

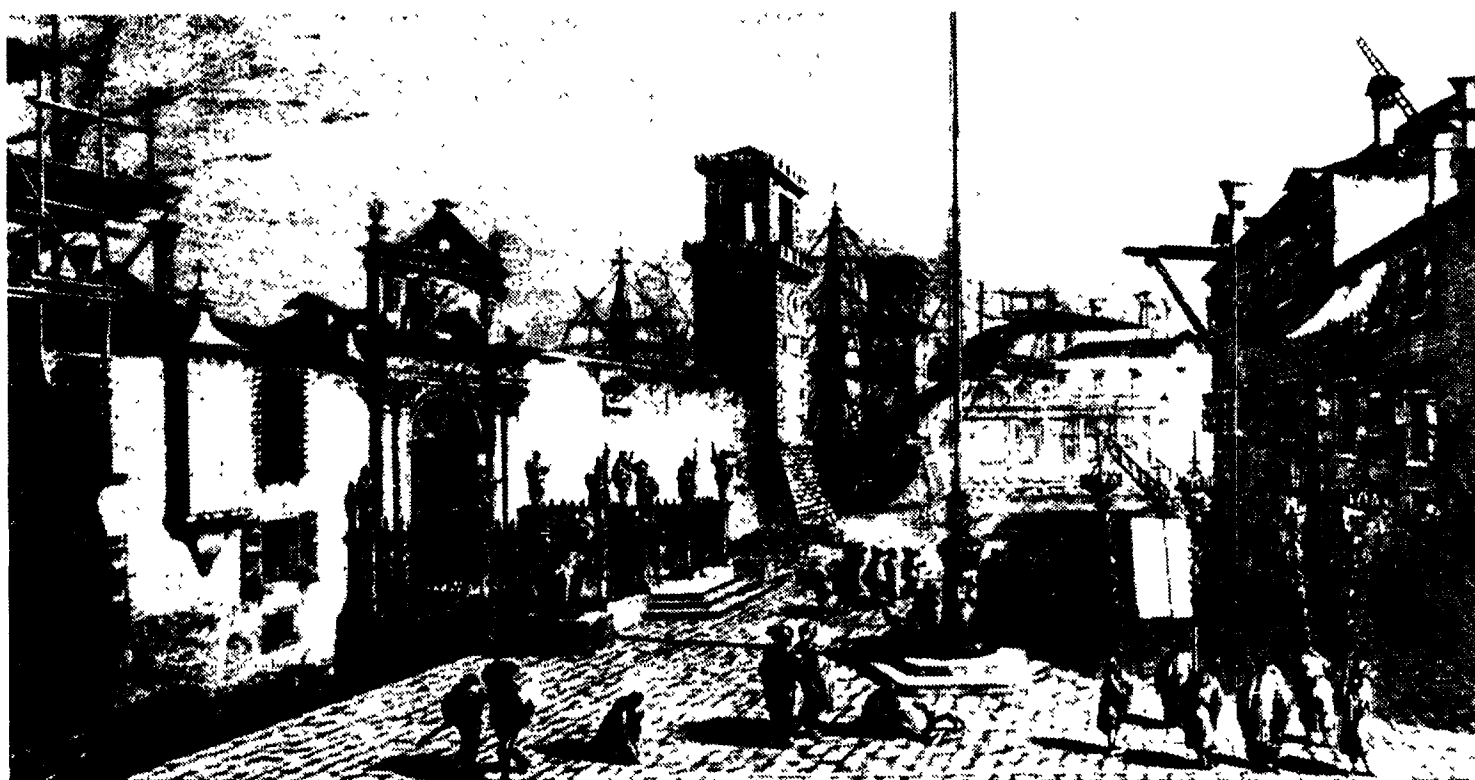
## Giovedì a Roma presentazione dello Zibaldone di Leopardi

■ Giovedì prossimo a Roma, nella Sala dello Stendito all'interno del complesso monumentale di San Michele a Ripa, sarà presentata ufficialmente l'edizione critica

dello Zibaldone di Leopardi curata da Giuseppe Pacella che ha già suscitato non poche polemiche fra gli espreti leopardiani, e appena pubblicata dall'editore Garzanti nella sua prestigiosa collana «Libri della Spiga». Alla manifestazione, organizzata dalla Garzanti insieme con il Centro nazionale di studi leopardiani, sarà presente il curatore dell'opera insieme agli studiosi Tullio De Mauro, Pietro Gibellini e Gennaro Savarese.

