PARTERRE

MARCO REVELLI

Il naufragio dell'Occidente

Il pianeta dei naufraghi è senza dubbio uno dei libri più radicali che mi si capitato di leggere. Nel momento dell'apparente trionfo dell'Occidente, esso pone all'ordine del giorno la «morte dell'Occidente». Nel momento in cui il nostro modo di vita sembra invadere la totalità del pianeta esso afferma la possibilità di pensare un «altrove concreto»; d'individuare, qui ed ora, i segni di una società alternativa in termini assoluti a quella che oggi vince e muore.

Del «fallimento dell'Occidente» Latouche aveva parlato nel suo precedente libro, *L'occidentalizzazione del mondo*, descrivendo il processo di «uniformazione planetaria» prodotto dalla generalizzazione del modo di vita occidentale come un gigantesco fenomeno di sradicamento, di distruzione di culture e di umanità. L'Occidente, vi si diceva, muore nel momento in cui trionfa: in cui cessa di essere un'entità storica, o geografica (l'Europa, un insieme di popoli, ecc.) e diviene *la forma del mondo*. In questo processo Latouche vedeva un pericolo mortale per le altre culture: il rischio estremo dell'livellamento assoluto, dell'«etnocidio». Ma vi cogliева anche i presagi di una crisi radicale «interna» all'Occidente stesso. Le condizioni di un suo crollo culturale e materiale. Esse consistevano in primo luogo nel processo stesso di universalizzazione, in quel dilatare sul piano planetario i propri confini, che finiva per dissolvere alle radici l'unico principio di ordine assunto dalla cultura occidentale: quello costituito dallo «Stato-nazione». E poi nella perdita d'identità «spirituale» dell'Occidente, nella radicale «crisi di senso» che attraversa le metropoli dello sviluppo, devastate dalla razionalità strumentale: nel suo trasformarsi in un'«anticultura», capace solo di dissolvere le culture degli altri ma priva ormai di una propria struttura di senso che non sia quella cieca (perché incentrata solo sui mezzi, e indifferente ai fini) della Tecnica.

Ora, in questo nuovo volume, ritorna sul tema. L'Occidente è fallito, dice Latouche, nel momento in cui, nel realizzare l'unificazione tecnica dell'umanità, ne ha sancito l'emarginazione sociale della stragrande maggioranza. Ha emarginato unificando. Ha realizzato l'inferno promettendo il paradiso. Ha prodotto miseria, crescente annunciando ricchezza per tutti, e facendolo in modo «totalitario» (come se fosse l'unico modo per produrre ricchezza). Nel mondo unificato dalla tecnica – nel mondo «in quanto» unificato dalla tecnica – muoiono ogni giorno 40.000 bambini, quasi un milione e mezzo al mese, «una Auschwitz ogni quattro mesi, un bambino morto ogni quattro secondi». Nel mondo basato sui diritti dell'uomo, su libertà, eguaglianza e fraternità, le condizioni di vita di un'assoluta minoranza (meno di un miliardo di uomini), non sono strutturalmente estensibili agli altri quattro miliardi, che pur sono proclamati «eguali», e come tali sottoposti alla legge del mercato e della tecnica. In questo sta il fallimento strategico dell'Occidente. Determinato, a sua volta, da un vizio d'origine. Da una sorta di peccato originale, che lo vota alla distruzione: quella separazione della dimensione economica dalla dimensione sociale, quell'«autonomizzarsi» della sfera dell'economia, e quel formarsi di una razionalità specificamente tecnica, che tanta potenza gli ha garantito e che conosce come unico imperativo la logica della massimizzazione quantitativa.

Ed è proprio qui, nel rovesciamento di questa logica, che Latouche trova la via d'uscita (l'«uscita di sicurezza») che ne *L'occidentalizzazione del mondo* aveva appena accennato, e che ne *Il pianeta dei naufraghi* diventa invece tema centrale, interrogazione sul «possibile futuro del mondo *dopo* l'Occidente», dopo il naufragio del sistema di civiltà egemone (tanto egemone da essersi identificato con la vita stessa). La possibilità di salvezza ha infatti la propria origine proprio nel cuore del processo di distruzione: nel pianeta dei «vinti». Nella società «informale» costituita dalle vittime di quello sviluppo; da quel popolo *border line*, costituitosi al di qua della soglia della modernità escluso dalla modernità ma da essa sfidato. E nelle forme di «socialità» che esso pratica e inventa, in questa impresa di resistenza e di sopravvivenza.

