

TRE DOMANDE

Tre domande a Fernando Bandini, docente di stilistica e metrica italiana a Padova, e autore di raccolte di poesie, tra le quali *Memoria del futuro*, *La mantide e la città*, *Il ritorno della cometa*, edita da Mondadori. Per i suoi versi in latino ha ricevuto il prestigioso Premio Amsterdam.

Tra i libri di poesia italiana usciti di recente, quali consiglia?
Il primo titolo è la raccolta in due volumi delle poesie complete di Giovanni Giudici, pubblicata da Garzanti. È un libro che offrendo la visione d'insieme dell'opera poetica di Giudici rende ancora più certo il giudizio sulla sua importanza nel panorama della poesia italiana. Segnalerei inoltre i libri di Cesare Viviani, *L'opera lasciata sola* (Mondadori) e quello di Giampiero Neri, *Dallo stesso luogo* (Coliseum). E spero che usciranno presto le raccolte di due poeti che stimo molto: Tiziano Rossi e Paolo Bertolani.

Esistono ancora lettori di poesia, se non acquisite?
Direi che il pubblico della poesia diminuisce in proporzione inversa all'aumentare dei libri di poesia che si scrivono in Italia. E bisogna sottolineare il fatto che manca pubblicamente non solo ai poeti nuovi o meno nuovi, ma anche a quelli che possiamo considerare ormai i classici del nostro Novecento. Pochi hanno bisogno della poesia o le chiedono qualcosa. E i poeti a loro volta scrivono poesie che hanno per tema loro stessi, i poeti (il loro drammatico destino nel nostro tempo). Questo atteggiamento esclude d'abbandone l'istanza della comunicazione, favorisce i manierismi più improvvisati e l'utilizzo di tutti i cascami post novecenteschi e post-avanguardici.

Si leggono forse un po' di più i poeti stranieri?
Purtroppo i poeti italiani soprattutto i giovani, leggono per lo più gli stranieri in traduzione. C'è stato ad esempio un tempo in cui Dylan Thomas aveva un grande successo da noi e qualcuno cercava anche di imitarlo. Ma quei giovani imitatori sembravano ignorare che Thoms scriveva in forme chiuse, con strofe dal disegno regolare e complesso e rime o assonanze in sedi obbligate. La nostra poesia invece è riluttante al sudore metrico-formale. E le Muse non premiano chi non lavora.

JACQUES CAZOTTE

Diavolo salvatore
(solo per amore)

COSIMO ORTESTA

Un saggio scritto nel 1845 Gerard De Nerval si interrogava sul senso delle misteriose idee che dirigevano l'investigazione nella scrittura di Jacques Cazotte, la cui opera più nota, il romanzo breve *Le diable amoureux*, ci viene ora proposta nella collana Scrittori tradotti da scrittori nella traduzione di Franco Cordelli, autore anche, a conclusione del volume, di una nota di grande acume e limpida dottrina.

Dalle rovine di Portici alle calate di Venezia, dalle maglie di Brenta ai vasti spazi dell'Estremadura, non senza aver affrontato lo sguardo sfiorato da lontano il profilo dei campanili di Torino, si svolge una avvincente vicenda di mistero e di terrore. Il diavolo innamorato, piccolo capolavoro di ambiguità filosofica e stilistica che nel suo splendore suggerisce il declino estremo del secolo dei lumi.

È la storia di un'iniziazione, il racconto di una profonda, ineluttabile attrazione per un sapere esoterico e rischioso che il protagonista Alvaro cerca di combattere in sé subdono tuttavia il fascino, dovendo al contempo contrastare l'ostilità, se non addirittura l'odio, di spiriti malevoli e di negromanti. Belzebù appare alla vista dell'eterofantasia Alvaro dapprima sotto le spoglie di una bianca sottile cagnolina vomitata dalle fauci di un mostruoso cammello, poi nelle molte più incantevoli sembianze di un Biondetto o Biondetta, di volta in volta paggio amoroso e pudico o appassionata fanciulla innamorata. Unico desiderio del grande spirito del male (tale almeno è la diabolica spiegazione) è quello di avere un cuore da poter liberamente dedicare all'uomo amato. Il quale, peraltro, dopo la spiegazione fornita da

Biondetta, rimasta vittima di un'imboscata, dovrà ammettere: «Non capivo niente di ciò che udivo. Ma che c'era di comprensibile nella mia avventura».