## Il 1993 sarà l'anno del commediografo veneziano in occasione del bicentenario della morte. In assenza della riedizione di tutte le opere, Einaudi pubblica una raccolta di suoi testi

«Veduta dell'Arsenale» Venezia nel Settecento in una preziosa incisione dell'epoca di Michele Marieschi



# La sfortuna di Goldoni

Il 1993 sarà l'anno del secondo centenario della morte di Carlo Goldoni, il grande commediografo veneziano. In attesa di una indispensabile riedizione critica di tutte le opere, Einaudi manda in libreria 14 commedie introdotte da Marzia Pieri e chiuse da una serie di interessanti documenti sui rapporti fra Goldoni e la società teatrale del suo tempo. Quasi l'atto d'inizio delle prossime celebrazioni.

NICOLA FANO

Così come il 1992 sarà sciaguratamente l'anno di Cristoforo Colombo e della scoperta dell'America, il 1993 auspabilmente sarà l'anno di Carlo Goldoni, in occasione del secondo centenario della morte. E, dunque, di qui in avanti sentiremo pronunciare parole a valanga su Carlo Goldoni, teatri e intellettuali geniale nei confronti dei quali l'unico sentimento plausibile è quello dell'invidia tali e tante furono le cose che egli seppe fare con o senza la penna in mano. Se poi si vorrà cogliere l'occasione per studiare qualche aspetto inedito di Goldoni, ebbene, non mancheranno i campi d'azione, tanti sono ancora i temi di riflessione lasciati aperti dalla sua opera e ancora non affrontati con serietà. Ma se l'ammirazione e l'invidia nei confronti di Goldoni esprimono sane reazioni, non si può nemmeno tacere che quest'uomo come pochi altri fu sfortunato e come quello di pochi altri il suo genio fu (ed

è) sottovalutato. Innanzi tutto, Goldoni ebbe la sventura di occuparsi di teatro. Oggetto d'arte strano e scomodo, il teatro è sempre parso (e pare) porto sepolto di piccoli vezzi e piccole manie personali coltivate da una setta di scostumati. Non a caso, gli attori comici, fin da prima della riforma goldoniana, venivano chiamati *quitti*: ebbene, *quitto* è considerato oggi come ien un comune insulto e niente di più. Raramente, e non certo ai tempi di Goldoni, il teatro è stato considerato arte al pari di altre, probabilmente perché fino all'esplosione dell'industria culturale (e dell'industria del consenso) il teatro produceva l'arte più invischiate con faccende economiche e per ciò stesso ritenuta meno «pura» e autentica.

Poi, Goldoni non soltanto aveva la pretesa di fare arte per tramite della scena, ma quest'arte voleva anche riformarla fornendo ad essa un supporto letterario. Fu Shakespeare il

primo a rielaborare letterariamente i propri testi per le riproduzioni a stampa, Goldoni, in più, comediografo di note e di proverbiai introduzioni («L'autore a chi legge», lo chiamò). Ai suoi tempi (come in minor misura ai tempi di Shakespeare) le commedie che i comici rappresentavano all'improvviso nelle piazze e nei teatri, sempre con grande successo popolare, si basavano su intrecci flebili in prosa («canovacci»), intorno ai quali — e grazie alle classiche caratterizzazioni: Pantalone è il vecchio avaro che si innamora della giovinetta; Arlecchino è il servo sciocco che travisa sempre gli ordini del padrone; Florindo è il rampollo aristocratico squattrinato; ecc. — gli interpreti mettevano a frutto il personale e consumato repertorio di lazzi. Goldoni impose alle compagnie per le quali lavorò di copiare da rispettare dalla prima all'ultima battuta, tolse agli attori maschere e costumi tradizionali, creando scompiglio anche nelle secolari regole del mestiere: gli interpreti furono costretti a esercitare la memoria e a suggerire i credero enormemente di ruolo nella gerarchia delle compagnie. E il teatro comico, poi, come prima quello tragico e musicale, allargò i suoi spazi economici all'editoria. Come se ciò non bastasse — e sempre così come nel caso di Shakespeare — Goldoni infilò nel teatro temi e sociali direttamente ri-