La chiave è «l'informalità». Il carattere «estraneo» che essa ha allo statuto stesso del mondo del vincitore: alla sua razionalità strumentale; alla logica devastante del principio che assolutizza la ricerca del massimo risultato con il minimo sforzo, facendo della massimizzazione quantitativa l'unico impravito. L'«informale» non è una dimensione economica (anche se con l'economia è strettamente legato); è una dimensione sociale. Esso si esprime nelle microcomunità sorte in tutte le fasce marginali sfiorate dalla modernizzazione, nelle periferie delle nuove megalopoli africane e latino-americane (ma riguarda anche i nuovi poveri delle metropoli occidentali) dove l'arte di arrangiarsi ha dato vita a forme di cooperazione povera: i piccoli artigiani che riciclano i rifiuti dello sviluppo per un circuito di consumo comunitario; le forme di microcommercio e di scambio basati sulla reciprocità e il dono; le «istituzioni» di mutuo appoggio come le *tontines* (raggruppamenti di risparmiatori che a scadenze periodiche versano ciascuno una somma e ricevono a turno i versamenti di tutti). Sono «l'organizzazione comunitaria degli esclusi».

La loro caratteristica principale sta nella capacità di mediare tra modernità e tradizione, tra individualismo e comunitarismo, utilizzando le reti di solidarietà pre-moderne (familiari e di clan), mettendo a valore le strutture tradizionali. Soprattutto, reintroducendo la dimensione sociale in quella economica. Socializzando l'economia. Il che significa non perseguire la crescita per la crescita, ma subordinare la produzione ai bisogni: riagganciare la produzione a fini «umani»; rivalorizzare la dimensione concreta del vivere associato rispetto a quella astratta del puro perseguimento del profitto monetario. E soprattutto, privilegiare il nesso sociale, il valore della comunicazione tra le persone, rispetto alla dimensione reificata della produzione mercantile e della circolazione monetaria.

Di qui, da queste fragili zattere costruite dai naufraghi dello sviluppo, può forse venire la forza che salva, tale perché radicalmente diversa dalla forza che muore, e come tale capace di redimere il presente dal suo peccato originale. È per ora una speranza puramente «logica» (basata, appunto, dal carattere opposto di questa «società» rispetto ai canoni del mondo occidentalizzato, della «megamacchina tecnicizzata» ed «etnocida» che abbiamo costruito). Ma resta, pur sempre, un «inizio». O, se si preferisce, un «indizio»: per lo meno ci permette di criticare il presente, non più «dal nulla», ma da un qualche «luogo concreto», sia pur esso l'«isola di venerdì»

Serge Latouche
«Il pianeta dei naufraghi», Bollati Boringhieri, pagg. 228, lire 24.000.

MARZO

école

CHE STORIA È

INSEGNARE STORIA OGGI

NAPOLI CAPITALE
LA POLITICA SALVATA DAI RAGAZZINI
EDUCARE ALLO SVILUPPO?
LA DANZA NELLA SCUOLA
EDUCAZIONE ANTIMAFIA
PRIVATIZZAZIONE DEL PUBBLICO IMPIEGO

Mensile di idee per l'educazione
Abbonamento annuale
(9 numeri) L. 40.000 ccp. 26441105 intestato a
SCHOLÉ FUTURO Via S.Francesco d'Assisi, 3 Torino
Tel. 011.545567 Fax 011.6602136
Copie saggio su richiesta Distribuzione in libreria: PDE

Il comico prima della tv. Gli sberleffi di Trilussa e la «stupidità» di Petrolini. Le memorie a rotta di collo di Buster Keaton. Speranze e illusioni nel Benigni che dichiara la sua passione per Berlinguer

Come ridevamo

GIULIO FERRONI

Giulio Ferroni scrive del «comico» a partire da quattro libri: Trilussa, «Le prose del "Rugantino" e del "Don Chisciotte" e altre prose», 2 tomi, Salerno, pagg.696, lire 65.000; Ettore Petrolini, «Bravo! Grazie!!», Theoria, pagg.182, lire 20.000; Buster Keaton (con Charles Samuels), «Memorie a rotta di collo», Theoria, pagg.253, lire 32.000; Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci, «Tuttobenigni. Berlinguer ti voglio bene. Cioni Mario di Gaspare fu Giulia», Theoria, pagg.155, lire 16.000.

