta, con una memorabile edizione di *George Dandin*, vista anche in Italia (così come fu visto il di poco successivo *Tartufo*, che fece pure epoca). Di recente, Planchon si è ingegnato di accoppiare il *Don Giovanni* molièriano con l'*Atalia* di Racine, cioè il diavolo con l'acqua santa. E adesso, eccolo rappresentarci *L'Avare* come una tragedia, o quasi; sebbene poi, nei panni di protagonista, troviamo qui un comico di razza quale Michel Serrault, di buona notorietà anche da noi, grazie alla serie cinematografica del *Vizietto*, e popolarissimo in Francia. L'Arpagone di Planchon-Serrault, più che a Plautus, rimanda allo Shylock di Shakespeare; e, come nel *Mercante di Venezia*, a insidiare colui che, almeno da principio (ma il regista ha scomossolato parecchio l'ordine delle scene), non pare tanto uno spilorcio maniacale, quanto un avveduto e spietato uomo d'affari, è una congrega di ribaldi: il figlio Cleante, che s'indebita confidando nel furto della famosa cassetta paterna zeppa di denari, la figlia Elissa, che se la fa con l'intendente Valerio, un simulatore ipocrita da stare a pari con Tartufo. La stessa Mariana, la fanciulla povera (o creduta tale) che Arpagone vorrebbe impalmare e che ama invece, riamata, Cleante, non si offre sotto un aspetto troppo simpatico: non allena neppure lei da meschini calcoli, benché fatti in definitiva sulla propria pelle, rabbrivente alla sola idea del contatto con le carni avvizzite del vecchio spiantato. Già, perché il nucleo del dramma, qui, non è l'avarizia, bensì la senilità accompagnata dalla concupiscenza; e da quella tetra specie di egoismo che s'accresce con l'età, all'ap-

prossimarsi della morte. Segni ferali sono sparsi lungo lo spettacolo (la custodia d'uno strumento musicale suggerisce la forma della bara, Arpagone colto da maleore giace in terra come defunto, e si riaffaccia, dopo, su una carrozzella da paralitico), concentrandosi nella grande paurosa ombra che il corpo dell'Avare proietta da sé, mentre è in corda alla disperazione per il trafugamento del tesoro. Alla fine, scegliendo con qualche riluttanza fra la mano di Mariana e il riscatto del malloppo, il nostro rimarrà abbracciato allo scrigno prezioso come alla propria urna funeraria, e la figura della ragazza che dileguò alla sua vista, in atto di ribrezzo e di pietà, sarà il ritratto stesso della vita che lo abbandona. La regia di Planchon chiude insomma sull'opera una prospettiva nuova, in qualche modo (ad Arpagone come carattere tragico pensava già Goethe), e illuminante. Senonché vi sono qui forzature tali, da denunciare, forse, un intimo difetto di convinzione. Lasciamo stare gli amplessi prematrimoniali nei quali vediamo avvolgersi Elisa e Valerio, o le confidenze in *désabillé* tra fratello e sorella, contro ogni attendibilità storica e di costume. Ma che la casa di Arpagone (incredibilmente vasta, spoglia però di arredi e faticosamente risulti, a conclusione, sconquassata come da un moto tellurico, questa ci sembra proprio una metafora pesantuccia. In compenso, costumi e luci (Schmidt e Diot) dipingono a sprazzi un piacevole quadro di scuola rembrandtiana. Ma andate a capire perché Annie Girardot, nel ruolo della mezzana Frosina, debba essere abbigliata alla moschettiera, similmente a Freccia, il servo mariuolo di Cleante. A meno che Planchon non volesse ricordarci un'altra delle sue imprese giovanili, la felicissima trascrizione del celebre romanzo di Dumas.

Villeurbanne, che Planchon continua a dirigere avendo ora a fianco Georges Lavaudant in luogo di Patrice Chéreau, costituisce uno dei maggiori successi dell'autunno parigino, accanto alla brechtiano-streherliana *Opera da tre soldi*, con la quale ha curiosamente in comune, oltre l'ampiezza della sala dove si dà, fino all'8 febbraio (il Mogador, 1.700 posti, ma si va avanti a tutti esauriti), il nome del scenografo, Ezio Frigerio, e lo stile parodistico dell'ultima sequenza, irridente al melodramma. S'intende che, a mobilitare il pubblico e ad accenderne l'entusiasmo, provvede l'arte istrionica di Michel Serrault, il quale al momento opportuno si scrolla di dosso le briglie registiche, e se ne scende in platea a «lavorarsi» gli spettatori delle prime file (e tutti gli altri, di riflesso). Ma, se si vuol scoprire un Molière davvero inatteso, e delizioso, bisogna andare fino a Créteil, alla *Malson des aris*; qui Benno Besson, con la *Comédie de Genève*, ha portato *Il Medico per forza*, di fresca realizzazione in quella città svizzera, che ospita ormai da tempo, stabilmente, il regista. *Il Medico per forza*, quantunque da molti considerato un testo marginale, è del più eseguiti nella patria dell'autore (non così dalle parti nostre, pur avendo avuto tra i suoi interpreti un Ettore Petrolini, che ebbe occasione di recitare nella stessa Parigi). Composto a ridosso di un capolavoro come *Il Misanthrope* esso sembrerebbe procedere per proprio conto, sulla linea di altre farse con cui Molière si era divertito a bersagliare i medici e la medicina. Ma non per nulla Sganarello, che nel *Medico per forza* compiva la sua estrema sortita alla ribalta, aveva fatto da «spalla», poco prima, a Don Giovanni: qualcosa di sinistro, di inquietante gli era rimasto applicato. Del resto, Besson è un patito della Commedia dell'arte, che di certo influenzò Molière, e che Carlo Gozzi (altro amore bessoniano) avrebbe rivissuto, un secolo dopo, alla sua maniera. E allora Sganarello prende qui le sembianze piuttosto bieche d'uno Zanni, e gli altri personaggi assumono profili fantastici (di uomini-uccello, in particolare), che da un lato rinviano alle fonti (favolistiche, appunto) del *Medico per forza*, dall'altro prefigurano il mondo fiabesco gozziano (la compagnia è la stessa che aveva inscenato, in precedenza, un magnifico *Agullin belverde*, apparso di sfuggita, qualche anno fa, di qua dalle Alpi), col suo gusto del meraviglioso e le sue cupe risonanze. La stessa cornice scenografica rimanda alla illustrazione di un libro di favole, il sipario viene inghiottito e poi restituito da un buco situato al proscenio, come il fazzoletto di un prestigiatore, e le stupende maschere di Werner Strub, suggellando al meglio l'estrosità di scene e costumi (firmati da Jean-Marc Stehlé), imprimono sull'insieme un segno inconfondibile di stile, libero e sorvegliato, dal quale non scartano nemmeno le simpatiche divise e acconciature punk dei due giovani innamorati. Lo spazio è continuo, per un'ora e mezzo di spettacolo (metà di quanto dura *L'Avare*, versione Planchon). Quando Sganarello (l'ottimo Nicolas Serreau), addottorato a furia di bastonate, è giunto al culmine delle sue imprese di quartiere involontario, esalta la professione medica come la più bella, perché «è tra i morti un'urbanità, una discrezione grandissima; mai se n'è visto uno lamentarsi del medico che l'ha ammazzato, sentiamo tuttavia che, anche quando scherza, Molière fa sul serio; ma che, forse, per guardarlo nel proscenio, occorre proprio trattarlo alla leggera, con finezza e intelligenza, come fa Besson.

Aggeo Savio

Giulietto Chiesa