spondenti alle dispute politiche contemporanee. Le sue commedie diventarono l'espressione artistica di una classe sociale (quella borghese) che, acquisita l'egemonia economica in Venezia, puntava anche all'assunzione del potere amministrativo. Inoltre, tramite la sua attenzione alle classi sociali più deboli (goldonieri, servitori, marinai), Goldoni previde e favorì nuovi legami tra la borghesia e le altre classi subalterne in prospettiva di un complessivo rovesciamento dei rapporti di forza nella gestione della cosa pubblica a Venezia. Diciamo la parola giusta: in prospettiva di una vera e propria rivoluzione incruenta che in parte abortì e in parte fallì, grazie a un colpo di coda dell'aristocrazia veneziana. Da cui, l'addio di Goldoni a Venezia e al sogno rivoluzionario, nel 1962, con destinazione Parigi. E a Parigi, l'alba di una vera Rivoluzione, Goldoni fu nuovamente vittima di incomprensioni e difficoltà: ma il capitolo dei rapporti fra Goldoni e gli illuministi è ancora tutto da studiare.

Ebbene, di questo complesso e obiettivamente immenso lavoro culturale (oggi ne basterebbe un decimo, per testimoniare e accreditare l'impegno di qualunque scrittore o intellettuale) resta poca traccia. Nessuna ne resta, per la verità, nelle dozzine di allestimenti goldoniani inuti quando non imbarazzanti che si danno sulle scene italiane più

per sport che per convinzione (per sport economico: fare Goldoni o Pirandello significa poter riempire le platee di scolaresche irregimentate e ben paganti). E poche davvero ne restano nella nostra edizione che sfuma, sì, molte edizioni economiche goldoniane (per il solito motivo: Goldoni è nei programmi scolastici, quindi gli studenti sono bene o male costretti a leggere almeno qualche suo testo), ma praticamente nessuna edizione critica o ragionata. Basti dire che la più recente raccolta completa delle opere di Goldoni, quella curata da Giuseppe Ortolani in quattordici volumi e pubblicata da Mondadori nel 1943, è ormai un vero oggetto di culto d'antiquariato quando non di furto bello e buono da una biblioteca verso un'altra. La casa editrice Einaudi, all'inizio degli anni Cinquanta, pubblicò una raccolta di 22 testi goldoniani introdotti fuggacemente da Vittorini, ma anche quella è un'edizione introvabile, benché già ridottissima, rispetto ai 134 titoli teatrali di Goldoni disponibili. A parziale risarcimento, dunque, ancora Einaudi manda in libreria tre volumi con 14 copioni (da *Il servitore di due padroni* al *Ventaglio* con in mezzo un po' tutti i titoli più celebri e già singolarmente disponibili) introdotte da un ampio saggio di Marzia Pieri e chiuse da una interessante (ma assai mal organizzata e mal spiegata al suo in-

temo) appendice di materiali critici relativi ai rapporti fra Goldoni e la cultura teatrale del suo tempo. Non è molto ma è già qualcosa, soprattutto nella speranza che tutti quei malcapitati spettatori che si imbattono prima o poi in qualche inetto allestimento goldoniano possano rendersi conto meglio dello spessore reale dell'opera dell'autore veneziano.

A questo proposito, il saggio di Marzia Pieri insiste su un aspetto piuttosto delicato della fortuna goldoniana (o, meglio sarebbe dire, della sfortuna): la scarsità di materiali analitici sugli allestimenti goldoniani. In altre parole: questo autore è stato studiato come pilastro della letteratura teatrale (sarà sufficiente citare i lavori di Mario Bionato, Walter Binni, Franco Fido, Ludovico Zorzi sulla poetica goldoniana o quelli di Gianfranco Folena sulla lingua) ma non come strumento di scena. Un primo approccio ai Goldoni rappresentati viene da alcuni saggi recenti di Siro Ferrone, ma forse poco si è detto a proposito in modo organico. Benché, probabilmente, l'importanza di questo autore — una volta ancora al pari di Shakespeare, ma anche di Molière — sia da ricercare proprio nella pratica quotidiana del palcoscenico. Una commedia poco frequentata e contenuta nella nuova raccolta Einaudi lo testimonia in modo impressionante: *Il teatro comico*. Più che un testo