Nella deprimente inflazione attuale di libri «comici» di origine televisiva: il cui successo e la cui consistenza sono determinati dalla pallida ripetizione che la carta stampata dà delle esibizioni sul piccolo schermo: mi sembra che meritino una più forte attenzione altri libri che presentano la testimonianza di esperienze del comico contemporaneo affermatesi in orizzonti molto diversi da quello con cui oggi abbiamo a che fare Il comico, del resto, ha costituito uno dei punti di forza della cultura del Novecento, al di là dei limiti tradizionali della letteratura e del teatro, raggiungendo il pubblico più vario e stratificato, dando immagini assolutamente inconfondibili della realtà moderna, scatenando spesso contemporaneamente i deliri più distruttivi e la gioia più intensa e delicata: ha avuto certo una essenziale presenza anche nella letteratura più «alta», di più forte concentrazione linguistica e stilistica; ma si è incaricato soprattutto di figure di comici «totali», attori le cui persone viventi si sono quasi totalmente identificate con personaggi fittizi, facendo loro assumere (grazie alle più svariate forme di spettacolo, ma in primo luogo al cinema) la vitalità e la consistenza di personaggi reali, capaci di lasciare tracce incancellabili nell'immaginario collettivo. Questi «comici» hanno fatto del proprio essere e del proprio corpo, di voci e di gesti, di identità particolarissime e irriproducibili, categorie essenziali e universali, quasi creando dei nuovi modi di essere dell'uomo.

La vitalità del comico nel Novecento è andata di pari passo, in un gioco di contraddizioni, resistenze, spinte critiche e corrosive, con i processi della modernità: e questo spiega, tra l'altro il rilievo che per esso ha assunto il cinema e l'attenzione che ad esso hanno mostrato le avanguardie artistiche e letterarie. Negli anni a noi più vicini, e nel segno dell'attuale imperialismo televisivo (che in Italia ha assunto caratteri del tutto specifici ed abnormi), si è probabilmente passati a un comico di tipo «postmoderno», che è ormai del tutto lontano da quello della recente tradizione novecentesca e sembra affogare piuttosto (anche quando pretende di essere più aggressivo o «demenziale») nell'indifferenza e nel cinismo di una comunicazione piatta e vuota, nella pura apparenza di un mondo senza orizzonti, che esclude ogni forza originale, ogni autentica energia vitale.

Se il cinema (e soprattutto il grande cinema muto degli anni Venti) ci ha trasmesso nel modo più intenso alcune eccezionali manifestazioni del comico novecentesco, i libri possono darci di esso una memoria solo parziale: non possono ricreare direttamente quelle esperienze, ma solo lasciarci tracce e brandelli che permettono di riflettere sul loro senso e valore, di capirne più a fondo le condizioni e i caratteri. Nei libri, insomma, la grande comicità affidata alla figura del «comico», attore e personaggio di se stesso (a differenza di quella interna ai testi letterari, al loro tessuto narrativo o poetico), può vivere solo in una dimensione «seconda», come pallida eco linguistica di una vitalità di cui la parola è solo una componente, intrecciata fino in fondo con l'intonazione, il silenzio, la gestualità, il movimento, la corporeità, con tutto ciò che fa consistere la maschera comica. I libri di cui qui voglio parlare non vengono insomma a riprodurre dirette immagini della vita del comico, ma solo a presentare questa dimensione «seconda»: mostrano esplicitamente che la sua intensità in questo secolo si è data nei suoi legami con le varie emergenze e apparenze della vita moderna, con un tessuto di realtà quotidiana, con la presenza fisica dei grandi comici; e possono invitare a riflettere sull'intera parabola del comico del Novecento, su come esso si sia degradato e svuotato di senso nella sua attuale fortuna, con il successo dei libercoli comici di origine televisiva (in cui tra l'altro la dimensione «seconda» di cui si è detto è esibita con pedestre indifferenza).