Quel che d'immutato resta nel protagonista è infatti una certa qual fierezza, un rispetto, un'antica obbedienza alla propria nobile madre, donna Menclia: obbedienza che lo fa apparire un bambino calato dai monti dell'Estremadura agli occhi alquanto smalliziati di Biondetta/Biondeto. Alvaro deciderà, peraltro, dopo l'agognato-paventato amplesso con Biondetta, di tornare in seno alla famiglia. Volge così al suo termine il lungo viaggio (o sogno) del protagonista, che approda infine al castello avito dove potrà abbracciare le venerande ginocchia materne: il diavolo ha potuto sedurre ma non l'ha corrotto, perché dalla corruzione l'ha preservato il rimorso che incessantemente per tutta l'avventura l'ha accompagnato.

Perché, alla fine, sarà proprio la nobile madre a scegliere per Alvaro la sposa salvifica: sarà donna Menclia che autorizzerà il figlio a stringere legami incontestabilmente legittimi con una persona dell'altro sesso, e ciò costituirà per sempre garanzia e riparo da ogni altra tentazione.

Nell'Epilogo, lo stesso Cazotte ci dà la spiegazione di questo finale assennato e troppo brusco; eppure nella mente ci continua a ragionare l'andamento veloce — stavo per dire diabolico — della leggerezza dei suoi dialoghi, e l'ambiguità del suo linguaggio, precisa compostezza di certi monologhi di Biondetta, che stanno alla pari di alcune bellissime pagine del melodramma napoletano settecentesco.

Jacques Cazotte, *Il diavolo innamorato*, Einaudi, pagg. 101, lire 14.000

È stato o no, l'autore della Trilogia, lo scrittore italiano più grande del dopoguerra? Nei Meridiani gli ultimi romanzi e racconti ripropongono un nodo rimosso dalla critica

Il Calvino dimezzato

GIOVANNI FALASCHI

È appena uscito il secondo volume dei Meridiani che ospita i romanzi e racconti comunemente etichettati come appartenenti all'ultimo Calvino.

Stando al parere di molti autorevoli critici (ma lo stesso parere è da attribuire anche a lettori comuni), l'ultimo Calvino sarebbe contrassegnato da formalismo, elaborazione fine a se stessa, «disimpegno», come qualcuno diceva un tempo, o comunque da un manierismo molto più accentratato di quello che contrassegnava la sua prima produzione.

In particolare, sui difetti dell'ultimo Calvino avrebbero pesato il clima neoavanguardista, la sintonaia coi fantastici sudamericani (Borges prima e più di tutti), il dibattito sulle «due culture», le ricerche sperimentali degli scrittori francesi (OULIPO in particolare), lo strutturalismo e la semiologia.

Si sarebbe così rafforzata nel nostro scrittore la spinta sperimentale, e potenziata la convinzione del lavoro letterario come esercizio di laboratorio. Partendo da queste premesse, sono stati pronunciati giudizi che vanno da una cauta presa di distanza a dure stroncature.

La polemica si è affacciata anche sulle pagine dei periodici non specialistici, ma si è smorzata ben presto e le sue riprese hanno avuto lo stesso esito, qualche giudizio severo, qualche rabbiosa fiammata, e poi tutto si è accomodato; da una parte si è continuato a sostenere che Calvino è il maggior scrittore italiano del secondo dopoguerra, dall'altra alcuni hanno proceduto a liquidare l'ultimo ventennio, che è quanto dire una buona metà dei suoi lavori. Ma direi che non siamo mai arrivati ad uno scontro aperto fra le due fazioni, perché fra brusche liquidazioni e grandi attestazioni d'ammirazione, gli argomenti non si sono mai incrociati. Così si è perduta un'altra occasione di fare il punto su un argomento, certamente molto sentito anche da parte dei lettori.

La questione infatti non è da poco, perché se si tratta davvero del maggior scrittore italiano del dopoguerra, allora vale la pena di affrontarla; se invece il giudizio è esagerato, vale la pena ugualmente di discuterlo non fosse altro che per dimostrare l'infondatezza. Insomma c'è un nodo irrisolto nella letteratura contemporanea, e nella critica, che non può più essere ignorato né rifiutato e rispetto al quale il semplice pronunciamento di un giudizio pro o contro Calvino è insufficiente.

Non c'è dubbio che le obiezioni all'ultimo Calvino, sottintendendo la produzione che si inizia con le *Cosmicomiche*, 1965, e finisce con l'edizione ampliata dello stesso volume, 1984, contengono degli elementi di verità. Ci sono in lui punte di algidità e un rivelato formalistico molto accentratato, una mistica — razionalistica e laica — della costruzione testuale, una forte volontà di non rendere immediatamente

la pagina quelle che un tempo si chiamavano «ragioni del cuore», e l'autobiografia, e il contesto storico.

