

PARTERRE

MARCO REVELLI

Incubi e protesi di un detective

Un amico mi ha benevolmente rimproverato per avere, nell'ultimo «Parterre» su *L'età del disagio* («l'Unità», 11 novembre) liquidato un po' troppo frettolosamente il fumetto Dylan Dog, assimilandolo alla «mitologia consumistica», insieme a «*Tu Sorrisi e canzoni*» e ad «*Auto oggi*». Così mi sono comprato l'ultimo album gigante di Tiziano Scavi, altamente legittimato dalla Prefazione di Oreste Del Buono, e mi sono studiato con la dovuta attenzione *Tutti gli incubi* di Dylan Dog.

Devo ammetterlo. Effettivamente non si tratta di un ordinario prodotto di consumo (anche se ha già raggiunto le 850.000 copie di tiratura). Intanto perché è il primo fumetto di avventura costruito secondo una perfetta regia cinematografica, esattamente come un film. E perché Scavi è un ottimo sceneggiatore, capace di trattare le proprie storie come «letteratura», con la stessa attenzione per il plot, per la complessità del racconto. E poi per la sua filosofia. Dylan Dog di professione «indagatore dell'incubo», è indubbiamente assai vicino ai caratteri meno convenzionali e più «eversivi» della cultura giovanile, agli antipodi rispetto al realismo performativo del mondo cosiddetto «adulto». Usa l'ironia come antidoto all'orrore e alla mostruosità. È forte perché «aperto», disponibile programmaticamente a credere a tutto, a non escludere nulla, per assurdo che possa apparire. Non possiede un cappotto, non è ossessionato dal tempo e dalla sua perdita, e s'innamora a prima vista perdutamente. Per concentrarsi usa suonare il clarinetto (preferibilmente il *Trillo del diavolo* di Tartini).

Una volta si sarebbe detto: «uno dei nostri». Dall'alto della sua professione, c'insegna che tra gli incubi dell'aldilà e gli incubi dell'aldilà non c'è paragone possibile: sono «bassi più orridi i secondi dei primi». Che il vero horror è quello della quotidianità. E che la straordinaria letteratura del male metafisico fa ridere al confronto con la banalità ordinaria del male d'ogni giorno. I suoi mostri ci spiegano che mostruosi in realtà siamo noi: che c'è più horror in una coda d'auto urtanti al semaforo, o nella esperienza quotidiana di un impiegato statale, o nella vita aziendale di uno di quei quadri Fiat di cui Loris Campoliti ci viene rivelando sul «*Manifesto*» i terrifici risvolti esistenziali, e non in tutti gli inferi disegnabili. Nelle sue storie può capitare d'imbarcarsi nel demone in persona, con tutte le sue squame, coda, e occhi di fuoco, e sentirlo replicare rassegnato, a Dylan Dog che l'accusa d'aver provocato decine di morti con una fuga accidentale di mostri: «Capirai, parla uno di quelli che hanno inventato le armi nucleari». O vedersi spiegare dal dottor Xabaras, colui ripetto al quale il diavolo è un dilettante, che «i mostri ce

ne sono in abbondanza, non servo io per creame di nuovo...». Certo, le sue pagine sono piene di getti di sangue, viscere rovesciate al di fuori di corpi squarciati, cadaveri in putrefazione, bulbi oculari schizzati dalle orbite, secondo la più truce tradizione «splatter» (da «splasch» = schizzare). Ma, inopinatamente, non provoca nausea. Non hanno effetto. Tutto è così esplicitamente inautentico, che non giunge a sfiorare neppure l'involucro esterno dell'emotività. Ci si muove così totalmente dentro l'universo chiuso della citazione, che neppure un nervo ne viene sfiorato. Niente, dunque, di più lontano da quella «vicenza» affascinante e diseducata che gli autori de *L'età del disagio* denunciavano («traendomi in inganno») come forma di contaminazione del prodotto da parte del reale. Qui, se possibile, il «veleno» della comunicazione sta nell'opposto: nella distanza totale. Nella «separazione» fredda. Nel carattere estremo di finzione, che ha rotto tutti i ponti emotivi col mondo, e si costruisce ormai interamente su se stessa.