Ettore Petrolini in una sequenza di espressioni

Le prose oggi del tutto sconosciute di Trilussa, pubblicate dalla Salerno Editrice in edizione elegante e rigorosa a cura di Anne-Christine Faitrop Porta (*Le prose del «Rugantino» e del «Don Chisciotte» e altre prose*), si collocano comunque su di un orizzonte diverso da quello dei grandi comici di cui si è parlato finora. Si tratta di una ricca serie di brevi testi comici apparsi su riviste umoristiche o di costume, tra il 1888 (data in cui inizia la collaborazione dell'autore al «Rugantino», settimanale nato l'anno precedente) e il 1903 (in cui si conclude sul «Travaso» una serie di lettere comiche attribuite a una fittizia figura di «cocotte», Maria Tegami), oltre a un libretto in dialetto romanesco pubblicato nel 1927, *Picchiabbo ossia la moje der ciambellano*. L'autore non è certo un attore «comico», ma uno scrittore immerso nella vita della società romana, nel mondo teatrale e giornalistico, e che proprio all'inizio del secolo ottiene un grande successo soprattutto con la sua poesia dialettale, notisima al di fuori dell'ambito letterario: una poesia che, con la sua prospettiva moderata e piccoloborghese, accompagna molti momenti e situazioni della vita sociale della prima metà del Novecento. Al di là dei limiti di questa fortunata poesia, le prose in questione rivelano una più spregiudicata partecipazione alle occasioni comiche offerte dalla vita quotidiana, vedono svolgersi una comicità «giornalistica» che si costruisce per l'appunto in una dimensione «seconda»: essa infatti non si risolve del tutto nella pagina scritta, ma si regge sul rinvio gustoso alle occasioni effimere del pettegolezzo politico o salottiero, del divertimento del *cabaret*, delle prime forme di teatro di varietà, delle scenette pittoresche della strada cittadina, della vita scioperata della vacanza (per lo più con un leggero spirito caricaturale, pacatamente piccolo borghese, ma qualche volta con l'affiorare di più netti risentimenti di origine popolare).

Abbiamo così una visione «leggera», affidata soprattutto al bozzetto e alla parodia, della Roma dannunziana, colta nei segni e nei momenti dell'organizzazione urbana moderna (molti gli spunti satirici sulla amministrazione comunale), delle prime corse alla vacanza (varie le prose dedicate ai bagni marini di Ladispoli o ai soggiorni nei Castelli romani), della mondanità parassitaria ruotante intorno alla vita parlamentare, del più frivolo ambiente teatrale, eccetera. Entro questa materia si sviluppa tutta una serie di occasioni e situazioni comiche, di schemi e macchiette che avranno un peso notevole nella vita dello spettacolo comico del primo Novecento: queste prose di Trilussa ci danno così una testimonianza tutt'altro che trascurabile, ci invitano a riflettere sul peso che nella storia del comico moderno hanno avuto, nel nostro paese, le immagini della vita cittadina, mondana, scioperata, salottiera, le forme dello spettacolo del *cabaret*, tra «cocottes», elegantoni, *gagà* e vitaioli di tutte le risme.

In questa materia trova certo alcune essenziali radici anche uno dei più grandi comici-attori italiani del primo Novecento, il romano Ettore Petrolini, dei cui testi le Edizioni Theoria pubblicano una antologia a cura di Vincenzo Cerami, *Bravo! Grazie!!*. Qui siamo nel più classico dei casi di natura «seconda» del libro di cui si diceva all'inizio: i testi scritti ci danno solo un'idea lontanissima della scatenata vitalità comica di Petrolini, nipolazione del linguaggio e un uso del volto, della mimica, del gesto, come maschera e artificio assoluto, in cui tutta la realtà (anche se direttamente nominata, in caricature taglienti e impietose) sembra sospendersi e cancellarsi: la maschera facciale di Petrolini sembra negare tutti i limiti circostanti e affondare impassibilmente nel vuoto di se stessa, trasformando in qualcosa di gigantesco l'ebetudine e la sfrontatezza umana (in ciò è tra l'altro la grandezza dei suoi celebri *Nerone* e *Gastone*).

Nonostante il fatto che il cinema ci aiuti a ritrovare essenziali immagini di Petrolini, senza le quali non potremmo cercare di capire il senso della sua comicità, è comunque certo che il comico petroliniano non era di tipo filmico: esso viveva nel rapporto diretto con lo spettatore, nella presenza viva e aggressiva della sua maschera tutte in luoghi precisi e concreti. Il grande Buster Keaton, di cui le Edizioni Theoria pubblicano un libro autobiografico, *Memorie a rotta di collo*, scritto insieme a Charles Samuels e apparso in inglese nel 1960, affidò invece al cinema tutto il suo talento comico, specialmente con i grandi film muti degli anni Venti: questo libro rivela molti particolari e curiosità sulle occasioni della vita tutt'altro che facile di Buster, che spesso illuminano in tutta evidenza sul senso della sua attività.