Si può dire dunque che egli abbia usato gli strumenti semiologici e strutturalistici rischiando molto. Ma il fatto è che anche alla radice dei suoi difetti, sta un assunto nobile e grande: la creazione di una forma che non possa essere confusa con altre, e l'idea di costituire, attraverso la letteratura, un argine alla confusione dei linguaggi, alla loro approssimazione e indeterminazione, e in conclusione, alla volgarità del mondo contemporaneo. Insomma Calvino dimostra anche nei suoi errori, di non esser mai venuto meno ai compiti più alti della letteratura e dell'esistere come intellettuale. E questa è una lezione non da poco.

Ma siamo poi sicuri che anche nei suoi esperimenti più arischiati egli abbia fallito del tutto? La risposta mi pare negativa. Prendiamo per esempio il testo più faticoso per il lettore, e certamente tale anche per Calvino durante la fase della sua lavorazione, *Il castello dei destini incrociati*. Qualcosa di buono c'è, solo in alcune pagine, e verso la fine, s'impone il racconto *Anch'io provo a dire la mia* che è assai bello. Prendiamo *La città invisibile*, frammenti che possono sembrare irritanti o splendidi, ma nessuno potrà negare che, a conti fatti e anche volendo es-

ere il più severi possibile, la cornice costituisca un piccolo capolavoro. E in *Ti con zero* non si trova uno dei racconti più belli del Novecento italiano, *Il conte di Montecristo*? E che posto assegnare allo splendido capitolo *X di Se una notte d'inverno*, e in *Palomar*, a pezzi come *La pancia del geco* o *Lettera di un'onda*, e altri ancora? E a quel vertiginoso racconto sperimentale che è *Dall'opaco*, raccolto nel volume postumo *La strada di San Giovanni*? E al racconto-saggio *La poubelle agreste* o all'epitaffio della stessa raccolta?

Mi accorgo che sto proponendo un'antologia del cosiddetto «ultimo Calvino». Questa antologia costituirebbe dunque un antidoto contro qualunque istanza liquidatoria. Ma il fatto è che si deve procedere oltre, cercando di fare la massima chiarezza su tutta la sua produzione perché Calvino è, e volle essere, uno scrittore tipicamente novecentesco. Si tratta infatti di uno scrittore che non può essere afferato immediatamente, nel senso che il lettore non può fare a meno della sua lavorazione. *Il castello dei destini incrociati*, di buon c'è, solo in alcune pagine, e verso la fine, s'impone il racconto *Anch'io provo a dire la mia* che è assai bello.

Prendiamo *La città invisibile*, frammenti che possono sembrare irritanti o splendidi, ma nessuno potrà negare che, a conti fatti e anche volendo es-

riovole solo ad un pubblico più colto, contemporaneamente attivando una strumentazione intellettuale aggiornata e complessa. Affrontarla significa cercare di far luce in un coacervo di tentativi che muovono in tutte le direzioni e nei quali si concretizza lo sperimentatissimo. La pluridirezionalità, l'incertezza, le brusche puntate in territori inesplorati sono un tratto fondamentale del suo fare letteratura.

Insomma, dietro l'ordine costituito dagli schemi dei suoi testi, si deve intravedere l'urgenza di pulsioni interiori, la sollecitazione di fatti minimi della biografia individuale così come di quella collettiva. Leggerlo, e capirlo, esige una conoscenza precisa non solo di tutto il materiale creativo raccolto in volume, ma delle recensioni, interviste, racconti dispersi e così via, nonché della cultura contemporanea non solo letteraria, e infine, non solo europea. Si potrebbe sostenere che questo vale per tutti gli scrittori, e invece non è così: vale solo per alcuni, e in sommo grado per lui, mentre altri autori sono comprensibili anche a un vasto pubblico senza la mediazione del critico.

Se questo è vero, se in Calvino la letteratura tende continuamente a invadere il campo della cultura, o se ne fa invade-



Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino



Con Pasolini per le sue Fiabe
SILVIO PERRELLA

Difficile immaginare due autori coetanei — il primo era nato nel '22, l'altro nel '23 — più diversi di Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, come fossero stati sulle parti opposte di una spaccatura, da una parte il Pasolini corsaro che ha deciso di parlare in continuazione; dall'altra il Calvino del signor Palomari, che parla solo dopo essersi morsa la lingua tre volte. Ma questi furono i loro atteggiamenti finali; prima, invece, i reciproci destini letterari s'erano incrociati più volte.