Dylan Dog è il primo prodotto mediatico integrale. Tutto qui è costruito, per così dire, con materiale di riporto, tratto dalla televisione, dal cinema, dalla letteratura, dalla musica, a cominciare dal nome. Neppure il suo volto è «originale»: è preso a prestito da Rupert Everett, il suo aiutante è Groucho Marx, nell'immagine e nelle battute. Le storie sono tratte spesso dai libri di Stephen King. Le sequenze citano esplicitamente i migliori registi horror, da Dario Argento a George Romero. Produzione di media per mezzo di media, potremmo definire tutto ciò. Punto estremo del post-moderno, con il suo radicale distanziarsi dalla storia, chiudersi nel cerchio magico della comunicazione, vivere e alimentarsi di essa, rinunciando esplicitamente all'«innovazione «reale». Anzi, affidando l'innovazione a sempre più spinte «combinazioni» tra i materiali esistenti, a sempre più arrischiati «play in the play». C'era senza dubbio più «realità», e «storia», nell'infantile Topolino, linto ma «se stesso», che non nel maturo indagatore dell'incubo, frutto di protesi infinite, figlio d'innumerabili padri e di nessuna madre.

Nel leggere Dylan Dog si trae l'impressione che il cerchio della comunicazione mass-mediale si sia definitivamente chiuso. Che sia nato, per così dire, un mondo autonomo e compiuto, dove ogni gioco è possibile, ma non c'è avanzamento. Il che spiegherebbe quel senso di eterna «distanza», quell'apparente diaframma tra l'io e la storia che pare di cogliere nello sguardo non rassegnato, ma freddo di tanti adolescenti.

Tiziano Scavi
«Tutti gli incubi» di Dylan Dog, Oscar Mondadori, pagg. 504, lire 16.000

Complotto fallito d'un cinico barone

GIUSEPPE GALLO

Le società cambiano, cambiano le classi dirigenti, cambiano le forme di governo. Ma a reggere le fila del potere sono sempre gli uomini più spregiudicati e cinici. Così le cose sono sempre andate, così vanno oggi, e così andranno in futuro. Questa la «verità» che l'opera prima del non più giovane Renzo Modiano vuole denunciare. Un romanzo-metafora, ambientato in un immaginario e stilizzato Settecento.

Protagonista il barone de ***, neo-ministro della Polizia nel principato di A. Un uomo misterioso, enigmatico, trasferitosi nel principato solo di recente. Di lui nessuno sa niente. Nemmeno da dove venga. Metodico, razionale, freddissimo, abituato a programmare tutto e a nascondere i suoi pensieri dietro l'ampollosità del linguaggio, egli ha un unico obiettivo: conquistare, con il consenso del sovrano e della corte, poteri sempre più estesi. Diverso da lui, per indole, il principe. Il quale, pur avendo sinceramente a cuore le sorti del regno, lascia trasparire la

noia che l'esercizio del potere gli procura. Al potere, addirittura, egli rinunciare volentieri, se non fosse che, da uomo religioso quale è, vede nel destino locatogli il volere divino. Della sua conflittualità d'animo, approfitta sapientemente il barone per trarne vantaggi personali. Ottenuta da lui la piena fiducia, egli riesce a conservarla anche nei momenti di maggiore difficoltà.

Da apprezzare in *Ipotesi di giustizia nel principato di A* è la capacità di rischiare, manifestata dall'autore. In un'età come quella presente, caratterizzata dalla larga prevalenza di una nuova prosa d'arte più o meno aggiornata, non si può non provare simpatia per chi si impegna per ridare vita a una letteratura di «cose» e di «idee». Va detto tuttavia che sotto il profilo strettamente letterario il romanzo convince poco. In sostanza, si ha l'impressione che Modiano abbia dosato male le forze, e che le abbia sprecate tutte nel momento dell'ideazione.