rappresentabile, questo è un vero e proprio manuale ad uso degli attori e degli scrittori di testi per la scena. Una finestra sull'incalcolabile archivio di trucchi e regole adoperate da Goldoni, nonché una testimonianza preziosissima del suo lavoro svolto sempre al fianco di una compagnia, tenendo conto non solo delle caratteristiche dei singoli interpreti, ma anche delle specifiche necessità di ognuno di essi, del capocomico (ossia, rapportato a oggi, del produttore e del regista), degli spettatori e dello stesso luogo fisico entro il quale i copioni dovevano essere rappresentati. A questo uno studio organico di questa «specificità» del lavoro teatrale di Goldoni? A quando un'analisi del suo delicatissimo rapporto con l'economia teatrale del Settecento? A quando una riflessione sul suo legame con i diversi pubblici dei diversi teatri veneziani? A quando un'approfondimento dei vincoli sociali così come sono rappresentati nelle sue commedie? A quando una ricostruzione dell'urbanistica veneziana così come veniva riprodotta nei suoi spettacoli? Al 1993, naturalmente. Sperando che un'altra celebrazione non trascorra invano lo Stato ha già messo in piedi un pomposo comitato di gestione delle iniziative che saranno organizzate in quell'occasione. Le idee non mancano, speriamo non manchi la voglia di trasformare in qualcosa di concreto

l'idea di un'analisi del suo delicatissimo rapporto con l'economia teatrale del Settecento? A quando una riflessione sul suo legame con i diversi pubblici dei diversi teatri veneziani? A quando un'approfondimento dei vincoli sociali così come sono rappresentati nelle sue commedie? A quando una ricostruzione dell'urbanistica veneziana così come veniva riprodotta nei suoi spettacoli? Al 1993, naturalmente. Sperando che un'altra celebrazione non trascorra invano lo Stato ha già messo in piedi un pomposo comitato di gestione delle iniziative che saranno organizzate in quell'occasione. Le idee non mancano, speriamo non manchi la voglia di trasformare in qualcosa di concreto

## «Il mondo all'aperto», un libro di poesie di Marco Caporali

# Aspri, ambigui ragionamenti in forma di versi

GIANNI D'ELIA

La cultura poetica che si intraccia nei versi di Marco Caporali, in questo suo primo libro *Il mondo all'aperto*, può far riflettere su quanto sia mutato il linguaggio della nuova poesia, rispetto alle esperienze formali della generazione neovanguardistica e poi neoclassicizzante degli anni '60 e '70. Innanzi tutto si tratta di un mutamento di prospettiva: non sembra esserci più nulla da distruggere né da rimpiangere, anche perciò che riguarda la lingua poetica, e lo stesso Novecento pare finire con un recupero di quelle linee «minoritarie» che mirarono a spostare il giudizio estetico su quello etico. «Felicità pagata col debito delitto» è un verso di Caporali, ma quanti non vi riconosceranno la cadenza di «falsa prosa» del periodo «vocalico» e cioè il protonovecento di Boine e Jahier e Rebora? Il verso libero ma in cadenza espressivistica, i quattro accenti della prosa in versi, ci dicono la predilezione per una poesia brusca e ragionata, svolta in recitazioni argomentative però sfuggenti quanto allo slittamento sintattico (il che significa che il senso espresso ed esplicito c'è, ma va radunato, e così la poesia coincide con una concenazione della poesia come domanda). La sospensione del senso avviene perciò per gradi di non sapere, e in fondo a questa cultura poetica ci può essere solo una ulteriore macerazione (l'azione etica o l'annullamento religioso). Penso che Caporali scelga più il primo esodo che il secondo. Scrive infatti con le parole dell'«Esule, alla fine del suo libro: «Così nella pena» è solo mondo nelle nostre sillabe. Colgo poi dei versi e propri lapsus (li chiamo così ma non è corretto), perché si tratta di rovesciamenti volontari), di cui il più significativo sta in una lirica giudicata nella prefazione di Elio Pagliarani come la migliore: «Scovando tra i biondi una ragione in cerca...». Il testo ha nei versi «Non voglio conoscere città ma rimbaldire il nulla il suo fuoco eponimo. Tutta la raccolta di Caporali persegue infatti una sorta di vuoto davanti al sapere, un annullamento nell'aperto (e cioè, pare di capire, nel transeunte e destinato allo spazio). Il tempo stesso ha un ruolo di sconfinamento dalla chiusura della città: «l'attimo che libera il presente» ne scioglie l'ignoranza, la lastra/oziosa della vita.