Così l'aneddoto sulla frattura all'osso del collo, verificatasi, senza che lo stesso Keaton se ne accorgesse, dúrante la lavorazione del film *Sherlock Jr.*), mostra quanto sia essenziale nel cinema di Keaton l'uso di un corpo in apparenza fragile e leggerissimo, quasi evanescente (questa vicenda suscita, tra l'altro, questo commento: «È una perfetta forma fisica, credo, l'unica cosa che può far andare in giro un uomo senza accorgersi di avere il collo rotto»).

Vicinissimi ai nostri anni arriviamo con un altro libro pubblicato da Theoria, di Roberto Benigni e Giuseppe Bertolucci, *Tuttobenigni. Berlinguer ti voglio bene. Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*: si raccolgono tre testi nati dalla collaborazione tra il comico e il regista per spettacoli risalenti rispettivamente al 1983 (il *Tuttobenigni* prima teatrale, poi film), al 1977 (il film di Giuseppe Bertolucci *Berlinguer ti voglio bene*, di cui si dà qui la sceneggiatura), al 1975 (il celebre monologo del *Cioni Mario*). È insomma il Benigni più originario, di una comicità spontanea e scatenata legata alle contraddizioni, alle illusioni e alle speranze degli anni Settanta: un comico che, nella sua oralità e nella sua gestualità, presenta ancora caratteri «pretelevisivi», mostra che le sue radici sono ancora in un universo non segnato totalmente dalla piattezza e dall'indifferenza che dell'orizzonte definibile come «postmoderno».

Nella sua figura, nella sua maschera vorace e patetica, ingenua e maliziosa, Benigni vive l'incontro tra un antico mondo popolare toscano e le situazioni, le apparenze, i contrasti della nuova Italia del «benessere» e della comunicazione totale: nei suoi atti comici sembra testimoniare la speranza di uno svolgimento della realtà italiana da quelle sotterranee radici verso un equilibrio collettivo, verso una società moderna, libera e giusta (speranza rappresentata proprio dalla sua singolare passione per Berlinguer), ma anche l'illusorietà di questa speranza, le contraddizioni in cui era inviluppata e che poi l'hanno portata alla sconfitta. Nei deliri di Cioni Mario possiamo leggere il malessere, gli appetiti, la dolcezza, la viltà, il bisogno di illusorie identificazioni collettive, che hanno portato un'antica Italia contadina all'incontro e allo scontro con mondo sovraccarico di immagini e di oggetti della postmodernità: nella sua giocosa libertà, questo comico ci aiuta a capire certe vicende della storia recente, cosa che non credo facciano in nessun modo tanti comici televisivi dei nostri giorni, nemmeno quando ci parlano ossessivamente della sociale politica quotidiana.

QUESTIONI DI VITA

GIOVANNI BERLINGUER

Quel paese dell'utopia

Da qualche mese sono tornato a scuola. Ufficialmente, a insegnare Igiene nella facoltà di Scienze, essendo per me cessata l'incompatibilità fra mandato parlamentare e titolarità di un corso; sostanzialmente a imparare, perché non vi è migliore stimolo all'apprendimento che dover soddisfare le domande e le aspettative degli studenti. Annata buona, da questo punto di vista: sarà fortuna di docente, sarà il numero ragionevole di frequentanti (due dozzine), il fatto è che sono a confronto con un piccolo campione – che spero sia rappresentativo – di una generazione che vuole sapere e capire, che critica e rispetta, che ha interessi pratici ma anche assilli morali e culturali. Il ritorno a scuola ha avuto effetti positivi anche sui miei libri: non mi riferisco a quelli da scrivere (ciò si vedrà eventualmente a distanza), ma a quelli da tenere ordinati e da usare: un problema che tormenta chiunque abbia compiti, collegamenti (ed età) che abbiano facilitato l'invasione domestica di volumi e volumetti. Ho risolto temporaneamente il problema trasferendo qualche centinaio di libri, riguardanti le materie di insegnamento, nell'università dove lavorerò, a causa del ritardatissimo pensionamento dei professori, fino al 1999 (penserò in quell'anno ai progetti di lavoro per il secolo futuro). Ho liberato così un intero scaffale, che però si va già riempiendo, con mia gioia ma anche con preoccupazione, di libri sulla bioetica.