Renzo Modiano
«Ipotesi di giustizia nel principato di A», Mondadori, pagg. 230, lire 28.000

«La rivoluzione perduta», un'appassionante biografia dell'uomo che aveva capito in tempo la degenerazione del regime burocratico e poliziesco di Stalin ma credeva nella natura socialista dello Stato sovietico

Tragico Trockij

BRUNO BONGIOVANNI

Frutto di un'ampissima ricerca, esce ora in italiano un'opera di eccezionale interesse dello storico francese Pierre Broué «La rivoluzione perduta. Vita di Trockij 1879-1940». Bollati Boringhieri, pagg. 1036, lire 100.000. Il libro, ripercorrendo la tragica esistenza di Lev Trockij, scandisce le tappe della parabola autodistruttiva della rivoluzione d'Ottobre.

In un intervento del 9 dicembre 1926 al VII Comitato esecutivo allargato dell'Internazionale, Trockij, mentre l'opposizione con gravi difficoltà conduceva le ultime battaglie legali contro la direzione staliniana, ammise di aver avuto torto in merito alle passate divergenze con Lenin. Aggiunse poi di avere sempre ritenuto la teoria della rivoluzione permanente, di cui ora vedeva anche taluni difetti, non una teoria universale, valida per qualsiasi rivoluzione, ma un dispositivo concettuale applicabile ad una tappa precisa della storia della Russia. Pierre Broué ha trovato il testo di questa autocritica negli archivi di Har-

renziato da Lenin, questo è il punto. Trockij rinunciava tatticamente alla propria identità teorico-politica. Accoglieva cioè, sino a restare prigioniero, il leninismo, vale a dire il culto onomastico e universalistico che Stalin aveva, con rozza ed efficace sapienza, diffuso sin dal 1924. In realtà, le divergenze con Lenin avevano segnato in modo indelebile non solo la personalità di Trockij, ma lo stesso sviluppo della rivoluzione russa. La critica del giacobinismo-bolscevismo di Massimiliano Lenin, formulata da Trockij fin dalla fase menscevica del 1903-1904, aveva infatti individuato nei claudescenti rigori della forma-partito tracciata a partire da *Che fare?* un veicolo atto a forzare il corso degli eventi ed a sostituirsi alle forze, invero fragili, che avrebbero dovuto dirigere l'imminente rivoluzione borghese in Russia.

Ma è proprio vero che la storia, come la natura, nunquam facit saltus? E che fare per restare socialdemocratici rivoluzionari e per non lasciarsi attrarre dalla forza di gravità di una rivoluzione borghese che la borghesia russa non ha alcuna intenzione di effettuare? A queste domande doveva fornire una risposta appunto la

solo ai suoi istituti, i Soviet, ma anche e soprattutto al partito bolscevico, vale a dire ad una minoranza politica enormemente più esigua del già esiguo proletariato sociale. La teoria della rivoluzione permanente incontrerà dunque l'elitaria teoria leniniana del partito che si sostituisce alla classe e che dall'esterno introduce in quest'ultima quella coscienza dei fini ultimi di cui la classe stessa, per la sua natura meramente socio-economica, è priva: del pari, la dittatura marxiana del proletariato, dittatura della stragrande maggioranza della popolazione ed equiparabile al principio maggioritario conquistato insieme alla democrazia, si trasforma, sin dal 1918 e sempre più implacabilmente nel corso della terribile guerra civile, in dittatura del partito.