A volte il ricorso all'analogismo sintattico, fortemente scandito, fa pensare al surrealismo sublime e frugale di certa poesia che ha fatto scuola tra i giovani autori a partire dalla metà degli anni '70 (Cucchi, Viviani, De Angelis). Non c'è però nessun debito di identificazione, in Caporali, a differenza di molti imitatori soprattutto di De Angelis, che ha avuto il torto (mai dichiarato) di ritrovarsi

plagiato dai suoi coltivati epigoni, che l'accuseranno. Si tratta di una poesia, per prendere il filo a cui si accennava, che invece esibisce la sua contraddizione («conoscere città ma rimbaldire il nulla») insieme al suo lapsus volontario («una ragione in cerca»). Conoscere, questo dice il verso slegato dalla sintassi; non voglio conoscere, questo dice l'ordine prosodico. Ma ancora più importante è il chiasmo che rovesciamo: in cerca di una ragione, plenaria, esistenziale.

Che si tratti anche di una ragione civile e di memoria politica, il lettore più attento lo coglierà, dietro il travestimento di una retorica sapiente, fatta di allusioni ragionate e impersonali. L'impersonalità è della matena, anche se l'io è ben presente con coraggio in queste, pagine, e spesso contro di sé. C'è un racconto a frammenti, fondato sulla coscienza di una scoperta: il vuoto non è solo nel fuori («l'irriverente applauso di chi vive»), nel vuoto informativo e spettacolare del successo, ma è anche dentro ognuno che spera di divenire parte dei «vincitori». Una generazione restata qui, è anche il messaggio di Caporali, nel timore di aver creduto a un cambiamento troppo rapido.

La metafora del viaggio d'acqua segna una delle più belle poesie di questo libro (pag. 63), dando figura alla fede ideologica di un tempo, all'inquietudine di oggi, all'attesa di «prolungate intese» troppo a lungo deluse. Versi nudi e ritmati, senza rime. Certo è poco, ma non si può chiedere alla poesia di non esprimere, attraverso le sue descrizioni in atto, il succo degli anni lunghi della grande disillusione ideologica: «Avremmo preso almeno / con noi le nostre valigie / se solo si fosse potuto / conoscere l'istante in cui partire».

Accanto a questa disillusione, restano due forme alternative di misura morale (e anche metrica): la disperazione maneristica e la vitalità del canto. Per il primo caso, citerò il verso «nei vigili occhi di lei che annunciando mira», che chiude la poesia della «ragione in cerca». Si tratta di un verso bellissimo, classico in senso proprio, per il ricorso a una metrica quantitativa di cinque accenti forti (un pentametro giambico). Per il secondo caso formale, vale la baldanza di respiro del più dell'epigramma del libro, segnato da una toponomastica ancora dell'isolamento: «A filo sulle rapide del giorno / volati e risommergi / in un futuro avambraccio di mare / lo so / passiamo gettandoci al frotto / ferino al muso d'aria dell'andare» (Capri).

Rovesciando col simbolismo la massima di Mallarmé, il libro esiste per diventare mondo, mondo all'aperto, letterale sfida: «chi sceglie d'essere con concordanza per eccesso umana».

# L'obiettivo sui frammenti della realtà da dimenticare

■ ANGOULÈME. Poche cose sono sconosciute come l'immagine di un libro chiuso che non si può aprire, sul quale non si può appoggiare la mano. Più ancora se la copertina non è segnata da nessuna scrittura e le aspettative sul contenuto rimangono bloccate in partenza. Questa è l'immagine del libro offerta da Jean Louis Garnell nella sua opera fotografica più recente *Cataloghi*.

È innegabile che l'artista Garnell si serve del mezzo fotografico, anche se non è un fotografo nel senso, almeno, che la fotografia, anche la fotografia d'arte, ha avuto finora: fissare un evento, un oggetto o una persona per la sua identità riconoscibile e memorabile. La didascalia completa il fatto. E l'immagine, quanto prima, si riduce a cronografia, scrittura di tempo inghiottita negli archivi della cronaca.

Nelle opere di Garnell i frammenti di realtà sono scelti esclusivamente fra quelli che non solo si dimenticano, di solito non li guardiamo nemmeno, se non per usarli o per nascerli sopra: il chiaroscuro del

terreno sul quale mettiamo i piedi, la curva di un paesaggio anonimo, un piatto vuoto sul tavolo con i resti sbriolati del pane. Oppure il disordine di una stanza, talmente caotico e finto che i contorni precisi dello spazio vengono cancellati. Il caos è preparato con cura dall'artista, come se gli oggetti fossero messi in posa per un quadro. Calcolato analogamente alla matematica del caos, che può misurare le variazioni di un fenomeno naturale, ma non può prevederne gli sviluppi futuri. Sia la scienza che l'arte, oggi, mortificano la tentazione di anticipare, la probabilità di controllo sul divenire; accentuano il bisogno di guardare in profondità la natura presente delle cose.