Solo nelle ultime settimane si sono aggiunti, oltre ai testi e alle riviste che trattano singoli temi (per esempio genoma, biotecnologie, embrione, procreazione assistita, trapianti, aborto, etica medica, sperimentazione, dolore e morte), quattro libri di sintesi e di orientamento generale sulla materia. Li cito soltanto, ripromettendomi di tornare sul loro contenuto. Uno è *Nel labirinto della bioetica* di Jean Paul Thomas (Sei, pagg. 332, lire 29.000), filosofo dell'Ecole normale di Parigi. Un altro è *Introduzione alla bioetica* (Liguori, pagg. 364, lire 40.000), un'antologia di autori di lingua inglese curata da Giampaolo Ferranti e Sebastiano Maffettone. Lo stesso Maffettone, docente di filosofia politica all'università di Palermo, ha pubblicato qualche mese fa *Le ragioni degli altri* (Il Saggiatore, pagg. 242, lire 42.000), un saggio sull'etica pubblica la quale si trova oggi, secondo l'autore, a metà strada fra santità e cinismo. È apparso infine il *Trattato di bioetica* (Levante, pagg. 712, lire 80.000), un'ampia opera a più voci a cura di Francesco Bellino. L'impressione che ho tratto da questi libri, tutti di alta qualità, è che nella letteratura bioetica pubblicata in Italia, è in atto un duplice riequilibrio. Gli autori appartengono a varie discipline, non più soltanto mediche e scientifiche, ma anche giuridiche, storiche e filosofiche. Le tendenze non sono più soltanto religiose, ma anche laiche di vario orientamento. Mi pare che perciò si possa, finalmente, avviare un confronto che superi da un lato le visioni angustamente professionali del rapporto fra scienza e morale, dall'altro l'ambizione di far coincidere l'etica con la verità rivelata.

Nell'ambito dell'etica e del pensiero laico segnalo un interessante libro di Maria Moneti Codignola, docente di filosofia morale a Firenze, sul problema dell'utopia: *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*. Di Maria Moneti avevo letto, nella rivista «Testimonianze» del maggio 1991, un saggio su *Pluralismo e ricerca di principi in bioetica*, che esaminava con acutezza alcuni fondamenti, veri o presunti, delle bioetiche laiche: qualità della vita o vita degna di essere vissuta, autonomia o autodeterminazione, equiparazione di natura e artificio, miglioramento della natura. Questo libro, per metà nuovo e per metà raccolta di saggi già editi, illustra il tema dell'utopia – il paese che non c'è – e dei suoi rapporti con l'educazione percorrendo molti secoli di filosofia, da Platone a Campanella, da Fenelon a Rousseau, da Fourier a Marx. C'è sempre il rischio che il lettore, in questi casi, si perda nella vastità del tema. Ma anche che si soffermi su spunti di mera attualità, come è accaduto anche e me rileggendo un pensiero di Platone: è una città male ordinata quella che ha bisogno di sommi medici e di sommi giudici.

Maria Moneti Codignola
«Il paese che non c'è e i suoi abitanti», La Nuova Italia, pagg. 460, lire 45.000

Leopardi e la notte della modernità

NICOLA EMERY

Marsilio pubblica il libro di Marino Folin, «Leopardi e la notte chiara» (pagg.148, lire 25.000). Il libro verrà presentato oggi, alle 16,30, a Padova, presso la Casa di Cristallo, in via Altinate 114-116). Con l'autore saranno Massimo Cacciari, Cesare Galimberti e Gianni Scalia.

Alberto Folin ha scritto un libro nel quale la profondità e la densità di pensiero è costantemente intrecciata con la precisione e il rigore filologico. Puntuale e al tempo stesso meravigliosamente allusiva è già di per sé quell'immagine della «notte chiara» che incontriamo nel titolo del libro. Il riferimento è certo all'attacco, insuperabilmente musicale de *La sera del dì di festa*, al celeberrimo «Dolce e chiara è la notte e senza vento/... », e di qui anche alle sere biancheggianti del *Sabato del villaggio*, de *Le ricordanze*, de *Il tramonto della luna* – ossia il riferimento è a quelle stesse atmosfere leopardiane che un lettore d'eccezione come Friedrich Nietzsche evidenziò per primo, intuendo il loro arcano significato destinale, appunto come «divinamente limpide e chiare».