Pierre Broué, nella prima parte del volume, pur proponendoci una lettura luminosa e lineare del suo eroe, ci fornisce, con grande onestà, tutti gli elementi e tutte le pezze d'appoggio indispensabili per arrivare a queste conclusioni. Il vecchio bolscevico loffice, amico fraterno di Lev Davidovic, aveva probabilmente capito tutto, tanto è vero che

che consentiva di utilizzare le strutture liberticide dello Stato totalitario per spazzare via con energia i contrasti che insorgevano in seno al partito. E Trockij, che conduce la sua battaglia politica negli organismi del partito e dell'Internazionale, fu in realtà travolto, deportato, esiliato ed infine assassinato grazie agli organismi dello Stato, Broué, a metà del volume, si sofferma su questo punto e dimostra che Trockij, pur avendo per primo denunciato, sulla falsariga dell'ultimo Lenin, le deviazioni burocratiche, è rimasto ideologicamente intrappolato nella dicotomia tradizionale tra destra e sinistra, ereditata dalle lezioni storiche della socialdemocrazia tedesca, ed ha combattuto non il fenomeno burocratico in quanto tale, ma le strategie politiche ed economiche della direzione staliniana, tra cui il socialismo in un paese solo e la presunta politica di resa ai kulaki ed *ainepmen*. Non si è accorto cioè che Stalin non era né di destra né di sinistra, ma rappresentava al meglio una nuova categoria sociale non ancora studiata, benché costuisse, come invece aveva precedentemente intuito Rakovskij, un fenomeno sociologico del-

La seconda parte del libro di Broué, non meno appassionante della prima, ha a che fare con i dieci anni dell'esilio di Trockij. Emerge ancora una volta la prodigiosa capacità di lavoro dell'uomo, pur provato dalla capitolazione dei compagni, dai lutti familiari, dalle accuse rivoltegli, dal massacro della vecchia guardia bolscevica, dai frequenti spostamenti. Dalla Turchia alla Francia, dalla Norvegia al Messico. Con *La mia vita e ancor più con la Storia della rivoluzione russa*, Trockij riesce a lucrare in diritti d'autore tanto da potere mantenere se stesso e la famiglia. Viene anche generosamente aiutato da amici e compagni. Dopo l'avvento del nazismo al potere, descritto in pagine che talvolta possono essere paragonate al *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte* di Marx, arriva alla conclusione che l'Internazionale è perduta per la causa rivoluzionaria. Nel 1936 si convince che in Urss è necessaria una rivoluzione politica (e non sociale) in grado di rovesciare la casta (e non classe) che ha usurpato il potere proletario. Il Terrored sovietico, realtà che era stata negata negli anni '20, diventa operante. Viene anzi retrodatato al 1924:



vard, aperti il 2 gennaio 1980, quarant'anni dopo l'assassinio di Trockij, e subito apparsi una fonte di primaria importanza non solo per la biografia di Trockij, ma per gli anni decisivi della storia del movimento comunista internazionale. La straordinaria documentazione reperita ad Harvard costituisce del resto la novità più rilevante di questo ricchissimo volume pubblicato in Francia nel 1988, prima traduzione della valanga che ha travolto in Europa i regimi che l'ortodossia degli epigoni trockijisti pretendeva definire «Stati operai burocraticamente degenerati». Per questo volume l'editore italiano ha così inventato il felicissimo titolo *La rivoluzione perduta*, un titolo che richiama alla memoria alcune tra le più celebri opere di Trockij ed insieme sciolpisce il senso amaro e tragico della vita avventurosa ed irrimediabile di Lev Davidovic.

Torniamo però all'autocritica del 1926, subito trasformata, nello stesso intervento, in sferzante polemica contro l'«errore» del socialismo in un paese solo. Rinunciando alle ragioni che lo avevano diffe-

teoria della rivoluzione permanente, preso «realista», ben più che un'improbabile strategia volontaristica, una fenomenologia profetica degli avvenimenti che verranno. Nella Russia arretrata, secondo Trockij, l'assenza di una borghesia politicamente all'altezza del significato sociale della rivoluzione, di cui il 1905 era stato uno squillante annuncio, avrebbe portato ineluttabilmente in prima linea il proletariato, e quest'ultimo, una volta attivatosi il processo rivoluzionario, non si sarebbe rispettosamente attestato entro i limiti storico-sociali della rivoluzione tanto attesa, ma avrebbe proseguito risolutamente verso i propri obiettivi di classe e verso l'esercizio della propria dittatura.