In un momento particolarmente fecondo, ad esempio — Calvino aveva da poco pubblicato *L'entrata in guerra*, forse il suo miglior libro sino allora, ed era sempre più al centro delle attenzioni; Pasolini, suscitando grandi clamori, era in libreria con il suo primo romanzo, *Ragazzi di vita*, e stava dando corpo, insieme a Roberto Roselli e a Franco Leonetti, alla rivista «Officina», entrambi per due o tre anni si trasfor-

marono in archeologi e antropologi di un materiale — quello della tradizione popolare, soprattutto contadina — che rischiava di andare incontro a un drammatico naufragio della memoria. Nacquero allora il *Canzoniere italiano* ('55) e le *Fiabe italiane* ('56), tomati entrambi di recente in libreria. Il primo edito da Garzanti e il secondo da Mondadori.

Prima che il *Canzoniere* fosse dato alle stampe dall'editore Quanda, Calvino poté leggere alcune parti dell'introduzione: «dopo il brano su Nuovi Argomenti» — è scritto in un lettera dell'aprile '55 — il compendio che leggo ora su «Paragone» mi riconferma nell'opinione che la tua introduzione ai canti popolari sia fondamentale non solo per la sistemazione di tutta la problematica poesia-folclore, ma per una sistemazione critica della letteratura italiana contemporanea, che ha proprio nei rapporti col mondo — e il linguaggio popolare — il suo nodo, e per un legame tra il più avanzato filologie universitarie («Devoto», Contini)

con la critica «militante». Ma non era certo quest'ultima la dimensione che Calvino andava privilegiando nel suo lavoro in fieri sulle fiabe, che, a differenza di Pasolini, traduceva in italiano: «la problematica che questo lavoro soprattutto muove in me — scrive infatti nella stessa lettera — non è d'ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alla vita umana disponendo i fatti in un dato ordine». E non è difficile individuare in queste righe la trasformazione più importante che si stava verificando in lui in quel momento: le fiabe gli stavano trasmettendo il demone della combinatorietà; s'era chiuso un periodo della sua vita creativa e cominciava a essere coscienza.

Quando il *Canzoniere* fu pubblicato, Pasolini si vide recitare un'altra lettera del suo amico: «Da un lato ritrovavo nel tuo lavoro — e imparavo — il procedimento che è anche del mio nel vaglio estetico del materiale fiabistico; dall'altro lato, lo che so molto poco di come si fanno le poesie, di come si

INCROCI

FRANCO RELLA

Le passioni del critico

Giovanni Macchia, il più grande critico italiano della nostra epoca ci propone «il teatro delle sue passioni», un viaggio, una traversata, dietro ogni personaggio che affiora sulla scena. L'autore è innegabilmente trascinato in questa perlustrazione non da uno stato di necessità (...), ma in piena libertà e, addestrandosi sempre più nel racconto delle sue storie, non s'accorge di cadere in un paradosso, di quelli che amava Diderot: che in un procedimento riservato a figure di sfondo, degni al momento opportuno di scomparire, venivano affidate parti assai vive dei suoi romanzi». È così che i singoli pezzi a cui Macchia ha affidato via via le sue letture, come testimonianze di questa antologia, tendono a farsi libro, a diventare libro. Un grande libro critico.

«Mettano pure gli antichi il serpente sullo scudo di Eracle, il nemico non è mai vinto, si chiama Chimera o Medusa o Gorgone». Macchia ha scrutato il volto della Gorgone in Don Giovanni, nei moralisti, in Manzoni. Eppure, nella sua scrittura, non compare mai il sussulto della paura. Forse è questo che egli ha cancellato troppo accuratamente dal suo stile. Forse per questo il grande critico non è diventato un grande scrittore, nemmeno come il Baudelaire critico, a cui egli ha dedicato un saggio mirabile, che guardando i quadri scioglieva come Macchia il groviglio che stava dietro di essi, ma avanzava in questo mistero: senza nessuna certezza di approdare al di fuori di esso in un porto sereno, in cui le onde si siano placate e si distendano scintillanti di luce.

Il camaleontico trasfondersi di Macchia in ogni libro, e in ogni anfratto dei libri scritti e dei libri anche solo sognati, si presenta dunque come il grande gioco della ragione critica, ma non come l'avventura in cui è in gioco la nostra stessa identità. Da un grande libro si esce diversi da come si è entrati. Forse Macchia si fa diverso, molto più diverso di tutti noi, durante il tragitto della lettura, ma per poi lasciare le maschere e tornare serenamente se stesso.