Ma non solo. Mettendo a frutto alcuni precedenti contributi di Mario Fubini ed Emilio Peruzzi, Folin mostra l'*antica* provenienza di questa immagine, la sua consapevole derivazione da parte del poeta di Recanati da alcuni versi dell'*Iliade* (VIII,555-559).

È interrogando quasi fino a farle sanguinare traduzioni e notazioni tramandate, egli guadagna che rispetto al testo omerico nel *Canto* leopardiano «è mantenuta l'idea dell'automanifestarsi e dello schiudersi in virtù di una forza intrinseca del paesaggio "da lungi"». Questa forza lontana e al tempo stesso intrinseca, nel *Canto* è quella della luce lunare, della luna che «di lontan rivela serena ogni montagna», e su questa base diviene altresì chiaro che per la sua stessa origine filologica, per la sua stessa antichità, insomma per la sua stessa stratificazione stilistica e concretissima incarnazione linguistica, questa immagine poetica si trova ad articolare la stessa domanda filosofica fondamentale circa l'esserci delle cose piuttosto che il nulla, circa il senso dell'apparire. È insomma già la puntualità e il rigore filologico della lettura a mostrarci che *la notte chiara* di Leopardi disegna come tale e di per sé il luogo di una problematizzazione ontologica, in cui risuona, prendendo nettamente le distanze da quella metafisica dell'illuminazione totale propria dell'epoca del soggetto moderno, il senso antico della natura, intesa appunto grecamente come *physis*. Con una lettura che assumé quale suo referente privilegiato e costante soprattutto la poesia dei *Canti*, e che se certo non tralascia la filosofia dello *Zibaldone* e delle *Operette morali* non prende comunque quasi mai avvio immediatamente da essa, l'interpretazione di Folin mostrando la valenza ontologica della bellezza leopardiana c'è da augurarci che riuscirà, graziea questo stesso esito definitivo, a dispensarci dal dover ancora affrontare il tema della compenetrazione di esperienza poetica e esperienza pensante nel recanatese.

Questo rapporto di reciproca intensificazione fra il pensiero e la poesia è infatti qui un dato acquisito e pienamente risolto sotto il segno della coappartenenza di linguaggio, sotto il segno della più «intima e sorgiva unità di poesia e ontologia». È a questo livello che «Leopardi e la notte chiara» si carica di una allusività ulteriore e instaura un intenso dialogo con l'ermeneutica heideggeriana, intesa propriamente come esercizio di localizzazione del testo entro le vicende della storia dell'essere. Diciamo dialogo perché concordiamo pienamente con quanto osserva Cesare Galimberti nella sua presentazione, laddove scrive che «anche a Folin Heidegger offre non solo esempi di letture di poeti – da Hölderlin a Trakl – impostate in un certo modo, ma un senso dell'essere e dell'apparire che l'aiuta a scoprire in Leopardi un atteggiarsi talvolta simile. L'aiuta e non lo fuorvia. Perché nel critico è sempre altrettanto vigile la coscienza della diversità (...), e le singole personalità spiccano sempre con la loro fisionomia individua; e quella di Leopardi in linee differenziatissime».

Per una sua intrinseca ricchissima stratificazione è del resto ancora sempre l'immagine della *notte chiara* a portare l'esegesi leopardiana sviluppata da Folin in prossimità della meditazione heideggeriana. Il pensatore tedesco per una straordinaria coincidenza nel suo cammino verso la riscoperta del senso greco dell'apparire parlò appunto in una celebre prolusione del 1929 di una «notte chiara del niente», ossia del lucore enigmatico di quell'orizzonte dell'essere che rende possibile l'evidenza degli oggetti e degli enti ma che rispetto ad essi si differenzia appunto come un niente.

La parola dell'essere nel caso del Recanatese non potrà offrirsi che come «parola del silenzio», canto dell'esilio, canto gnostico, come dovrà esserlo poi tutto il linguaggio poetico «moderno». E finalmente sotto la sua «altra luce», «la malinconia si rivela sempre più come il sentimento fondamentale del moderno, in quanto desiderio senza oggetto, dolore non risarcibile nemmeno nell'atto eroico della morte volontaria, oscuro dolore anonimo serpeggiante in un mondo privo di immaginazione e di entusiasmo». In altre parole, nella notte leopardiana, e direi insomma nella notte della modernità, come osserva ancora Folin, «l'assenza di Dio non elimina gli interrogativi su di essa, se mai è questa assenza che rende l'interrogazione tragicamente infinita».