La grandezza dell'intuizione di Trockij fa di lui un pensatore eminentemente tragico, catturato da un destino conosciuto in anticipo e tuttavia inmodificabile. Accade così che il proletariato russo, esigua minoranza nella Russia contadina del 1917, una volta superati gli slancio e frantumati gli argini di una rivoluzione borghese sopraggiunta nel corso di una guerra mai vista prima nella storia, debba far ricorso non

nella splendida e commovente lettera indirizzata a Trockij prima di suicidarsi il 16 novembre 1927, a dieci anni dall'Ottobre rosso, ebbe a scrivere: «In politica lei ha avuto sempre ragione dal 1905, e anche Lenin lo ha riconosciuto». Ioffe smentisce in punto di morte, ed egli stesso ribadisce che in punto di morte non si può mentire, l'autocritica effettuata da Trockij quasi un anno prima, ancora tutto non sembrava ancora perduto. L'affermazione suona particolarmente drammatica: la forza delle cose ha armato il proletariato e la debolezza oggettiva di quest'ultimo ha armato il partito bolscevico. Trockij, ex menscevico internazionale divenuto bolscevico, ha potuto avere ragione solo rinnegando in *rebus ipsis* le premesse democratiche ed antigiacobine del proprio cammino rivoluzionario. Da questo paradosso deriva, è bene ripetere, la natura tragica della sua personalità politica e da qui deriva anche la relativa facilità con cui, con o senza autocritica, può essere battuto da quanti, infinitamente meno brillanti e meno prestigiosi di lui, pilotavano in modo saldo la macchina politica che deteneva il monopolio assoluto del potere, un potere

la massima importanza. La teoria della rivoluzione permanente, inoltre, implicava lo scavalcamento in Urss della barriera del modo capitalistico di produzione, perforata audacemente dal proletariato vittorioso: il regime sovietico, pur non avendo in alcun modo una fisionomia socialista, si era cioè costituito come una società di transizione e si era avventurato in una terra ignota, dove potevano sussistere arbitrarie sperequazioni, ma pur tuttavia progressivamente post-capitalistica. La caparbia difesa dell'Urss da parte di Trockij non discende dunque solo dai comprensibili patriottismo di chi fu protagonista e vittima del processo rivoluzionario, ma anche dalla convinzione che le cosiddette conquiste dell'Ottobre siano da considerarsi irreversibili in assenza di un'aperta controrivoluzione borghese. Stalin, pur macchiandosi dei crimini più nefandi, non sarà mai per Trockij un controrivoluzionario, ma rischierà di diventare il Kerenskij del proletariato, vale a dire l'ultimo e perverso segmento storico-sociale della generazione del regime operaio prima dell'affossamento messo in opera dall'imperialismo internazionale.

ora, nei secondi anni '30, ci si sta avvicinando in Urss ad una forma di potere apparentabile al bonapartismo.

Dopo l'inizio della guerra, poco prima di venire assassinato, scrive che o il conflitto genererà la rivoluzione socialista internazionale o sarà necessario rivedere radicalmente le coordinate teoriche e storiche del movimento operaio e comunista. Il regime sovietico viene ricondotto, nell'incompiuta biografia di Stalin, alla categoria del «totalitarismo». Quando viene ucciso, nell'agosto del 1940, Stalin e Hitler sono alleati. Al suo funerale improvvisamente compare, del tutto inaspettata, lungo le strade di Coyoacán, una folla di 300.000 mila messicani venuti anche da molto lontano, spesso a piedi nudi. È una grande manifestazione spontanea, un evento misterioso che ha il sapore della sacra rappresentazione: ci si rende conto, infatti, che si sta assistendo al funerale della rivoluzione di una rivoluzione che Trockij aveva geometricamente previsto, energeticamente afferrato e inesorabilmente perduto.