Per affrontare questo «groviglio di interrogativi», questo vasto panorama «dai confini evanescenti», bisogna darsi un metodo «utile, mobile, intero alla cosa da approfondire, un metodo che si rinnova ogni volta che il critico ha da fare con nuovi testi, con nuovi autori, con nuovi problemi». Il saggio critico diventa racconto: il saggio critico sonda con il suo ritmo narrativo «quel senso dell'ombra, del labirinto» che si affaccia sui bordi di tante opere e che rimarrebbe altrimenti insondato. La critica deve avere cura di questa ombra, ma non sprofondare in essa. «Nel mondo della creazione l'ombra vive di questo stesso suo amore per la luce». La ragione, la ragione critica, anche se a intermittenza, è lo strumento che fa affiorare questo amore della luce che abita dentro l'ombra.

A partire di qui si distende lo steminato territorio esplorato da Macchia. È una cosa colpire subito. Il volume raccoglie scritti che vanno dal 1940 all'inizio degli anni Novanta: dalla giovinezza di Macchia fino alla sua vecchiaia. I testi, decontestualizzati dai libri in cui erano apparsi, dalle riviste e dai giornali, evidenziano un'assoluta identità di tono: molto alto, ma come se gli anni, l'esperienza, la vita dell'autore fossero assenti dal suo romanzo critico. E qui forse ci sorregge un'immagine che lo stesso Macchia ci propone: Molière che cancella il suo ritratto: che passa un tratto di apogeo sui suoi lineamenti consegnandosi interamente ai suoi personaggi.

Ma a quali personaggi si affida Macchia? A Molière, a Proust, a Baudelaire, a qualche scheggia del Seicento che nessuno ha indagato come lui? Macchia, come il suo Manzo-

ni non ha personaggi principali. Rinuncia a un'unità artificiale, per seguire ogni via trasversa, dietro ogni personaggio che affiora sulla scena. L'autore è innegabilmente trascinato in questa perlustrazione non da uno stato di necessità (...), ma in piena libertà e, addestrandosi sempre più nel racconto delle sue storie, non s'accorge di cadere in un paradosso, di quelli che amava Diderot: che in un procedimento riservato a figure di sfondo, degni al momento opportuno di scomparire, venivano affidate parti assai vive dei suoi romanzi». È così che i singoli pezzi a cui Macchia ha affidato via via le sue letture, come testimonianze di questa antologia, tendono a farsi libro, a diventare libro. Un grande libro critico.

P.S. La rubrica «incroci» apparsa la scorsa settimana è stata funestata da alcuni refusi, che hanno compromesso il senso di due passaggi. Cominciamo dal primo. Là dove si cita il commento di Cesare Galimberti, si deve leggere che lo studioso «individua il testo talmudico da cui Leopardi ha tratto l'immagine del gallo, e richiama un testo di Scholium sulla simbologia del gallo nello Zohar, testo cabalistico del XIII secolo...». Il secondo refuso poco più avanti, all'inizio del capoverso successivo: «Ma c'è un ultimo elemento che conferma questa nostra ipotesi. Il gallo è silvestre. Silva, selva, è per tutta la tradizione di derivazione neoplatonica penetrata nel cristianesimo, nell'Islam e nella Cabala, l'abisso di una materia inerte e senza limiti».

FRIENDLY

ALMANACCO
DELLA SOCIETÀ
ITALIANA

Progetto di Laura Balbo

Periodico annuale, illustrato,
200 pagine, 30.000 Lire.

La società italiana osservata dal basso, dal quotidiano, attraverso le esperienze di chi ci vive.

Alla ricerca, per una volta, delle cose che funzionano, che sono promettenti, che danno speranza, che piacciono.

La società italiana leggibile dai normali «esperti» che siamo noi che la abitiamo.

In questo numero

ABITARE: LA CASA, LA CITTÀ
ASPETTARE
CONSUMATORI E UTENTI
NATURA, ACQUA, ARIA
SENTIRSI SICURI
SPOSTARSI, ESSERE ALTROVE
STARBENE
TEMPO PER SÉ
VIVERE - CON

Hanno collaborato:
Arnaldo Bagnasco,
Franca Bibbi, Franco Cazzola,
Paolo Ceccarelli,
Ota De Leonardis,
Carlo Donolo, Yasmine Ergas,
Anna Fabbrini, Patrizia Galli,
Paolo Jedlowski,
Paola Manacorda,
Luigi Manconi, Guido Martinotti,
Alberto Melucci, Marco Merlini,
Giuseppe Micheli,
Giorgio Nebbia, Paola Piva,
Franca Pizzini, Stefano Rodotà,
Gabriella Turnaturi, Mariarosa Vittadini, Lorenza Zanuso.



ANABASI