Fra gli artisti che hanno rinnovato l'idea della fotografia negli anni Ottanta — Jeff Wall, Ian Wallace, Suzanne Laffont, Thomas Struth, Candida Höfer — Jean Louis Garnell è il più lontano dalla ricerca di effetti, forse il più silenzioso. I suoi ritratti erano esposti al Centre George Pompidou di Parigi nella mostra *Passages de l'image* (1990), i quadri del disordi-

«Cataloghi», il libro del fotografo francese Jean Louis Garnell, un artista che riduce l'immagine a cronografia, ad una sorta di «scrittura» della quotidianità

ROSANNA ALBERTINI

ne li abbiamo visti anche in Italia al Museo Pecci di Prato, nella mostra intitolata *Un'altra oggettività* (1989). La Galleria Lia Rumma di Napoli ha presentato i *Paesaggi*, sempre nel '90.

*Cataloghi* è l'opera accolta in questi giorni nei due piani dell'Hotel Saint Simon di Angoulême, la sede dei Fondi regionali di arte contemporanea (Frac). L'istituzione dei Fondi regionali è una delle numerose iniziative introdotte nel ministero della Cultura francese da Jack Lang, per espandere il sostegno dell'attività artistica nel sistema delle autonomie locali. In questo modo ogni regio-

ne possiede un suo patrimonio costituito da opere di artisti francesi e stranieri già riconosciuti dal mondo ufficiale dell'arte contemporanea, oppure di giovani che hanno bisogno di farsi conoscere. È una politica culturale interessante e efficace che smuove la malinconia un po' nebbiosa delle province, luoghi dove si ha l'impressione, a volte, che il tempo della stona cammini più lento.

In un certo senso, le fotografie di Garnell nella città vecchia di Angoulême, appollaiata sulla collina, sono anch'esse svincolate dalla frenesia cumulativa del nostro tempo, che snatura il valore delle immagini.



«Marie», una fotografia del 1988 di Jean Louis Garnell

Garnell diluisce lungo sessanta inquadrature i colori delicati di una illeggibilità che stimola in maniera imprevedibile il lavoro della mente. Ogni quadro è un catalogo al centro di un foglio bianco. Sono visibili lo spessore modesto della costola, la copertina di cartone a colore uniforme. Il libro non è un soggetto né un oggetto, si manifesta sotto forma di spazio piano cartaceo appena scalfito da segni di unghia, da un prezzato a matita sull'angolo, le tracce sensibili di qualche mano. È riportato allo spazio di una esperienza possibile tra due corpi di natura diversa, uno che genera la scrittura, l'altro che la raccoglie, e la produce passivamente. Le copertine deserte, sulle quali non compare mai ombra di contenuto, si ripetono sessanta volte. Senza avere niente in comune con la serialità mimimalista di Sol LeWitt, che ricomponesse moduli identici, le maglie di un universo scandito dalla moltiplicazione monotona delle forme. L'artista americano traduce l'ossessione in poesia. Nei cataloghi di Garnell la continuità è solo apparente.

Ogni libro ha un formato, una consistenza, una stona a parte. Il tutto di una lucidità impenetrabile, sotto vetro. L'illusione che sia il libro a garantire la profondità reale del sapere, l'evidenza leggibile della vita, «aperta come un libro», viene sostituita da una sensazione irrinunciabile d'impolenzia davanti al catalogo chiuso, sigillato nell'appiattimento fotografico. Anche se apriamo tutti i cataloghi del mondo l'informazione non sarebbe mai completa, sarebbe altro dall'esperienza diretta delle opere che cambia per ciascuno insieme all'umore, al dove, quando e perché si è acceso l'interesse verso qualcosa. L'esperienza diretta del mondo non è sostituibile dalla carta stampata, o dai famosi media. Garnell lo dice con calma, invitandoci sessanta volte a battere la testa contro il muro del libro, fino al risveglio. In sintonia, probabilmente senza saperlo, con il pensiero poetico di Edmond Jabès: «Il libro è lo spazio bianco del sonno. Tu dormi in piedi e il mondo cresce senza di te». Questa mostra, naturalmente, il suo catalogo non ce l'ha.