Purdy: fantasmi del desiderio

ALBERTO ROLLO

La «fiamma dei tuoi occhi» di cui è illuminata quest'ultima raccolta di racconti di James Purdy, ha naturalmente molto a che fare col desiderio, con quella dimensione «stellare» che la stessa etimologia di «desiderio» (dal latino *de sideris* «dalle stelle») contiene. Non dunque solo desiderio sessuale ma «bisogno» spinto oltre i limiti del mero appagamento. Tensione inconclusa. Tutta l'opera di Purdy ruota intorno a questo nucleo squisitamente mistico. Fedele all'ispirazione urlante e convulsa dalla quale han preso forma romanzi come *Un ignobile individuo*, *Rosa e cenere* e *Solo Elijah Thrush*, Purdy costruisce ciascun segmento narrativo evocando fantasmi - talora grotteschi, talora lirici, talora solo cupamente tragici - del desiderio. Come il *Soldier di La fiamma dei tuoi occhi*, il *James De Salles di Uno di questi giorni*, la signora Bankers di *Un pezzetto di carta*, lo zio Kent di *Estasi*, tutti i personaggi di Purdy sono mossi da una forza segreta, ingovernabile, cieca che li conduce puntualmente davanti al paesaggio-limite di una disfatta. E ogni disfatta libera vapori di redenzione. Come non avvertirne l'acre profumo nella «miseria» di James De Salles, nell'ostinata ricerca che conduce il protagonista di *Uno di questi giorni* a consumare i suoi giorni nelle sale a luci rosse di New York sperando di incontrare il «landlord», il suo padrone di casa, l'unico uomo che abbia mai amato? La sin troppo esplicita relazione fra l'appellativo «my landlord» e il vocativo «my Lord» è il sottolineare, se mai ce ne fosse stato bisogno, la carica religiosa che Purdy puntualmente infonde nelle sue figure di marginalità e disamore. Non si è detto «figure» a caso: piuttosto che personaggi quelli di Purdy sembrano icone, schizzi tracciati con ansia maniacale su un bruno fondale mitopoietico.

Ogni sospetto di «realismo» viene così fagato dalla cupa violenza del taglio prospettico. Contrariamente a quanto accade nel primo Pasolini (al quale viene spontaneo pensare) non è lo scandalo a segnare il rapporto fra i personaggi di Purdy e il mondo. Il cosmo sociale di Purdy è, innanzi tutto, fortemente ridotto, e non è in frizione con i «diversi» che lo abitano. La diversità è semmai contestuale alle coppie di «miserabili», al rapporto che le porta in primo piano (il nero colosso che culla fra le braccia il delicato fanciullo dagli occhi fiammeggianti, la signora borghese che soggiace ai capricci della colf dispettosa, lo zio che accoglie nel suo letto il giovane nipote rimasto orfano). I racconti di Purdy (e, complessivamente, la sua opera) appaiono come un'ininterrotta meditazione sulla dipendenza, su una forma di dipendenza che non è solo affettiva (e dunque psicologica) ma metafisica. La cifra del racconto contribuisce al disegno di un calvario di cui si riconoscono le «stazioni»: anche quando la posta in gioco è l'autorevolezza mondana di un salotto letterario (come accade in *Contrappelo*) e attraverso una paziente prova di dipendenza (baciare letteralmente il culo di uno scrittore offeso) che passa il personaggio della protagonista, una scrittrice di romanzi polizieschi.

L'autodistruzione, verso la quale gli «eroi» di Purdy tenacemente si volgono, è sempre legata al confronto con l'«altro», un «altro» che non è necessariamente l'«esecutore» di Genet, ma il veicolo della passione, l'incarnazione di un'ansia profonda di dipendenza. Così, a differenza di quanto accade in certi scrittori «del Sud» (e forse basterebbe Tennessee Williams per tutti), il desiderio non giace nascosto, segreto, come un ordigno pronto ad esplodere, ma è subito dichiarato, illuminato, patefatto. In *Estasi* è addirittura celebrato come paradosso immediatamente salvifico. Intorno a questo nodo, la scrittura, squilibrata e lucida, di Purdy continua a tessere paziente. Gli esiti non sono sempre fulminanti ma certamente bagliore la «gigiacca» «dolcezza» del racconto che apre la raccolta per confermare la fisionomia e la grinta del narratore, la materia di cui sono fatti i suoi «ignobili individui».

James Purdy
«La fiamma dei tuoi occhi», Se, pagg. 182, lire 24.000

L'EGEMONIA USA SECONDO SCHLESINGER

Domani, a Roma, ospite della Camera dei deputati, Arthur M. Schlesinger Jr., nato nel 1917, ha avuto una grande notorietà internazionale negli anni '60, quando è stato consigliere speciale del presidente Kennedy. Dopo di allora è diventato «Schweitzer Professor of Humanities» alla City University di New York. Come storico e già conosciuto da tempo per le sue opere a vasto respiro, che gli hanno fatto avere per due volte il premio Pulitzer: nel 1946 per il lavoro storico *The Age of Jackson*, e nel 1966 per la biografia di Kennedy, *A Thousand Days*. J.F. Kennedy in the White House.

za dei grandi avvenimenti dei prossimi anni.

Arthur M. Schlesinger Jr., nato nel 1917, ha avuto una grande notorietà internazionale negli anni '60, quando è stato consigliere speciale del presidente Kennedy. Dopo di allora è diventato «Schweitzer Professor of Humanities» alla City University di New York. Come storico e già conosciuto da tempo per le sue opere a vasto respiro, che gli hanno fatto avere per due volte il premio Pulitzer: nel 1946 per il lavoro storico *The Age of Jackson*, e nel 1966 per la biografia di Kennedy, *A Thousand Days*. J.F. Kennedy in the White House.

Daive Maria Turoldo: la pietà e la speranza dopo l'invettiva civile

Là dove nasce nuda la parola

GIANNI D'ELIA

«Fratello ateo, nobilmente pensoso / alla ricerca di un Dio che lo non so datti, / attraversiamo insieme il deserto / Di deserto in deserto andiamo / oltre la foresta delle fedi / liberi e nudi verso / il nudo Essere / e là / dove la Parola muore / abbia fine il nostro cammino».

Attraversare questi *Canti ultimi* di Turoldo significa per il lettore disposti ad entrare in un colloquio singolare e lacerante con l'assenza divina in presenza della morte. L'esperienza estrema della malattia terminale segna questa raccolta in cui è scomparsa l'invettiva storica e civile di altre stagioni anche recenti della poesia di Turoldo, e si è invece approfondito il dialogo amputato con il Tu «sconosciuto e nutro della divinità cristiana».

Tranne in pochissimi testi,

infatti, l'interlocutore esclusivo del canto è il Dio intellettuale dell'umana infelicità, colui che tace e tacendo si rivela nel Verbo, e cioè nel silenzio da cui viene e a cui va ogni parola della preghiera poetica di Turoldo: domanda e offerta ininterrotta senza risposta. Si tratta di una parola nuda, spogliata di ogni artificio anche melico, che fa ricorso a una prosa spezzata di contenuto spirituale, senza corso di rime tranne in rari casi, attinta a una lingua da traduzione (più di sacre scritture che di testi novecenteschi e poetici). Questa cadenza «antiletteraria» non è una novità per Turoldo, e già un critico finissimo come Angelo Romanò ne aveva rimarcato il carattere di «umana protesta» profetica e pedagogica «per tempi eccezionali» di impreparazione e di crisi degli uomini e delle idee.

Questa poetica di aspra consonanza la ritroviamo enunciata in uno dei testi più belli e diretti del libro, *Lettera a Giorgio* (si tratta del critico e poeta Giorgio Luzzi): «Negata mi fu la musica / - mio primo piano! -; così che un'ombra di privazione può coniugare istinto ed esistenziale tensione verso l'incarnarsi della parola come dono involontario: finalmente beato quando / appare l'Angelo a dirti: ora / ecco, prende carne / la Parola».

Ma il testo forse più decisivo dell'intero canzoniere (*Inutile anche il cantare?*) è quello che riportiamo qui accanto, poesia che pare disbrigliare l'impressione di un debito testimoniale troppo ingombrante e impoetico (il morire e il male come «Drago» e sentenza di condanna biologica), e di un contrapposto impeto soggettivo di rovescio metafisico (il credere, la

INUTILE ANCHE IL CANTARE?

Nè che tu riesca a dire quanto di te si involi nell'oscurità

e torni a dire, a ridire in attesa di capirti

avanti ancora d'essere capito

se pure mai ciò sia accaduto

È la ragione del mio cantarti Verbo, unica sostanza...

cantato dunque senza speranza?

dischiude infatti il vero cuore poetico dei *Canti*: ed è il tema del *dire*.

Trattandosi di un poeta (formatosi su Leopardi e Ungaretti, per fare due soli nomi

che sappiano orientarci), è inevitabile che per quanto preghi e si confessi egli torni a dirci le cose più convincenti intorno alla propria capitale macerazione.

L'identificazione del *dire* con il logos, e di questo con la divinità, è all'origine del Vangelo e della stessa nostra civiltà, che ha tradotto il logos dei Greci in Verbo cristiano. La domanda che risuona nel titolo di Turoldo, è la stessa che campeggia nell'*Ecclesiaste* biblico. Da questa «sapienza inutile» si svolge ogni parola poetica dall'antichità fino a noi. Ma che cosa «agguaglia» Turoldo a questa negazione sospesa, a questa dichiarazione di non sapere e di scacco del linguaggio? Ci dice che la ripetizione, il *tornare a dire* del verso, non è mosso dalla comunicazione, dall'ansia di rendere esplicito ad altri il messaggio («avanti ancora d'essere capito»), ma da quel tornare stesso, da quel ritorno del messaggio su se stesso che è il cuore della poesia (e della preghiera della poesia): *e torni a dire, a ridire in attesa di capirti...*

Qual è stata la prima parola? Aveva questa un valore comunicativo, oppure soltanto evocativo, espressivo? Si è detto che la prima parola di Adamo fosse un grido di gioia, il piacere di far risuonare la propria

voce in quel grido: *El*, e cioè Dio. È Dante a dirlo, sancendo il nesso parola-godimento. Non era dunque rivolta a nessuno, se non alla propria emozione di appello, all'espressione del proprio sentimento di riconoscenza, all'unica gioia del riconoscere l'altro nel grido. Grido di gioia, grido di dolore, canto della presenza o pianto dell'assenza, «È la ragione del mio cantarti / Verbo, unica sostanza...». Nella ripetizione di quel grido, che è la speranza del canto, la disperazione umana si scontra con la presenza di qualcosa d'altro («Disogna che la mente scompaia»), che è l'altro non intellettuale e prelinguistico che fonda il linguaggio.

«Oltre la foresta delle fedi», dove la parola nasce, può iniziare il comune cammino. E così Turoldo ci dice che, tra il morire e il credere lacerato, è la poesia il vero linguaggio della speranza: «E mentre io sempre più disperavo / di afferrarti, sentivo / che eri tu ad assorbirmi». Poiché il canto è fede nell'eterna metamorfosi dell'essere, e la pietà di sé non è egoismo, ma la più alta forma di carità per il destino riconosciuto dei fratelli.

Daive Maria Turoldo
«Canti ultimi», Garzanti, pagg. 211, lire 35.000